



**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA ABSÜRT KOMEDİ: MAHMUT
FAZIL COŞKUN SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

MURAT SÜTÇÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DOÇ. DR. SALİH GÜRBÜZ**

KONYA-2025



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı-Soyadı	Murat SÜTÇÜ		
	Numarası	21813301001		
	Anabilim Dalı	Sinema ve Televizyon/ Sinema ve Televizyon		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Türk Sinemasında Absürt Komedi: Mahmut Fazıl Coşkun Sineması Üzerine Bir İnceleme			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; tezde yer alan tüm bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapıldığını beyan ederim.

Murat SÜTÇÜ



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Murat Sütçü		
	Numarası	21813301001		
	Ana Bilim/Bilim Dalı	Sinema ve Televizyon/ Sinema ve Televizyon		
	Programı	Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Salih Gürbüz		
Tezin Adı	Türk Sinemasında Absürt Komedi: Mahmut Fazıl Coşkun Sineması Üzerine Bir İnceleme			

2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük yıkım, insanlarda maddi ve manevi bir boşluk yaratmıştır. Bu dönemde akılcı yaşam, ilerleme ve modernlik idealleri sorgulanmış; birey, kendine ve çevresine yabancılaşmıştır. Bu bunalım ortamı, sanat ve edebiyatta absürt akımın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Absürt felsefenin temelini atan Albert Camus, 1942'de yayımlanan *Sisifos Söyleni* adlı eserinde, insanın anlam arayışı ile evrenin kayıtsızlığı arasındaki çatışmayı *absürt* kavramıyla tanımlamıştır. 1961 yılında Martin Esslin, bu düşünceden yola çıkarak *Absürt Tiyatro* terimini ortaya atmış; Beckett, Ionesco ve Genet gibi yazarların eserlerini bu başlık altında incelemiştir. Zamanla absürt; şiir, edebiyat, sanat ve sinema gibi farklı formlarda da kendine yer bulmuştur. Sinemada absürtü ilk dışa vuran akım İskandinav sineması olmuştur. İskandinav sinemasından esinlenen bazı Türk yönetmenler, toplumsal meselelere dikkat çekmek amacıyla absürt türde filmler üretmiştir. Absürt komedi, özellikle toplumsal normları sorgulamak ve eleştirmek amacıyla ortaya çıkan bir tür olarak, sinema aracılığıyla izleyiciye düşündürücü bir mizah sunmaktadır. Son yıllarda, Türk sinemasında da absürt komedi türünün daha fazla öne çıktığı gözlemlenmektedir. Özellikle Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017) filmleri, absürt komedi türünün önemli örneklerindedir. Mahmut Fazıl Coşkun'un filmleri, sıradan yaşamın içindeki absürtlüğü ve bireyin anlamsızlıkla baş etme çabasını Camus'nün varoluşçu felsefesiyle örtüştürerek işler. Karakterlerin tepkisizliği, otoriteye dair ironiler ve görsel mizah unsurlarıyla, yabancılaşma ve uyumsuzluk temaları trajikomik bir şekilde aktarılır. Tematik analiz yöntemiyle yapılan incelemeler, Coşkun'un filmlerinde bireyin yabancılaşmasını, beklenti-çatışma dinamiklerini ve gündelik yaşamın içindeki absürt detayları başarıyla işlediğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Komedi, Türk Sineması, Türk Sinemasında Komedi, Absürt Komedi, Mahmut Fazıl Coşkun Filmleri.



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Murat Sütçü		
	Student Number	21813301001		
	Department Department	Cinema and Television/ Cinema and Television		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Doç. Dr. Salih Gürbüz		
Title of the Thesis/Dissertatio	Absurd Comedy in Turkish Cinema: An Analysis on Mahmut Fazıl Coşkun Cinema			

The great destruction experienced after World War II created a material and spiritual void in people. During this period, the ideals of rational life, progress and modernity were questioned; the individual became alienated from himself and his environment. This crisis environment prepared the ground for the emergence of the absurd movement in art and literature. Albert Camus, who laid the foundations of the philosophy of the absurd, defined the conflict between man's search for meaning and the indifference of the universe with the concept of "absurd" in his work *The Myth of Sisyphus* published in 1942. In 1961, Martin Esslin, based on this idea, introduced the term "Theater of the Absurd" and examined the works of writers such as Beckett, Ionesco and Genet under this title. Over time, absurdity found its place in different forms such as poetry, literature, art and cinema. The first movement to express the absurd in cinema was Scandinavian cinema. Inspired by Scandinavian cinema, some Turkish directors produced absurdist films in order to draw attention to social issues. Absurd comedy, as a genre that emerged specifically to question and criticize social norms, offers thought-provoking humor to the audience through cinema. In recent years, it has been observed that the genre of absurd comedy has become increasingly prominent in Turkish cinema, and Turkish directors are making films of the absurd genre. In particular, Mahmut Fazıl Coşkun's films *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) and *Anons* (2017) are important examples of the absurd comedy genre. Mahmut Fazıl Coşkun's films deal with the absurdity in ordinary life and the individual's struggle to cope with meaninglessness by combining it with Camus' existential philosophy. The themes of alienation and dissonance are conveyed in a tragicomic way with the characters' unresponsiveness, ironies regarding authority, and visual humor elements. Studies conducted with thematic analysis method show that Coşkun successfully deals with the individual's alienation, expectation-conflict dynamics, and absurd details in everyday life in his films.

Key Words: Comedy, Turkish Cinema, Comedy in Turkish Cinema, Absurd Comedy, Mahmut Fazıl Coşkun Films

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GÖRSELLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ABSÜRT KAVRAMININ ONTOLOJİSİ

1.1. Absürt Kavramının Tanımı ve Absürdizm Kuramının Kökeni.....	7
1.2. Diğer Sanat Dallarında Absürt Kavramı	17
1.3. Komedi Kavramının Tanımı, Doğuşu, Gelişimi ve Komedi Türleri	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK KOMEDİ KÜLTÜRÜ

2.1. Türk Komedi Kültürünün Kökenleri	32
2.2. Türk Sinemasında Absürt Komedi	47
2.2.1. Türk Sinemasında Absürt Filmler.....	55
2.2.2. Türk Sinemasında Absürt Komedi Üzerine Geçmişte Yapılmış Çalışmalar	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MAHMUT FAZIL COŞKUN FİLMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

3.1. Çalışmanın Konusu.....	80
3.2. Çalışmanın Amacı.....	81
3.3. Çalışmanın Önemi	81
3.4. Çalışmanın Evren ve Örnekleme.....	81
3.5. Çalışmanın Yöntemi	82
3.6. Çalışmanın Soruları	83
3.7. Mahmut Fazıl Coşkun Biyografisi.....	83
3.8. Mahmut Fazıl Coşkun ve Mizah.....	85
3.9. Mahmut Fazıl Coşkun Filmlerinin Absürt Komedi Bağlamında İncelenmesi .	87
3.9.1. Uzak İhtimal Filmi	87
3.9.1.1. Filmin Karakter Analizi.....	91
3.9.1.2. Uzak İhtimal Filminin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi.....	93
3.9.1.2.1. Doğumhane Yerine Kilisede Doğurma Sahnesi	93
3.9.1.2.2. Haçlı Tesbihle Zikir Sahnesi	94
3.9.1.2.3. Müezzin Musa'nın Kilise Kapısını Dikizleme Sahnesi	95
3.9.1.2.4. Kuran Rahlesinde Rahibe Clara'nın Fotoğrafına Aşk Acısıyla Bakma Sahnesi.....	96
3.9.1.2.5. Mutfak Çakmağıyla Sigara Yakma Sahnesi	97
3.9.1.2.6. "Camiyi De Satsaydın Şerefsiz" Sahnesi.....	98
3.9.1.2.7. Tren İstasyonundan Rahibe Clara'yı Gözyaşlarıyla Uğurlama Sahnesi	99

3.9.2. Yozgat Blues Filmi	100
3.9.2.1. Filmin Karakter Analizi.....	104
3.9.2.2. Yozgat Blues Filminin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi....	106
3.9.2.2.1. Yavuz'un AVM'de Acı ve Hüzün Dolu Joe Dassin'in L'Été Indien Adlı Şarkısını Okuma Sahnesi.....	106
3.9.2.2.2. İstanbul'dan Gelen Yavuz ve Neşe'ye Yeni Yozgat Yerel Basınının Gösterdiği İlgi Sahnesi	108
3.9.2.2.3. Gazinoda Ev Tipi Fincanda Türk Kahvesi ve Çay Kaşığı Sahnesi.....	109
3.9.2.2.4. Berber Sabri'nin Başörtülü Kızlarla Evlenme Girişimleri ve Başı Açık Neşe'yle Birlikte İçki İçme Sahnesi.....	110
3.9.2.2.5. Kâmil'in Kendisine Ait Otobiyografi Kitabını Yazdığını Söyleme Sahnesi.....	111
3.9.2.2.6. Kuaför Sabri ve Radyo Programcısı Kamil'in Neşe'yle Gelecek Planları Yapması Sahnesi.....	112
3.9.2.2.7. Şarkıcı Yavuz'un Gazino Sahibi Yaşar'ı İkna Çabası Sahnesi... 113	
3.9.2.2.8. Muhafazakâr Düğün Sahiplerinin Salonunda Fransızca Şarkı Söyleme Sahnesi.....	114
3.9.3. Anons Filmi	116
3.9.3.1. Filmin Karakter Analizi.....	119
3.9.3.2. Anons Filminin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi.....	120
3.9.3.2.1. Alman Doktor Karşısında Hazır Ol! Duruşunda Bekleyen Türk İşçisi Sahnesi	120
3.9.3.2.2. Arap Sabunu Kokulu Taksinin Radyosunda Dünyadan Nağmeler Yabancı Müzik Programını Dinleme Sahnesi	121
3.9.3.2.3. Darbeci Subayın Frigidaire Markalı Buzdolabını Övme Sahnesi.....	123
3.9.3.2.4. Binbaşı Kemal'in Temizlik Sahnesi.....	125
3.9.3.2.5. Ekmek Kamyoneti ile Darbeye Giderken Piknik Programı Yapma Sahnesi.....	126
3.9.3.2.6. Türk Askeri Binbaşı Rıfat'ın Gür ve Yüksek Bir Sesle Kuzey Kore Milli Marşı Okuma Sahnesi.....	128
3.9.3.2.7. Ha Uğradı Ha Uğratıldı Ne Fark eder! Sahnesi	129
3.9.3.2.8. Dişim Kırıldı Kemal Abi! Sahnesi.....	130
3.9.3.2.9. Darbeci Albay Reha ile Polis Memuru Selami'nin Gündem Dışı Kahve Sohbeti Sahnesi.....	131
3.9.3.2.10. Yalnız Tevfik Bey Şu Saat İtibariyle Radyoda Mevcut Değil, Evde! Sahnesi	133
3.9.3.2.11. Kısa Bir Reklam Kaça Mal Olur Müdür Bey Sahnesi	134
3.9.3.2.12. Darbeci Askerlerin Ameliyathane Kapısı Önünde Tevfik Bey'in Hanımını Bekleme Sahnesi.....	138
3.9.3.2.13. Martinili Darbe Gecesinden Çorbacı Salonuna Sahnesi	139
ÖNERİLER.....	142
SONUÇ	143
KAYNAKÇA	150

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1. Dünyanın ilk komedi filmi Lumiere kardeşlere ait olan <i>Islanan Bahçıvan</i> (Sulanan Sulayıcı) adlı filmde bir görsel	27
Görsel 2.1. Ekran alıntısı.	47
Görsel 2.2. Ekran alıntısı.	48
Görsel 3.1. Uzak İhtimal film afişi	87
Görsel 3.2. Doğumhane yerine kilisede doğurma sahnesi.....	94
Görsel 3.3. Camide, haç sembolü olan tesbihle zikir sahnesi.....	95
Görsel 3.4. Musa'nın ceketi elinde elleri cebinde hüznle bir duvarın dibinde kiliseden Clara'nın çıkmasını gözlemleme sahnesi.	96
Görsel 3.5. Müezzin Musa'nın, camide kuran rahlesi üzerinde rahibe Clara'nın fotoğrafına aşk acısıyla bakma sahnesi.....	97
Görsel 3.6. Rahibe Clara'nın İtalya'ya gideceğini söyledikten sonra Müezzin Musa'nın sigaraya başlaması (a) cami avlusunda rahibe Clara'dan ayrılacağı için ıstırap çekme sahnesi (b).....	98
Görsel 3.7. Müezzin Musa'nın tarihi eser kaçakçılığı suçundan nezarete atılma sahnesi.....	99
Görsel 3.8. Rahibe olmak için İtalya'ya giden Clara'nın arkasından müezzin Musa'nın gözyaşı dökme sahnesi.	100
Görsel 3.9. Yozgat Blues film afişi.	100
Görsel 3.10. Eski müzik öğretmeni Yavuz'un AVM'de acı ve hüzn dolu Joe Dassin'in L'Été Indien adlı şarkısını söyleme sahnesi.	107
Görsel 3.11. İstanbul'dan gelen Yavuz ve Neşe'ye Yeni Yozgat yerel basınının gösterdiği ilgi sahnesi.	109
Görsel 3.12. Gazinoda ev tipi fincanda Türk kahvesi ve çay kaşığı sahnesi.	110
Görsel 3.13. Berber Sabri'nin başörtülü kızlarla evlenme girişimleri ve başı açık Neşe'yle birlikte içki içmesi sahnesi.	111
Görsel 3.14. Radyo programcısı Kamil'in <i>İnsan-ı Kâmil</i> adında otobiyografi kitabını yazdığını söyleme sahnesi.	112
Görsel 3.15. Kuaför Sabri'nin eve yemeğe daveti (a) ve radyo programcısı Kamil'in Neşe'yle birlikte düet sahnesi (b).....	113
Görsel 3.16. Şarkıcı Yavuz'un gazino sahibi Yaşar'ı ikna çabası sahnesi.....	114
Görsel 3.17. Yavuz'un, muhafazakâr düğün sahiplerinin salonunda da Fransızca şarkı, L'Ete Indien, söyleme sahnesi.	115
Görsel 3.18. Filmin afişi.....	116
Görsel 3.19. Ahmet Hamdi Tanpınar'a ait meşhur sigaralı fotoğrafın subayların olduğu odanın duvarındaki görseli.	118
Görsel 3.20. Alman doktor karşısında hazır ol! duruşunda bekleyen Türk işçisinin sağlık kontrolünden geçme sahnesi.	121
Görsel 3.21. Arap sabunu kokulu taksinin radyosunda <i>Dünyadan Nağmeler</i> yabancı müzik programını dinleme sahnesi.	122
Görsel 3.22. Darbeci subayın Frigidaire markalı buzdolabını övme sahnesi.....	123
Görsel 3.23. Binbaşı Kemal'in temizlik sahnesi.	126
Görsel 3.24. Ekmek kamyoneti ile darbeye giderken piknik programı yapma sahnesi.	127

Görsel 3.25. Türk askeri Binbaşı Rifat'ın gür ve yüksek bir sesle Kuzey Kore milli marşını okuma sahnesi.....	129
Görsel 3.26. Ha uğradı ha uğratıldı ne farkeder! sahnesi.....	130
Görsel 3.27. Dışım kırıldı Kemal abi! sahnesi.....	131
Görsel 3.28. Darbeci Albay Reha ile Polis Memuru Selami'nin gündem dışı kahve sohbeti sahnesi.....	131
Görsel 3.29. Yalnız Tefvik bey şu saat itibariyle radyoda mevcut değil, evde! sahnesi.	134
Görsel 3.30. Kısa bir reklam kaç mal olur müdür bey sahnesi.....	136
Görsel 3.31. Darbeci askerlerin ameliyathane kapısı önünde Tefvik Bey'in hanımını bekleme sahnesi.....	139
Görsel 3.32. Martinili darbe gecesinden çorbacı salonuna gitme sahnesi.	140



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev.	: Çevirmen
Dr.	: Doktor
Ed.	: Editör
İ.Ö.	: İsa'dan önce
İ.S.	: İsa'dan sonra
M.Ö.	: Milattan önce
MFC	: Mahmut Fazıl Coşkun
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
ss	: Sayfa sayısı
TDK	: Türk Dil Kurumu
TV	: Televizyon
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri

ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı kapsamında hazırlanmıştır. Çalışmada, Türk sinemasında absürt komedi bağlamında Mahmut Fazıl Coşkun sineması incelenmiş ve nitel araştırma yöntemlerinden tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmanın, alana katkı sağlayarak sonraki akademik çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Bu tez, benim için yalnızca akademik bir çalışmadan ibaret değil; yıllar önce çeşitli sebeplerle ertelenmiş bir hayalin gerçeğe dönüşmesidir. Bugün, tam otuz beş yıl önce özel nedenlerle ertelemek zorunda kaldığım bir ideali gerçekleştirmenin mutluluğunu yaşıyorum. Çocukluğumdan beri süregelen fotoğraf ve görüntü merakımı akademik bir düzeyle taçlandırmak, benim için tarifsiz bir sevinç kaynağıdır.

Bu yolculukta, Batman Üniversitesi ve Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde ders aldığım değerli hocalarıma ayrı ayrı teşekkür ederim.

Özellikle, akademik çalışmalarında beni yönlendiren ve değerli katkılarıyla her zaman destekleyen danışmanım Doç. Dr. Salih Gürbüz'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Sinema-TV alanında uzmanlaşmam konusunda beni teşvik eden kıymetli hocam Muhammed Emin Yıldırım'a; yoğunluğuna rağmen desteğini esirgemeyen Arş. Gör. Muaz Güneş'e, Elif Arslan'a ve Betül Serin'e de teşekkür ederim.

Evliliğimizin ilk gününden bu yana daima yanımda olan ve manevi desteğini bir an olsun eksik etmeyen sevgili eşim Songül Sütçü'ye; moral ve motivasyon kaynağım olan kızlarım Sena Eren, Eda Nur Yıldırım ve Şevval Sütçü'ye; son olarak da sevgili oğlum Muhammed Sudeysi Sütçü'ye şükranlarımı sunuyorum.

Murat SÜTÇÜ
Konya-2025

GİRİŞ

Aydınlanma çağıyla Batı uygarlığının yeni insan ve toplum inşası hedeflense de dünya savaşları ve kapitalizmin getirdiği mekanikleşmeyle modernizm kavramı ve olgusu tartışılır hale gelmiştir. Bireyler hem kendilerine hem de içinde yaşadıkları toplumsal düzene karşı manevi bir buhran ve yabancılaşma yaşamıştır. Bu durum, sanat ve düşünce dünyasında çeşitli akım ve hareketlerin ortaya çıkmasına temel teşkil etmiştir.

Çüçen'e (2006) göre; aydınlanma çağı, Batı uygarlığının yeni insan ve toplum inşa etme projesinin düşünsel ve felsefi temellerini oluşturduğu çağdır. Aydınlanma felsefesi, akıl ve bilimi öncelleyen Batı toplumlarında, birçok akım ve düşüncenin kaynağı olarak kabul edilmektedir. Dünya savaşları sonrasında, modernizm ve akılcılık; insanlık için bir aydınlanma olarak değil, aksine kaosun sebebi olarak görülmeye başlanmış; bu durumdan kurtulmak için de çıkış yolları aramaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içinde insanoğlunun karşılaştığı toplumsal olaylar, savaşlar, buhranlar ve teknolojik gelişmeler; yalnız ekonomik ve siyasal değişimleri değil, aynı zamanda düşünce dünyasındaki değişimleri de beraberinde getirmiştir. Gelen her yeni çağın ardından, insanın varoluş sorgusunda ve anlam arayışında yeni bir düşünce biçimi ortaya koyulmuştur.

Kapitalizm tarafından; kentleşme, işgücü, sermaye, sanayileşme ve endüstri devrimiyle duygudan uzak, mekanikleşmiş toplumlar var edilmiştir. İnsan aklının yüceltildiği aydınlanma çağında, maddi kazanımlar elde edilirken; kapitalist piyasanın kâr-zarar mekanizmaları içinde büyük manevi bir buhran geçirilirken, emeğe ve benliğe karşı yabancılaşmak da çözülmeye bırakılmıştır. Endüstri ve Sanayi Devrimi ardından 1. ve 2. Dünya Savaşları; yalnız ekonomik, siyasi ve toplumsal koşulları değiştirmekle kalmamış, akabinde düşünsel olarak değişimin önünü de açmıştır.

Dünya savaşları sonrası sanatçılar, yazarlar ve düşünürler yeni akım ve düşünce biçimleriyle yaşamın anlamını sorgulamaya başlamışlardır. Bu akımlar içinde en çok tartışılmalı gelmiş akım olan varoluşçuluk felsefesi; akıllı ve modernizmi öncelleyen akımlara tepki olarak doğmuş; gerçek olanı anlamayı, tanımayı ve incelemeyi

amaçlamıştır. 1. Dünya Savaşı'nın yol açtığı büyük yıkım, Batı kültürünün yücelttiği değerlere duyulan güveni derinden sarsmış; bu durum, geleneksel kültürel yapının dışına yönelmelerine zemin hazırlamıştır. 2. Dünya Savaşı'nın büyük yıkıntıları içinde bocalayan insan, ümitsizlik ve çaresizlik içinde arayışını sürdürerek geleneksel kalıplar yerine, avangart akımlarla kendini yeniden keşfetmeye çalışmıştır. Geleneği ve kalıpsal modern yaşamı merkeze alarak eleştiren ve tepki olarak doğan bu yaklaşım, zaman içinde birçok alanda kendini göstermeye başlamıştır. İlk olarak; edebiyat, şiir ve resimde, biçim ve içerik açısından, radikal yenilikçi çağrılarıyla ortaya çıkmıştır. Ekspresyonist, dadaist, sürrealist ve fütürist sanatçılar yeni dönemin kapısını aralamışlardır. Modern sanatın ve geleneklerin dışına çıkarak tepkisel fikir ve akımlar ortaya çıkarmışlardır. Dışavurumcular, çirkin, kaba, iğrenç görünümlü resimlerle doğayı olduğu gibi göstermeye çalışmak (doğalcılık) değil; şekil ve renkleri kullanarak insanlarda duygusal etkiler yaratmaya çalışmışlardır. Toplumda yaygın olan sosyal ümitsizlik; insanların içinde biriken ruhsal sıkıntılara, karamsarlığa ve içe kapanmaya yol açmıştır. Bu içe kapanış ve içsel sıkıntı, ekspresyonist (dışavurumcu) sanatçılar için bir ifade alanı haline gelmiştir. Onlar, bu karamsar duyguları ve çarpık iç dünyayı, çirkin, rahatsız edici, hatta iğrenç görünümlü resimlerle yansıtmıştır. Bu tür resimler, modern sanayileşmiş yaşamın insanlar üzerinde yarattığı ruhsal bozulmayı da ifade etmektedir (Ersoy, 2002: 123). Avangart sanatçılar, biçem, içerik ve yeni söylemlerle bir akım oluşturmuştur. Bu akımın temsilcileri; yaşama akılcı bir anlam atfeden modern ideallerin yerine, akıldışılıkla yüzleşen bir hayat deneyimini merkeze almıştır.

Modern bir sanat akımı olan dadaizm, 1. Dünya Savaşı'nın yıkıcı ortamında doğmuştur. Başlangıçta savaşın kısa süreceği ve kazançlı olacağı düşünülürken toplum üzerinde bıraktığı etkiler hem maddi hem manevi anlamda derin ve kalıcı olmuştur. Bu büyük hayal kırıklığı, dadaistlerde sanata karşı radikal bir tepki doğurmuş; kural, gelenek ve estetik değerlerin tümü reddedilerek sanat anlayışının kökten sorgulanmasına yol açmıştır (Ersoy, 2002: 123). Avangart akımın temsilcilerinden André Breton, manifestolarında, neredeyse anarşist, bir söylem benimsemiştir: *Devrim; yıkım ve şiddeti sanatsal bir eylem biçimi olarak yüceltir. Avangart geleneğin karakteristik özelliklerinden biri olan manifesto yazımı, sanatın yıkıcı ve dönüştürücü gücüne duyulan inancın bir göstergesidir. Bu yaklaşıma göre; sanat, eskiyi yıkmalı,*

yerleşik değerleri sorgulamalı ve ancak bu radikal kopuşun ardından yeni bir yaratım süreci mümkün olmalıdır, Başka bir tabirle; eski yıkılmalıdır; gelenek yerle bir olmalıdır, iyi, güzel ve doğru imha edilmelidir; dil bozulmalıdır, aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır; gerçek parçalanmalıdır, üniversitelere son verilmelidir; bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir; kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır; bir gösteriden [spectack] ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir; ... patronlar ortadan kaldırılmalıdır... (Artun, 2011: 31). Breton; mevcut toplumsal, kültürel ve siyasi yapıların tümüyle reddedilip radikal bir devrimle eski olan her şeyin yıkılması gerektiğini savunmaktadır.

Absürt, kelime anlamı olarak uyumsuz, saçma demektir. Sinemada da yer alan absürt anlatım; saçma ve birbirinden bağımsız olayların anlatıldığı, uyumsuzluğun kural edinildiği durumlar ile karakterlerin eylem ve davranışlarında nedensellik bağının olmadığı komedi türü olarak ifade edilmektedir. Diğer yandan kara mizah, kara komedi isimleriyle de anılmaktadır. Gündelik mantığı ihlâl edecek müdahaleleri konu alarak mantıksız olduğu aşikâr durum ve davranışlar yaratan bir mizah türü olarak da bilinmektedir. Absürt felsefenin ortaya koyduğu temel görüş, insanın evrenle kurduğu iletişimin absürt olduğunu, çünkü evrenin insanın sorularına cevap vermediğini veya anlaşılabilir cevaplar verdiğini belirtir. İnsanın durumunun anlamsızlığı ve mantıksal yaklaşımın yersizliği, dünyaya olan güvensizlik, düzen eleştirisi, hayatın anlamsızlığı, yabancılaşma ve iletişimsizlik ana temalardır.

Absürt komedi, Türk sinemasında komedinin alt türü olarak genç yönetmenler tarafından ilgi görmüştür. Onur Ünlü, Burak Aksak, Cem Yılmaz, Ali Atay, Taylan Biraderler gibi yönetmenler toplumsal meselelere dikkat çekmek için geleneksel komedi anlayışı yerine absürt anlatım yolunu denemişlerdir.

Bu çalışmanın amacı da; son dönemde adından sıkça söz ettiren ve bilimsel literatüre giren absürt komedi kavramı bağlamında Mahmut Fazıl Coşkun'un sinemasını incelemektir. Çalışmada tematik analiz yöntemi ile Mahmut Fazıl Coşkun'un yönetmenliğini üstlendiği tüm uzun metraj kurmaca filmleri – Uzak İhtimal (2009), Yozgat Blues (2013) ve Anons (2017) – inceleme evreni içerisine dâhil ederek yönetmenin sinemasal anlatısını ve tematik yapılarını absürt komedi türü çerçevesinde

bütüncül bir biçimde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma hem tür odaklı bir çözümleme sunması hem de Coşkun sinemasına ilişkin literatürdeki boşluğu doldurması açısından özgün ve katkı sağlayıcı niteliktedir. Bu çalışmanın önemi ise, Türkiye'de absürt komedi bağlamında Mahmut Fazıl Coşkun sineması üzerine yapılmış kapsamlı bir akademik çalışmanın bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Coşkun'un sinemasının, absürt komedi türü içinde diğer örneklerden nasıl ayrıştığını ortaya koyacak olması da çalışmanın özgün değerini artırmaktadır. Ayrıca Mahmut Fazıl Coşkun sineması üzerine yapılan akademik çalışmaların sınırlı oluşu da bu çalışmanın bir başka önemi olarak ifade edilebilir. Ulusal Tez Merkezi ve çeşitli akademik veri tabanlarında yapılan kapsamlı taramalarda, yönetmenin sinemasına odaklanan özgün tez ve makale sayısının oldukça az olduğu tespit edilmiştir. Özellikle, Coşkun'un filmografisinin *absürt komedi* bağlamında sistematik olarak ele alındığı herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durum, mevcut literatürde belirgin bir boşluk olduğunu göstermektedir.

Yapılan taramalarda Mahmut Fazıl Coşkun sineması üzerine yazılmış yalnızca altı (6) lisansüstü tez çalışmasına ulaşılmıştır. Ancak bu tezlerin hiçbiri doğrudan absürt komedi türü bağlamında bir çözümleme sunmamaktadır. Bu bağlamda söz konusu çalışma, hem yönetmenin filmografisine yönelik yeni bir bakış açısı geliştirmekte hem de Türk sinemasında tür çeşitliliği ve anlatı yapılarının dönüşümüne dair disiplinlerarası bir perspektif sunmaktadır. 2010 yılında Menekşe Meriç tarafından yazılan *2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve Uzak İhtimal Filminin Göstergibilimsel Analizi* adlı çalışmada göstergibilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak *Uzak İhtimal* (2009) filmi analiz edilmiştir. 2015 yılında Aslı Gön tarafından yazılan *Performatif Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik: Küf, Yozgat Blues ve Ben O Değilim* adlı çalışmada; performatif toplumsal cinsiyet ve erkeklik bağlamında *Yozgat Blues* (2013) filminde yer alan erkek karakterlerin sınırlandırılmış, tekrar eden davranış kalıplarını inceleyerek bu tekrarların performatif bir toplumsal cinsiyet kimliği inşasına nasıl aracılık ettiği araştırılmaktadır. 2019 yılında Necdet Dümelli tarafından yazılan *1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası* adlı çalışmada *Yozgat Blues* (2013) filmi zaman-imge kavramı bağlamında ele alınmıştır. 2022 yılında Nazlı Ece Savaş tarafından yazılan

Film Yönetmenliği adlı çalışmada, film yönetmeni Mahmut Fazıl Coşkun'la röportaj yapılarak, yönetmenin; film yapımı ile ilgili tercihleri, yaratmak istediği anlamı en iyi şekilde nasıl ifade ettiği soruları üzerine aldığı cevaplarla yönetmen adaylarına ilham ve fikir vermeyi amaçlamıştır. 2023 yılında Mustafa Çengel tarafından yazılan *2010'lar Türk Sinemasında Komedi Türü ve Yeni Yaklaşımlar: Deadpan Mizahı* adlı çalışmada *Anons* (2017) filmi, deadpan mizahı kavramıyla, incelenmiştir. 2023 yılında Muhammed Safa Karataş tarafından *1990 Sonrası Türk Sinemasında Tipler* adlı çalışmada *Yozgat Blues* (2013) filmindeki yeni tipolojik karakterler incelenmiştir. Literatürdeki 6 (altı) çalışma incelendiğinde tüm uzun metraj filmleri absürt komedi bağlamında incelenmemiş olup benzer herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Coşkun sinemasının absürt anlatısı, literatürdeki diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, nasıl farklılaştığı ya da benzeştiği konusunda elde edilen bulguların incelenmesi, bir sonraki akademik çalışmalara temel olması açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın kavramsal çerçevesine iki bölüm ayrılmıştır.

İlk bölümde; *Absürt Kavramının Ontolojisi* üst başlığında absürt kavramının günlük yaşamdaki karşılıkları, sözlük tanımı ve farklı dillerdeki anlamları tanımlanmıştır. Absürt felsefesi alt başlığında ilk çıkış döneminde yaşayan filozofların kavram hakkında görüşleri ele alınmıştır. Albert Camus'nün absürt felsefesi bağlamında; kavramın ilk kökenleri, edebi kaynakları, biçimsel özellikleri, klasik anlatı arasındaki benzerlik ve farklılıklar, kavramın edebiyat, tiyatro, sinema ve diğer sanat dallarında ifade edilişleri incelenerek *Absürt komedi* bağlamında örnek çalışmalar, komedi kavramının anlam karşılıkları, doğuşu, gelişimi ve diğer komedi türleri anlatılmıştır. Bu bölümde, Albert Camus'nün geliştirdiği absürt felsefe çerçevesinde şekillenen absürt komedi anlayışı, diğer komedi türleriyle karşılaştırmalı olarak ele alınmış; kavramın kuramsal temelleri, tarihsel gelişimi ve anlatsal özellikleri üzerinden ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde; Türk toplumunun kültürel mizah anlayışını doğuran ilk komedi kaynakları, geleneksel seyirlik ve gölge oyunlarından sinemanın Osmanlı topraklarına geliş yıllarına kadar geçen tarihsel süreç, geleneksel seyir oyunları ve

beyaz perdeye geçiş yıllarından itibaren 2020 yıllarına kadar çekilen absürt komedi filmlerinin siyasi ve kültürel atmosferleri göz önünde bulundurularak yaşanan gelişim ve değişimler değerlendirilmiştir.

nc bölüm olan son bölümde ise çalışmanın odağını oluşturan Mahmut Fazıl Coşkun'un sineması ve filmleri incelenmektedir. Örneklem olarak seçilen Uzak İhtimal (2009), Yozgat Blues (2013) ve Anons (2017) filmleri; Camus'nün saçmalık/anlamsızlık kavramı hangi komedi unsurlarıyla harmanlandığı, karakterlerin varoluşsal arayışları ve uyumsuzlukları absürt komedi çerçevesinde nasıl temsil edildiği, filmlerdeki absürt durumları ve komik unsurları desteklemek üzere nasıl kurgulandığı, Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerindeki absürt komedi, seyirciye hangi eleştirel bakış açılarını sunulduğu, Türk sinemasında absürt komedi türünün gelişimine Mahmut Fazıl Coşkun sineması nasıl bir katkı sağladığı sorularına nitel araştırma yöntemlerinden tematik analiz yöntemi ile cevaplar aranacaktır. Bu bağlamda, filmlerde saptanan absürt sahnelere ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Çalışmanın, bu alandaki, sonraki çalışmalara ve mevcut literatüre katkı sunması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ABSÜRT KAVRAMININ ONTOLOJİSİ

Bu bölüm, absürt kavramının tanımından başlayarak, absürdizm kuramının kökenleri ve Albert Camus'nün absürt felsefesi üzerine odaklanmaktadır. Absürt felsefenin ilk edebi kaynakları ve absürdün biçimsel özellikleri detaylı şekilde incelenmektedir. Ayrıca, absürt anlatı ile klasik anlatı arasındaki farklar ve benzerlikler ele alınmaktadır. Absürt kavramı, sadece felsefe ve edebiyatta değil, diğer sanat dallarında da önemli yer tutmaktadır. Bu kapsamda; sanat, edebiyat, tiyatro ve sinema alanlarında absürt anlayışı örnekleriyle açıklanmaktadır. Çalışmanın bir diğer önemli bölümünde, komedi kavramının tanımı, komedinin tarihsel kökenleri, evrimi ve farklı türleri ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Kara mizah, kara komedi ve absürt komedi gibi alt türler ise hem kuramsal çerçevede hem de Türk sinemasındaki temsilleri açısından incelenmekte; bu türlerin sinemasal yansımaları üzerine çözümlemelere yer verilmektedir.

1.1. Absürt Kavramının Tanımı ve Absürdizm Kuramının Kökeni

Absürt kavramı, varoluşun temel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Özellikle insanın anlam arayışı ile evrenin anlamsızlığı arasındaki çatışmayı ifade etmekte, insanın anlam ve düzen ararken karşılaştığı anlamsızlığın absürtlüğünü ortaya koymaktadır. Ontolojik açıdan absürt, insanın varoluşunu anlamlandırma çabası ile evrenin kayıtsızlığı arasındaki kopukluktan doğar. Bu durum, yaşamın özünde anlamlı bir düzen ya da nihai bir amaç olmadığını gösterir. Dolayısıyla absürt, varoluşun temel bir durumu olarak insanın kendi varlığı ile evren arasındaki uyumsuzluğunu ontolojik bir paradoks şeklinde açığa çıkarır.

Absürt; mantıksız, gerçeklikten sapmış veya anormal anlamına gelen bir terimdir. Fransızca bir sözcük olan absurd, Latince absurdus kelimesi ile eş anlamlıdır. Latince surdus sağır dilsiz anlamına gelmektedir. Ab+ önekiyle absurdus olarak türetilmiştir (absürt kelimesinin anlamı, 2020). Absürt kelimesinin zihnimizde beliren anlamları; saçma, akla aykırı ve gerçek dışıdır. Absürt kavramı genelde, günlük yaşam içerisinde anlamsız, tuhaf, sıra dışı veya akla aykırı gelen olay ya da durumları

açıklamak için kullanılmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 21). The Concise Oxford English Dictionary (Muhtasar Oxford İngilizce Sözlüğü) absürtün kelime anlamını *uyumdan uzak* olarak vermektedir. Güncel Türkçe Sözlük'te geçen anlamı *saçma* olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2022). Felsefe sözlüğünde *anlam bakımından birbiriyle örtüşmeyen mantık dışı kurallar* olarak söz edilmektedir (Hançerlioğlu, 1989:359). Türk edebiyatında da absürt kavramının aynı anlamlarda kullanıldığı görülmektedir: *Absürtü, bulanığı, karışığı hep soyut sözcüğüyle karşılıyoruz* (Uyar, 1990: 34). *Eski kuşağın absürt temsilcisidir* (Atay, 1971:571). *Absürte, yalnızlığa, başkalığa tahammül, çelik bir uzviyet elmastan bir yürek işi* (Meriç, 1992:168). *Rüküşlülle absürtlük arasında kararsız bir kılık* (Aral, 2007:133). Anlaşılacağı üzere absürt kavramı farklı dillerde ve ülkelerde birbirine yakın anlamlarda kullanılmaktadır.

Absürt kavramı, sık sık komik veya şaşırtıcı bir etki yaratmak için kullanılmaktadır. Mesela izlenilen bir film için absürt bir komedi filmi derken mantıksız, kuraldan uzak ve beklenmedik olaylarla dolu bir film olduğu ifade edilir. Absürt mizah derken yine sıra dışı veya tipik olmayan bir şekilde olayları ele alarak gülmece yarattığına vurgu yapılır. Varoluşçu felsefede belirgin bir rol oynamayan absürt kavramı, kültürel bağlamda bu felsefeden etkilenen edebiyat ve tiyatro alanlarında sıkça ortaya çıkmaktadır (Honderich, 2005). Albert Camus'nün *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*'deki absürt tanımı; modern insanı anlam ve değerden yoksun bir dünyada yaşadığı ve varoluşçu düşüncelerine dayandırdığı amaçsızlık kavramı olarak geçmektedir (Baldick, 2001: 1). Absürt kelimesi Fransızca ve Latince'den türetilmiş melez bir kelimedir. Fransızca, Latince ve Türkçe sözlüklerinde geçen ortak anlam saçma, uyumsuz, mantıklı olmayan, akıldan uzak, anlamsız ve tuhaf olarak tanımlanmaktadır. Absürt terimi genellikle olağandışı, garip ve normalden sapmış olarak kayıtlı bulunan bir terimdir. Komik veya şaşırtıcı bir etki yaratmak için kullanılmaktadır. Absürt ifadesi, sanat veya edebiyatta, gerçekliğin sınırlarını zorlayan, mantıksal olmayan olaylar ve karakterler için kullanılmaktadır.

2. Dünya Savaşı ve soykırım gerçeği, aydınlanma felsefesinin idealize ettiği değerlerin sarsıldığını göstermiştir. Bu durum, moderniteden postmoderniteye geçiş sürecinin başladığını işaret etmektedir. Özetle, bu olaylar, aydınlanma değerlerinin çöküşünü ve yeni bir dönemin başlangıcını simgelemektedir. Shane Weller; 2. Dünya Savaşı ve soykırım gerçeği ile aydınlanma felsefesinin insanlara sunduğu yüksek ideal değerlerin yok edildiğini, aynı zamanda, moderniteden postmoderniteye geçtiğini ifade etmiştir (2011:4). Aydınlanma felsefesi sonrası, teknolojik ilerlemeler, Endüstri Devrimi ve sanayileşme ile maddi kazanımlar elde edilirken; bu felsefe, kötü yaşam koşulları, ailenin çözülmesi, geleceğe yönelik kaygı, bunalım, emeğe ve kendine yabancılaşma gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. 1. ve 2. Dünya Savaşında milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan katliamlar ve soykırımlar, insanlarda, varoluşsal kaygılar yaratmıştır. Tanrıya ve geleceğe dair tüm umutlarını kaybetmiş, ümitlerini yitirmiş, çaresizlik içinde yaşamın anlamını sorgulamaya başlamışlardır. Bu bağlamda birçok düşünür, sanatçı ve yazar, varoluşçuluk akımı hakkında fikirler öne sürmüşlerdir. Varoluşçuluk; insan ve evreni anlamaya çalışan sistematik felsefeye karşı tepki olarak doğmuştur. Varoluşçuluğun net bir tanımı olduğu söylenememektedir. Bu kavramı her düşünür farklı düşünce biçimiyle yorumlamaktadır. Varoluşçuların her birinde sıklıkla gördüğümüz ortak kavramlar şunlardır: Kaygı, bulantı, saçma, öznellik, varoluş ve özgürlük. İlk varoluşçu felsefeci Søren Kierkegaard'dır. Kierkegaard gibi varoluş düşüncesi üzerinde eserler yazan diğer filozoflar; Heidegger, Sartre ve Camus'dür. Her filozof varoluş felsefesini bir kavram, bir duygu üzerinden ifade etmiştir. Kaygı Kierkegaard'da, ölüm Heidegger'de, bulantı Sartre'da ve saçmalık Camus'de ön plana çıkmıştır.

Kierkegaard, insanın yaşamındaki anlamsızlık ve varoluşsal kaygılarla başa çıkma biçimini Tanrı'ya olan inanç üzerinden açıklamaktadır. Ona göre, insan ya hayatın anlamsızlığını kabullenir ya da mantığın ötesinde, *absürt* bir sıçrama ile Tanrı'ya yönelir (Kierkegaard, 1980). Bu *inanç sıçraması* mantıksal bir temele dayanmaz; aksine, insanın varoluşsal belirsizliğine rağmen anlam arayışını sürdürmesini sağlar. Kierkegaard, bu durumu *Fear and Trembling* ve *The Sickness Unto Death* adlı eserlerinde detaylı biçimde ele alarak Tanrı inancının, bireyin yaşamına anlam katma işlevini vurgular (Kierkegaard, 1980). Varoluşsal sorunlar ile absürdizm arasında yakın

bir ilişki bulunmaktadır. Absürdizm de insanın evrende anlam arayışının sonuçsuzluğunu ve hayatın anlamsızlığını vurgulamaktadır (Camus, 2010). İnsanlığın evrende anlam ya da akılcı açıklama bulma çabalarının nihayetinde başarısız olduğunu, dolayısıyla saçma olduğunu, en azından insanlar için böyle bir anlam bulunmadığını ifade etmektedir. Bu felsefi akım, insanın varoluşsal çıkmazlarını vurgulayarak, hayatın anlamsızlığını ve absürtlüğünü ön plana çıkarmaktadır. İnsanın varlık nedenini sorgulayan absürdizm, evrensel bir anlam arayışının sonuçsuzluğunu vurgulamakta ve insanın varoluşsal yalnızlığına odaklanmaktadır.

Absürdizm felsefesi, 20. yüzyılın ortalarında ve sonlarında, özellikle de varoluşçu felsefenin etkisi altında gelişmiştir. Varoluşçular, insanın özgür ve sorumlu bir varlık olduğunu ancak bu özgürlüğün bir kaygı ve yabancılaşma kaynağı olduğunu savunur. Absürdistler ise; insanın özgürlüğünün anlamsız olduğunu, çünkü evrenin kaotik, rastgele ve mantıksız olduğunu; insanın evrenle kurduğu iletişimin absürt olduğunu, bu nedenle evrenin, insanın sorularına cevap vermediğini veya anlaşılabilir cevaplar vermediğini ileri sürer. Bu absürt durum karşısında insanın üç seçeneği vardır: İntihar etmek, kendini aldatmak veya absürtlüğü kabullenmek.

Absürt felsefenin kökenlerine ve temel fikirlerine katkıda bulunan iki Alman filozof Schopenhauer ile Nietzsche'dir. Arthur Schopenhauer (1788-1860); evrenin, kendine özgü bir anlamı olmadığını, insanın varoluşsal acılarını ve anlamsızlığını vurgulayan çalışmalarıyla tanınmaktadır. *İrade ve Tasarım Üzerine Bir Metafizik* adlı eserinde varoluşun absürt yönlerini ve insanın içsel çelişkilerini ele alırken; *Friedrich Nietzsche* (1844-1900), *Ecce Homo*, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* ve *Göçebe Düşünceler* gibi eserlerinde, insanın varoluşsal anlamsızlığını, çelişkisini ve kaderini sorgular.

Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Jean Paul Sartre gibi filozoflar, Albert Camus'nün absürt felsefesinin temelini atmışlardır. Bu filozoflar, doğrudan absürt kavramını kullanmasalar da insan varoluşunun tuhaflığını, anlamsızlığını ve çelişkisini ele alan çalışmalarıyla absürt felsefenin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Ancak, tam anlamıyla, absürt felsefesinin gelişimi daha sonraki dönemlerde, özellikle de 20. yüzyılda, gerçekleşmiştir.

Sartre; *varoluş özden önce gelir. İyi, ama ne demektir bu? Şu demektir: İlk insan vardır. Yani önce dünyaya gelir, ondan sonra tamamlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır* (2015: 39), ifadesiyle, bu insanların önce var olduklarını, ardından kendi özlərini yaratacak seçimler yaptıklarını ifade ederken; Camus'ye göre: *dünyanın aşkın bir anlamı olup olmadığı belirsizdir ve insanın bunun hakkında bilgi edinmesi beklenemez. Dünyayı mantığa uydurmaya çalışmak, insanın çevresiyle olan çatışmasının temelini oluşturur* (2010: 56). Camus, yaşamın anlamsızlığını kabul eder ve bu durumu absürt olarak tanımlar. Ona göre, insanın anlam arayışı ile evrenin kayıtsızlığı arasındaki çatışma absürtlüğü doğurur.

Absürt, insanın anlam arayışı ile evrenin anlamsızlığı arasındaki uçurumdur (Camus, 2010). Albert Camus, insanın evrendeki anlamsızlık ve saçmalıkla yüzleştiği varoluşsal durumu *absürt* kavramıyla tanımlamaktadır. Bu durumda insanın yaşamı sorgulaması, intihar düşüncesiyle mücadele etmesi ve yine de anlam arayışını sürdürerek yaşamaya devam etmesi gerekir (Camus, 2010). Absürt felsefesi ile varoluş felsefesi, insanın anlam arayışı ve yaşamın doğası hakkında derinlemesine düşünceler sunar. Birbirlerine çok yakın iki felsefe olmasına rağmen benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da bulunmaktadır. Anlam arayışını her iki akım ele almaktadır. Hem absürt hem de varoluş felsefesi, bireyin varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmesini vurgulamaktadır. Hayat, yaşamaya değer mi? Camus'nün cevap aradığı temel soru budur. Camus'nün bu bakış açısı, yaşamın zorlukları karşısında direnişi ve anlam arayışını vurgular. İntihar düşüncesi, bir tür kaçış olarak görülürken, yaşamaya devam etmek, her ne olursa olsun varoluşu kabullenmek ve ona karşı durmak cesaret gerektirir. Yaşamak, her anın değerini bilmek ve mutluluğu yakalamaya çalışmak, insanın varoluşsal krizi aşmasının bir yolu olarak öne çıkar. Bu bağlamda, mutluluk, beklenmedik anlarda, basit şeylerde ve insan ilişkilerinde bulunabilir. Hayatı sevme ve onu anlamaya çalışma çabası, belki de Camus'nün varoluş felsefesinin en temel unsurlarından biridir. Camus, yaşamın zorluklarına karşı direnişi savunur; bu bağlamda intihar, mücadele etmekten vazgeçmek anlamına gelir. Gerçek başkaldırı, yaşamı ve onun getirdiği zorlukları kabullenmek, bunlarla yüzleşmek ve anlam arayışını sürdürmektir. Böylece birey, yaşamı seçerek, absürtün getirdiği boşluğu aşmayı deneyebilir.

Camus; intihar, başkaldırı ve hayatın anlamı kavramlarını, 1942 yılında Fransa'da yayımlanan ve Türkçe'ye *Sisifos Söyleni* adıyla çevrilen *Le Mythe de Sisyphe* kitabıyla ele almıştır. Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde, insanın evren karşısındaki yalnızlığı ve absürt durumu derinlemesine incelenir. Dünya, insanın varoluşuna kayıtsızdır ve bu kayıtsızlık, bireyde yabancılaşma ve anlamsızlık hissi yaratır. Ancak Camus, bu karamsar tabloyu yalnızca bir yenilgi olarak görmektense, insanın bu duruma karşı geliştirebileceği bir direniş ve umut anlayışını vurgular. Sisifos'un kayalarını tepeye yuvarlama eylemi, bir ceza gibi görünse de aynı zamanda sürekli bir mücadele ve varoluşun kendisini kabullenme simgesidir. Camus, Sisifos'u bir kahraman olarak tanımlar, çünkü o, zorluğunu kabul ederek kendi yaşamının anlamını yaratır. Sisifos'un sürekli çabası, varoluşsal absürt ile yüzleşmenin ve buna rağmen yaşamayı seçmenin bir ifadesidir. Bu bağlamda, Camus insan durumunu, bireyin içsel çatışmaları ve varoluşsal sorgulamalarıyla ele alır. Umut ve başkaldırı, bireyin bu anlamsızlık hissiyle yüzleşip kendi hayatına anlam katma çabasının temel unsurlarıdır. Yani, yaşamın tüm zorlukları ve absürtlüğü içinde bile, insanın varoluşu ve direnişi anlam bulabilir. *Sisifos'u dağın eteğinde bırakıyorum. Her birey, yükünü eninde sonunda bulur.* Ancak Sisifos, tanrıları reddeden ve kayaları kaldıran güçlü bir bağlılık sergiler. O, her şeyin iyi olduğu sonucuna ulaşır. Artık efendisiz olan bu evren, ona ne kısır ne de değersiz görünür. Bu taşın küçük parçaları ve karanlık dağın her parıltısı, tek başına bir dünya oluşturur. Tepelere doğru yalnızca çabalamak bile bir insanın yüreğini doldurmaya yeter. Bu nedenle, Sisifos'u mutlu bir şekilde hayal etmek gerekir. (Camus, 2010, s.126)

Camus, Yunan mitolojisindeki kahraman Sisifos üzerinden *örnekler* felsefesini; *insanın anlamsız çabasını ve arayışını* tanrılar tarafından bir kayayı durmaksızın bir tepenin zirvesine çıkarmakla anlatır. Sisifos, tanrılarla alay eden bir karakterdir. Düşeceğini bile bile taşı dağın en tepesine çıkartmakla cezalandırılmıştır. Albert Camus bu durumu absürt olarak tanımlar ve bunu bir mantığa oturtmaya çalışmanın, çatışmanın ana temelini oluşturduğunu açıklar. Çünkü Camus'ye göre dünyanın bir anlamı olup olmadığı kesin değildir. Taşın tekrar tekrar tepenin zirvesine çıkarılma çabası insanın anlam arayışıyla benzerlik göstermektedir. (Camus 2010: 56) Modern insan, absürt bir

durumun farkında olmasına rağmen, Sisifos gibi anlam arayışını sürdürerek trajedisine ortak olur; Camus'ye göre, Sisifos'u trajik kılan, umutsuzluğa rağmen kaderine karşı direnen bilinçtir. (2010: 124, 125). Dünyanın ne kadar anlamsız olduğu ve insanın yalnızlığı Camus'nün temel yargısıdır. Bundan da kurtulmanın yolu başkaldırıdır. Deneme, roman ve oyun yazarı olan Camus'nün, absürt fikirleri ve felsefesi; *Yabancı*, *Veba*, *Sisifos Söyleni* ve *Başkaldıran İnsan* adlı eserlerinde görülmektedir.

Absürt tiyatro terimini ortaya atmış olan Esslin, bireyin anlamsız varoluşunu ve içine düştüğü derin kaosu tiyatro oyunları üzerinden anlatır. Esslin; Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet, Edward Albee, Adamov, Vaclav Havel ve Eugene Ionesco gibi tiyatro yazarlarının oyunlarında absürt tiyatronun özelliklerini, temalarını ve anlamlarını açıklar. Esslin'e (1961) göre absürt tiyatro; yalın tiyatro, soytarılık, maskaralık ve tuhaf sahnelerle birlikte anlamsız sözler ve güçlü alegoriler içeren düşsel yazın geleneklerine dayanır. Bu gelenekleri yenilikçi ve farklı biçimlerde kullanarak çağdaş sorunları ifade eder (Esslin,233-234).

2. Dünya Savaşı'nın groteskliği ve dehşeti, nihilist bir dünya görüşünü doğuran absürt tiyatroyu şekillendirmiştir. Bu tiyatro, insanların baskıcı liderler, manipüle edilen ordular, karmaşık teknolojiler ve bireyselliği engelleyen sosyal akımlarla yüzleşmek zorunda kaldığı bir dönemi yansıtır (Rush, 2005: 230). Absürt tiyatronun ilk temellerini atan oyun Fransız yazar Alfred Jarry'nin 1968 yılında yazdığı *Kral Übü* adlı drama oyunudur (Abrams, 1999).

Esslin, absürt tiyatronun sık sık mantık dışı ve paradoksal durumları ele aldığını ve insanın varoluşsal kaygılarını vurguladığını belirtir. Esslin'in çalışmaları, tiyatro eleştirisi ve teorisi üzerine geniş bir etki yaratmış ve absürt tiyatronun anlaşılmasına ve değerlendirilmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Esslin, 1961 yılında kaleme aldığı eserde, sanatta absürtlük konusunu farklı bir üslupla ele almıştır. Esslin (1961), Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Edward Albee, Jean Genét, Harold Pinter ve Vaclav Havel gibi yazarların eserlerini absürt tiyatro kapsamında değerlendirerek geleneksel tiyatro kurallarını reddetme ve gerçeklik algısını sorgulama yönündeki yenilikçi yaklaşımlarını vurgulamıştır. Absürt tiyatro eseri bu alanda yazılmış en detaylı eser olarak bilinmektedir.

Absürt kavramı, sosyolojik açıdan bakıldığında, değerlere olan bağlılığın zayıfladığı ve kuralların ihlal edildiği bir dönemde insanlığın genel durumunu tanımlayan bir kavram haline gelmiştir (Cornwell, 2006: 24). Absürt; 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da yaşanan iki dünya savaşı, ekonomik kriz, siyasi bunalım, toplumsal çatışma, kültürel değişim, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi tarihsel olaylar ve süreçler sonucunda ortaya çıkmıştır. Absürt kavramı, aynı zamanda modernizm, postmodernizm, dadaizm, sürrealizm, varoluşçuluk, nihilizm, anarşizm, feminizm, marksizm, psikanaliz gibi kültürel ve felsefi akımlarla ilişkili olarak gelişmiştir (Esslin, 1961).

Albert Camus’nün *Yabancı* adlı eserinde, insanın varoluşsal çıkmazları ve anlamsızlığı ele alınarak absürt yaşamın içindeki paradokslar ve çelişkiler vurgulanmaktadır. Camus, eserlerinde insanın varlık nedenini sorgulayarak hayatın anlam arayışını ve çabasını işlemiştir. *Sisifos Söyleni*, absürt kavramını tanımlamış ve absürt durumla nasıl yaşanabileceğini anlatmıştır. *Yabancı*, 1942 yılında Fransa’da yayımlanmış, absürt felsefenin bir roman uyarlaması olarak görülmüştür. Romanın kahramanı Meursault, evrenin anlamsızlığına ve insanın yabancılaşmasına karşı duyarsız ve kayıtsız bir tavır sergilemiştir. Ölüm karşısında hiçbir şey hissetmeyen, yaşama sevgiyle bakmayan ve yaşama anlam yüklemeyen bir kişiliğe sahiptir. Bu kitaplar, absürt felsefenin kurucu metinleri olarak kabul edilmektedir.

Absürt kavramının ilk kaynakları, aynı zamanda absürt felsefeden etkilenen ve absürt edebiyat ve tiyatro akımının öncüleri olan; Franz Kafka, Eugene Ionesco, Samuel Beckett gibi yazarların eserleridir. Kafka, absürt felsefenin önemli öncülerinden biridir. Eserlerinde genellikle bireyin çaresizliği, anlamsızlığı ve tuhaflığı konu alınır. Franz Kafka, 20. yüzyılın başında Almanya’da yaşamış; *Dönüşüm*, *Dava*, *Şato* gibi roman ve öykülerinde, insanın bireysel ve toplumsal düzeyde karşılaştığı saçmalık, yabancılaşma, baskı, çaresizlik, insanın varoluşsal absürtlüğü gibi temaları işlemiştir (Kafka,1948). Eugene Ionesco, 20. yüzyılın ortasında Fransa’da yaşamış ve *Kel Şarkıcı*, *Ders*, *Kral Ölüyor* gibi oyunlarında, dilin, mantığın, iletişimin, kimliğin, kültürün, siyasetin bozulduğu, insanın varoluşsal krize girdiği bir dünya tasvir etmiştir. Sahne bilgileri ve uyumsuz tiyatroya örnek olarak Eugene Ionesco'dan *Kral Ölüyor* verilmiştir

(Acarlıoğlu, 2003:95-109). Samuel Beckett, 20. yuzyılın ortasında Fransa'da yaşamış ve *Godot'yu Beklerken*, *Son Bant*, *Mutlu Günler* gibi oyunlarında, insanın anlamsız, boş, yalnız, çaresiz, umutsuz bir hayat sürdüğü; zamanın, mekânın, karakterlerin, diyalogların geleneksel kurallarının yıkıldığı bir tiyatro yaratmıştır. Bu eserler, absürt kavramının ilk kaynaklarından sayılmaktadır. (Türkyılmaz, 2017:240-263). Sartre, varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden biridir ve absrtçlk konusuna da önemli katkılarda bulunmuştur. *Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde, insanın varoluşsal anlamsızlığını ve özgürlüğünü ele almıştır. Özellikle *Bulanık* adlı eserinde, insanın varoluşsal belirsizliklerini ve anlamsızlığını vurgular. Tüm bunlara ek olarak; absürt edebiyatta Franz Kafka, Eugene Ionesco, Edward Albee, Tom Stoppard gibi yazarlar; absürt tiyatrodaki Samuel Beckett, Harold Pinter, Güngör Dilmen gibi oyun yazarları; absürt sinemada Luis Buñuel, Federico Fellini, David Lynch, Emir Kusturica, Quentin Tarantino, Charlie Kaufman gibi yönetmenler; absürt müzikte John Cage, Frank Zappa, Captain Beefheart, The Residents, Mr. Bungle, Mike Patton gibi sanatçılar sayılabilir (Günday, 2014).

2. Dünya Savaşı sonrası umut ve inanç kavramları yitirilmif, iyi olma hâlinin nafile bir bekleyif olduğu görüşünü ortaya çıkarmıştır. 1950'li yıllarda nihilist ve varoluşçu felsefenin etkileriyle klasik tiyatronun kuralları ve düzeni hiçe sayılarak anlamsız, saçma ve uyumsuz absürt tiyatro türünü doğurmuştur. Absürt tiyatro bir olay değil, bir durum tiyatrosudur. Akımın felsefi kökeni, Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) ve *Sisifonun Söyleni* (1942) adlı eserleri ile Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* (1943) gibi diğer birçok eserini de şekillendiren varoluşçu düşünceye dayanmaktadır (Pavis P. ve Schantz, 1998: 1-2). Absürt tiyatrodaki olaylarda serim, düğüm ve çözüm bölümleri dikkate alınmaz. Yabancılaşma, uyumsuzluk ve iletişimsizlik absürt tiyatro metinlerinin belirgin özelliklerini oluşturur. Klasik tiyatroya bir tepki olarak ortaya çıkan absürt tiyatro, gerçeği de klasik tiyatro akımlarından farklı şekilde görmektedir. Absürt tiyatro; gerçeği mantıklı bir düzen yerine anlaşılmaz bir karmaşa olarak değerlendirir ve bu uyumsuzluğu sahneye yansıtma için geleneksel uyumları bozarak yeni, mantık dışı düzenlemeler yapar (şener 2019, s. 297). Sevdalı şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı eseri, tiyatronun tarihsel gelişimini ve düşünsel evrimini ele alan önemli bir çalışmadır. Bu eser, tiyatronun Antik Yunan'dan başlayarak modern döneme kadar

geçirdiği dönüşümleri, estetik ve felsefi yaklaşımlarla açıklamaktadır. Şener, tiyatronun sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda insan varoluşu, toplumsal yapı ve etik değerlerle ilgili derin sorgulamalar yapma ortamı olduğunu vurgular. Klasik tiyatronun insan doğası, kader ve etik temalarını işleyişini, modern tiyatronun ise bireyin iç dünyasına ve varoluşsal krizlerine odaklanmasını karşılaştırmalı olarak inceler. Eserde ayrıca, tiyatro düşüncesindeki değişimin politik, kültürel ve felsefi etkenlerle nasıl şekillendiği ayrıntılı biçimde analiz edilir. Şener, tiyatronun toplumsal bir ayna olduğunu ve bu yolla hem bireysel hem de kolektif bilinçte dönüşüme öncülük ettiğini belirtir (Şener, 2017).

Aristoteles'in *Poetika*'sına dayalı gelişen anlatı kavramı, sinema sanatının ürünleri olan filmlerin üretilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Makal'a göre; sinema gelişim sürecinde gerçeğin değil, teatral görüntüyü sunan Méliès'in kurmacalarının izinden gidilmiş ve öykü anlatmanın, mitlerin, fantezilerin ve düşlerin yaratılmasında bir araç olarak kullanılmıştır (Makal, 2009: s. 138).

Klasik anlatı sineması, Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinden kökenini alan ve anlatıya dayalı bir sinema biçimidir. Bu sinema türü, serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşan bir yapıya sahiptir. Olay örgüsü ve neden-sonuç ilişkilerinin, temel ilkeler olarak kullanıldığı bir anlatı oluşturulur. Klasik anlatı sinemasında perdede izlenen olayların oluşumu ve geliştirilmesi, kurgusal yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu yöntemler, sinema yönetmenine zaman ve mekân unsurlarını yeniden düzenleme esnekliği sağlar. Bu da filmin anlatımını güçlendirerek seyirciye daha derin bir duygusal bağ kurma fırsatı sunar (Mükerrem, 2012: 29).

Absürt anlatının ilk sanatsal çalışması tiyatrodur. Absürt tiyatrodaki teknik, tematik, sahne ve oyuncu ilişkisinin ifade edildiği özellikler şöyledir: Absürt tiyatro, sahne ile seyirci arasında duygusal bir yakınlık kurmaz. Sahnede; seyirciye sempatik gelecek, özdeşleştiği oyun ve konulardan uzak, klasik ve geleneksel biçim kalıplarının kullanılmadığı absürt oyun düzeni vardır. Gerçeküstücü, düşsel biçimler, uyumsuz sesler seyirciyi tedirgin eder. Tanıdık biçimlerin çarpıtılmış olması hem seyirciyi uyarır hem de dikkatini diri tutar. Oyun boyunca seyirci örtülü bir anlamı bulmaya çalışmaktadır. Seyirci, toplumsal yaşamın bireyin doğasına aykırı olduğunu anladıkça,

başlangıçta hissettiği şaşkınlık, korku ve tedirginlikten geçerek bilinçlenme sürecini tamamlar ve oyundan keyif almaya başlar, böylece sahne ile seyirci arasındaki mesafe estetik bir değer kazanır (Şener, 1993; aktaran Aydemir, 2010). Absürt tiyatrodan farklı olarak, izleyiciye rahatsızlık verilerek düşündürdüğü, özdeşleşmeyi reddettiği ve bu şekilde daha derin bir farkındalık sağladığı anlatılmaktadır.

1.2. Diğer Sanat Dallarında Absürt Kavramı

Absürt kavramı, sadece tiyatrodan ya da felsefe alanında değil, edebiyat, resim, sinema ve müzik gibi diğer sanat dallarında da önemli bir anlatı ve ifade biçimi olarak kendini göstermiştir. Bu sanat disiplinlerinde absürt, geleneksel mantık ve anlam yapılarına karşı çıkarak izleyici veya okuyucuda şaşkınlık, tedirginlik ve sorgulama duyguları uyandırmaktadır. Absürt edebiyat, gerçekliğin mantıksız, saçma ve anlamsız bir şekilde sunulduğu, dilin ve anlatının bozulduğu, karakterlerin ve olayların geleneksel kurallara uymadığı eserleri ifade eder. Absürt tiyatro, absürt edebiyatın bir alt türü olarak kabul edilir. Sahne üzerinde geleneksel dramatik yapıyı, karakterleri, diyalogları ve zaman-mekân ilişkisini yıkan, seyirciyi şaşırtan, rahatsız eden ve düşündüren oyunları kapsar. Absürt sinema, edebiyat ve tiyatro ile benzer özellikler taşıyan, gerçeklik algısını sorgulayan, mantık dışı, rüya gibi ironik ve mizahi unsurlar içeren filmleri tanımlar. Absürt müzik; müzikal kurallara, formlara, tonlara, ritimlere, armonilere ve melodilere uymayan; gürültü, ses efekti, konuşma, alay gibi unsurları kullanan, müzikal anlamı bozan veya yaratan eserleri belirtir (Aydemir, 2010).

19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıla kadar uzanan dönemde, absürt sanat ve felsefe akımları, insanın çağın zorluklarıyla yüzleşmesini yansıtan eserlerle kendini göstermiştir. Absürt kavramının oluşumunda, sanat ve felsefenin gelişiminde, özellikle 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan dadaizm ve sürrealizm akımları etkili olmuştur. Dadaizm, rasyonel düşünceyi ve toplumsal normları sorgulayan, absürt ve ironik eserler üreten sanatçıları bir araya getirmiştir. Sürrealizm ise, bilinçaltının ve rüyaların etkisi altında yaratılan eserlerle gerçeküstü bir dünya oluşturmayı hedeflemiştir. Bu akım, gerçeklik ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyiciyi düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu iki akımın etkileşimi, absürt kavramının sanat ve edebiyatta önemli bir yer edinmesine katkı sağlamıştır (Pavis, P. ve Shantz, C. 1998. *Dictionary of the Theatre:*

Terms, Concepts, and Analysis. Toronto: University of Toronto Press., 2022). Bu sanat anlayışları, insanın çağın krizleri karşısındaki kafa karışıklığını ve anlam arayışını yansıtan bir ifade biçimi sunmuştur. Bu akımda sanatçılar, geleneksel sanat anlayışını sorgulamak amacıyla sıradan nesnelere alıp sanat eseri olarak sunmuş, aynı zamanda dilsel yapıları bozarak yeni bir ifade biçimi arayışına girmişlerdir. Bu sanatçılar, dil ve sanat kurallarını reddetmiş ve klasik normlardan uzaklaşarak özgün ve deneysel çalışmalar ortaya koymuşlardır (Arıkan, 2011).

1. Dünya Savaşı'nın neden olduğu sosyal, ekonomik ve psikolojik travmalar, bu dönemdeki insanların çeşitli ruhsal durumları üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu travmalar ve ruhsal durumlar, sürrealist sanat düşüncesinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Savaşın yarattığı kaos, belirsizlik ve acılar, sanatçıların gerçeklik algısını sorgulamalarına ve hayal güçlerini daha özgürce ifade etmelerine olanak tanımıştır. Bu bağlamda, sürrealist sanat, insanın iç dünyasını ve rüyalarını yansıtarak toplumsal travmaların ve ruhsal durumların sanatsal bir ifadesi olmuştur. Bu dönemdeki sanatçılar, gerçeküstü imgeler ve düşsel kompozisyonlar aracılığıyla insanın bilinçaltısındaki karmaşıklığı ve çelişkileri görsel olarak ifade etmişlerdir. Bu sayede, sürrealist sanat, insanın içsel dünyasını keşfetme ve anlama çabasında önemli bir araç haline gelmiştir (Mansuroğlu, 2022). 1. Dünya Savaşı, yol açtığı büyük yıkımla sanat üzerindeki etkisini ve özellikle sürrealist sanatın ortaya çıkışındaki belirleyici rolünü açıklamaktadır. Sembolizm, fütürizm, ekspresyonizm, sürrealizm, dadaizm ve neo-romantizm akımlarına ait eserler; absürtün sanatsal öncüleri olarak kabul edilirler. Modern dünyanın kaosuna bir tepki olarak ortaya çıkan sembolizm, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm ve dadaizm gibi akımlar, sanatın gerçeklikle olan bağlarını zayıflatarak farklı anlatım biçimleri geliştirmiştir.

İnsan aklının en değerli ürünlerinden biri olan sanat; tarihi boyunca duygu, düşünce, hayal ve görüşleri somut ve soyut malzemelerle ifade etmenin en eski ve etkili yollarından biri olmuştur. İsterse bir tablo, bir roman, bir film ya da bir heykel olsun, sanat eserleri; sanatçıların iç dünyalarını, toplumları ve zamanlarını yansıtır. Tolstoy'a göre sanat; insanın iç dünyasında bulunan potansiyeli, çizgi, renk, jest, ses, söz ve duygular yoluyla açığa çıkarmasıdır. Sanat, bir form ve estetik olmaktan öte derinlik

içeren bir düşünce, mesaj, isyan ve protesto anlamlarında da kullanılmaktadır (Tolstoy, 2007).

Sanatın tarihsel süreç içinde etkileşim kapsama alanı, etkileyen ve etkilenen olarak tanımlanmaktadır. Bu tarihsel süreç içinde sanatın; çağdaş sanat, modern sanat, postmodern sanat, dijital sanat gibi farklı kavramlarla da ifade edildiği görülmektedir. Sanat tarihi içinde var olan sanat akımlarının ortaya çıkışında yönetim şekilleri, sosyal gelişmeler, bilimsel ilerlemeler gibi birçok öge rol oynamıştır. Bu akımlar kendilerinden önceki akıma tepki olarak ortaya çıkmıştır. Edebiyat, tiyatro ve sanatta birçok yeni akımın doğmasında 1. Dünya Savaşı'nın etkilerinin, şüphesiz, önemli katkıları vardır. Dadaizm, yeni akımların dönüm noktası olan 1. Dünya savaşı sonrası çıkan, ilk akımdır. Savaşın korkunç yıkımı karşısında dönemin sanatçıları bu travmatik olaylara neden olan her şeyi sorgulamaya başlamışlardır. 1920'lerin ortalarına doğru etkinliğini kaybetmeye başlayan bu akım yerini, kendisinin kaynaklık etmiş olduğu, sürrealizm akımına bırakmıştır.

Absürt edebiyat, özellikle Franz Kafka, Samuel Beckett, Eugène Ionesco gibi yazarların eserlerinde belirginleşir. Bu metinlerde olay örgüsü çoğu zaman belirsiz, karakterler kimliksiz, diyaloglar ise anlamsız ya da tekrarlarla doludur. Bu da okuyucuda huzursuzluk, yabancılaşma ve sorgulama duygusu yaratır (Esslin, 1961). Edebiyatta absürt kavramı; sıradanlığı, mantığı ve geleneksel anlatım kurallarını reddeden bir yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşım, sıra dışı olaylar, mantık dışı diyaloglar ve tuhaf karakterler aracılığıyla anlam arayışını sorgular. Absürt edebiyatta, olaylar genellikle mantık dışıdır ve geleneksel anlatım kurallarına uymaz. Bu olaylar, gerçekçi olmayan veya rasyonel açıklamalara dayanmayan bir sıralamayla ilerler. Karakterler arasındaki iletişim, absürt edebiyatta sıklıkla mantıksız veya tuhaf diyaloglara dayanır. Bu diyaloglar, genellikle geleneksel konuşma kalıplarından sapar ve anlam karmaşasına yol açar. Absürt edebiyat, genellikle insanın varoluşsal anlamsızlığını ve çaresizliğini sorgular. Karakterlerin yaşamlarındaki absürtlüğe rağmen anlam arayışı, eserlerin merkezinde yer alabilir. Absürt edebiyatta gerçeküstücü öğeler sıkça görülür. Rüya benzeri atmosferler, sıra dışı semboller ve rastgele bağlantılar, eserlere mistik bir hava katar. Bazı absürt eserler, toplumsal yapıları, kurumları veya normları eleştirel bir

şekilde inceler. Bu eleştiri genellikle gizli veya dolaylı olabilir ancak toplumun saçmalıkları ve absürtlükleri vurgulanır. Absürt edebiyatta yaratıcılık ve özgünlük ön plandadır. Geleneksel kalıplardan uzaklaşan ve alışılmışın dışında keşif imkânı veren bu tarz, yazarlara ve okuyuculara sıra dışı bir deneyim sunar. Absürt edebiyat, sıra dışı bir bakış açısı sunarak insan varoluşunun anlam arayışını ve geleneksel edebiyat kurallarını sorgular. Bu tarz, okuyucuları düşündürürken aynı zamanda onları güldürebilir veya şaşırtabilir.

Camus'nün varoluşçu düşüncelerini yansıtan *Yabancı* romanının baş karakteri, hayatın anlamsızlığını hisseden ve bu nedenle soğuk ve ilgisiz iletişim tarzı sergileyen bir bireydir; bu da eserin uyumsuzluk, saçmalık ve yabancılaşma temalarını barındırdığını gösterir. Albert Camus'nün 1942'de yayımlanan bu romanı, duygusal soğukluğu ve toplumdaki yabancılaşmayı temsil eden baş karakter Meursault'un, annesinin ölümü, bir cinayet işlemesi ve yargılanması sürecinde yaşadığı absürdizmi ele alır. Absürdizm, özellikle roman, tiyatro ve kısa hikâyeye gibi türlerde, karakterlerin anlamsızlıkla yüzleştiği, toplumsal normlara aykırı davranışlar sergilediği ve derinlikli analizlerle insanın varoluşsal sorunlarını sorgulayan bir edebi akımdır.

Zaman içinde absürt kavram, edebi eser ve oyunlarda yer etmeye başlamıştır. Varoluşçuluk felsefesine dayanan birçok absürt tiyatro ve oyun üretilmiştir. Saçmanın tiyatrosu olarak açıklanabilen bu absürt oyunlar kural tanımaz, alışılmış düzene karşı çıkan ve mantık sınırlarını zorlayan yapılarıyla öne çıkmaktadır. 1950 yılında Ionesco'nun yazdığı *Kel Şarkıcı* adlı oyun, dilin tragedyası olarak, anti tiyatro akımının ilk örneğidir. Geleneksel tiyatronun hiçbir unsurunu barındırmayan oyunda zaman ve mekân belirsiz ilerler. Birbirinin ardına gelen sahneler alakâsız ve anlamsız konuşmalar içerir. Oyunun isminin de oyunla bir bağı bulunmaz. Ionesco'nun başyapıtları arasında yer alan *Gergedanlar* varoluş felsefesini temel alan bir diğer absürt oyundur. Fransa'nın Alman işgali altındayken nazilere karşı koymamasını eleştiren oyun, Berenger adlı karakterin yabancılaşma ve kapana kısılma hisleri arasında kalışını resmeder. Saçma olgusu etrafında şekillenen oyunda, karakter durmadan mantıksız savlar öne sürer. Jean Genet'in *Balkon* eserinde, müşteriler bir genelevde farklı rollere girerken dışarıda bir devrim olur. Bu oyunda Jean Genet toplumda güce dayalı olan rolleri eleştirmeyi

amaçlar. Kendisi de suç dünyasına aşına olduğundan, karakterleri ve o dünyayı çarpıcı bir şekilde anlatır. Absürt kavramı bağlamında bir diğer eser 1953 yılında, ilki Fransa'da sahnelenen, *Godot'yu Beklerken*'dir. Estragon ve Vladimir adlı karakterlerin arasında geçer ve mekânı belli olmayan oyunda, Godot'yu bekleyen karakterlerin varoluş sancısına tanık oluruz.

Hayatın absürt değil de zor olduğunu anlatmaya çalışan ve 1970 yılında intihar eden Arthur Adamov, *Ping Pong* ve *Profesör Taranne* gibi başyapıtlar bırakmıştır. Franz Kafka ve Maksim Gorki gibi yazarlardan etkilenen Adamov, 2. Dünya Savaşı'nın ardından tiyatro oyunları yazmaya başlamıştır. 20. yüzyıldaki bireysel kimlik kaygısını ve tanımsız suç kavramlarını ele aldığı Profesör Taranne oyununda, karakterin topluma aykırı hareketleri nedeniyle tutuklanması ve buna karşı kendini savunması irdelenmiştir. Amerika'daki absürt tiyatronun öncülerinden Edward Albee, savaş sonrası Amerikan kültürünü eleştiren eserleriyle üç Pulitzer ödülüne layık görülmüştür. Absürt tiyatronun temel özelliklerini taşıyanlar arasında en iyi örneklerden biri olan *Hayvanat Bahçesi Hikayesi* adlı oyunu hem içeriği hem de beklenmedik sonuyla sürükleyici bir oyundur. Birbirine zıt iki karakter olan Jerry ve Peter'in Central Park'ta karşılaşması ve Jerry'nin, *hayvanat bahçesindeyim*, demesiyle başlar. Hevessiz başlayan bu konuşma bir süre sonra karakterlerin bilinç altlarına dair bilgiler vererek devam eder.

2012 yılında hayatını kaybeden Türk oyun yazarı Güngör Dilmen tarihi ve mitolojik öğeler içeren eserleriyle bilinir. Oyunlarında, içinde bulunduğu dönemi başarıyla eleştiren yazar birçok ödüle layık görülmüştür. *Canlı Maymun Lokantası* adlı oyunu ise Türk absürt tiyatro oyunları arasında en bilinenlerdendir. Petrol zengini genç Amerikalı Jonathan çiftinin Çin'deki balayı tatillerini ele alan oyun dönem eleştirisi ve absürt olaylarıyla dikkat çeker (Kaya,2021).

Sinemada absürt anlatı; gelenekselliği sorgulayan, varoluşsal soruları ele alan ve sıkça kara mizah öğeleri içeren anlatım tarzına sahip format içerir. Ölümcül soğuk mizah, gerçeküstü görseller ve insan koşullarının derinlemesine incelenmesini bir araya getirir. Bu filmler geleneksel anlatı yapılarını sorgular ve izleyicileri yaşamın ve toplumun tuhaflıklarını düşünmeye davet eder. Absürt filmler, ciddi toplumsal ve siyasi sorunları keşfetmek için koyu mizah ve hiciv kullanırken hem eğlendirir hem de

düşündürücü yorumlar sunar. Bu filmlerdeki absürt temalar, günlük yaşamın absürt ve acımasız yanlarını aydınlatmak için koyu mizah kullanır. Bu tür mizah hem komik hem de rahatsız edici olabilir ve izleyicileri insan doğasının karanlık yönüyle yüzleşmeye zorlayabilir. Absürtlüğü, ciddi toplumsal ve siyasi eleştiri yapmaya ve izleyiciyi, dünyayı yeni bir bakış açısıyla düşünmeye zorlayarak hem eğlendiren hem de düşündürülen sinematik bir deneyime davet eder. Bu filmler, izleyicileri insan varlığının karanlık yönleriyle yüzleşmeye teşvik ederken zaman zaman bir umut ışığı da sunar.

Absürt sinemanın kökenleri, fiziksel komedi unsurlarını içeren slapstick komedilerine; ekspresyonist, sürrealist ve avangart filmlere kadar uzanır. Ekspresyonist filmler, duyguları ve içsel dünyayı vurgulayan film tarzıdır. Sürrealist filmler, gerçeklikten kopuk, rüya gibi ve hayal gücünü ön plana çıkaran filmlerdir. Avangart filmler ise geleneksel sinema kurallarını reddeden ve deneysel bir yaklaşım benimseyen filmlerdir. Bu farklı film türleri, absürt sinemanın kaynaklarını oluştururken, farklı estetik ve anlatım biçimleriyle de film kültürünü zenginleştirmiştir. Absürt sinema, genellikle mantık ve gerçeklikten uzak durumlarla doludur. Fiziksel komedi unsurları içeren slapstick komediler, genellikle vücut dili ve hareketler üzerinden komiklik yaratmaya odaklıdır. Slapstick komedi filmleri, basit güldürü, hokkabazlık ve düşme-kalkma sahneleriyle kaba halk güldürü geleneğini sürdürmektedir (İpşiroğlu, 1996: 85). Bu komedilerde, mantıklı neden-sonuç ilişkileri yerine eylemler ön planda olduğundan, karakterler derinlikten ve muhakemeden yoksun, absürt davranışlar sergileyen tipler olarak karşımıza çıkar. Bu komedi filmleri, aklın işlevsizleştiği gerçeğini absürt bir şekilde ortaya koyarken, belirli bir eleştirel zemine oturtmamakta ve varoluşsal sorunlarla ilgilenmemekle birlikte avangart ve sürrealist filmlerden farklılık göstermektedir. Marx kardeşler, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Laurel ve Hardy, W. C. Fields ve Buster Keaton gibi oyuncuların filmleri genellikle absürt unsurlar içeren slapstick komediler olarak nitelendirilir. Bu oyuncuların eserleri, fiziksel komedi unsurlarını ustalıkla kullanarak izleyicilere kahkaha dolu anlar yaşatır. Özellikle vücut dili, mimikler ve komik durumlar üzerine kurulu olan bu filmler, sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Hal Rouch'un yönettiği ve Harold Lloyd'un başrolünde yer aldığı *Get Out and Get Under* (1920) isimli film, slapstick komedide absürtün etkili bir şekilde kullanımına önemli bir örnektir. Film, sevdiği kadının başkasıyla evlendiğini

öğrenen bir adamın yaşadığı komik ve absürt olayları konu almaktadır. Esslin'e göre; Charlie Chaplin ve Buster Keaton gibi sinemacılar, insanın gün geçtikçe artan ve mekanikleşen dünyasında nasıl kaybolduğunu göstermek için insanın karşı konulmaz mekanik aygıtlarla mücadelesi temasını sıkça kullanmıştır. Bu sayede, seyircilere insanın teknoloji karşısındaki çaresizliği ve insan doğasının korunması gerekliliği anlatılmıştır (Esslin, 1970: 335, 326).

Yönetmen Luis Buñuel ve Ressam Salvador Dalí'nin iş birliğiyle ortaya çıkan *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği.1929) adlı kısa film; sürrealist ve mantık dışı olaylarla dolu, sembolik sahneler ve rüya benzeri görüntülerle çevrelenmiş, absürt sinemanın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Charlie Chaplin'in *Modern Times* (Modern Zamanlar.1936) isimli klasik filmi, modern endüstriyel toplumun absürtlüğünü ve insani ilişkilerin saçmalığını hicveder. Film, Chaplin'in karakterinin yaşadığı tuhaf ve komik olaylarla doludur. Bu eserler ve filmler, absürt tarzın erken örnekleridir ve bu tarzın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. İnsan varoluşunun anlamsızlığını, çelişkisini ve tuhafliğini vurgulayan bu eserler, absürt sanatın temel taşlarından bazılarıdır.

1.3. Komedi Kavramının Tanımı, Doğuşu, Gelişimi ve Komedi Türleri

Fransızca kökenli *komedi* kelimesi, TDK'ye göre güldürü ve gülmeye neden olan durumları anlatan sahne eseridir (<https://sozluk.gov.tr/>). İtalyanca *commedia*, Fransızca *comédie* gülünçlü oyun söz öbeğinden; eski Yunanca'da da aynı anlama gelen *komoidia* sözcüğünden alıntıdır. Yunanca bir sözcük olan *komos*; köy eğlencesi, festival, her çeşit kaba ve gürültülü eğlence anlamına gelen sözcük eski Yunanca'da *kome*, *köy*, sözcüğünden türetilmiştir. Eski Yunanca *oidia*, şarkı söyleme sözcüklerinin bileşiğidir (Komedi Kelime Kökeni ,2020). Komedyia sözcüğü *comos* ile *oidia* sözcüklerinin birleşmesinden oluşur. *Comos*, halk, cümbüş, curcuna, köy, *oidia* ezgi; komedyia ise halk ezgisi anlamına gelmektedir. (Nutku, 2001: 57). Komedyia teriminin kökeni, eski Yunanca'da eğlence anlamına gelen *kommos* ve köy anlamındaki *kome* kelimelerine dayandırılmakta, bu eğlencelerin zamanla düzenli bir yapıya dönüştüğü düşünülmektedir (Şener, 2016, s. 127-128). Komedi terimi, kökenini eski Yunanca komedyia kelimesinden alır ve genel olarak gülünç, komik durum anlamına gelir. Bu

yabancı kökenli terimin Türkçe'deki karşılığı ise güldürü olarak bilinir (Uluyağcı, 2015: 144). Özön'e göre; komedi, insanların, durumların komik yanlarını ele alır. İnsanları, olayları, durumları komik bir şekilde işleyen türdür. Komiklik genellikle beklenmedik ve şaşırtıcı bir şekilde olması gereken ile olmaması gerekenin yer değiştirmesiyle ortaya çıkar (Özön, 1985: 151).

Günümüzde komedi, büyük ölçüde sinema sanatı ile özdeşleşmiş bir anlatı türü olarak değerlendirilmektedir. Komedi filmleri, izleyicilere gündelik yaşamın stresinden uzaklaşma ve psikolojik rahatlama olanağı sundukları için geniş kitlelerce tercih edilmekte ve popülerliğini sürdürmektedir. Sessiz sinema döneminde dahi, yalnızca görsel anlatım araçlarıyla izleyiciyi güldürmeyi başaran komedi filmleri dikkat çekmiştir. Bu dönemin öne çıkan temsilcileri arasında Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd gibi figürler yer almaktadır. Komedi, çağdaş sinema ve televizyon bağlamında başlı başına bir tür olarak ele alınmakta ve romantik komedi, kara komedi, suç komedisi, aksiyon komedisi, fantastik komedi ve bilim kurgu komedisi gibi çeşitli alt türlere ayrılmaktadır (King, 2002, s. 20).

Komedi, güldürücü ve eğlendirici bir sanat türüdür. Tiyatro, sinema, dizi ve skeçlerde sıkça karşımıza çıkar. İzleyiciyi güldürmek ve eğlendirmek amacıyla hazırlanan komedi eserlerinde günlük hayattan alınan konular ve toplumsal olaylar ele alınır. Bu tür yapıtlar genellikle absürt durumları konu alır ve mizah unsurlarını kullanarak izleyicilere keyifli anlar yaşatır. Komedinin temel amacı, insanların günlük yaşamlarındaki stres ve sıkıntılardan uzaklaşmalarına yardımcı olmaktır. Stand-up gösterilerinde komedyenler, sahnede kendi kişisel deneyimlerini veya toplumsal konuları esprili bir dille anlatarak izleyicileri güldürür. Komedi, toplumun çeşitli sorunlarını eleştirel bir bakış açısıyla ele alarak insanların düşünmesine de katkı sağlar. Bu tür yapıtlar, izleyicilere hem eğlence hem de düşündürme imkânı sunar. Komedi; sıradan ve basit olanı edebiyat, tiyatro, sinema gibi sanat dallarının anlatım olanaklarını kullanarak insanların yaptıklarını, olayları, tarihi bir dönemi, şahsiyeti, olguları ya da sosyal kurumları (siyaset, aile, kültür, din) yergi vasıtasıyla anlatan bir anlatım türüdür. Amacı, okuyanı, dinleyeni izleyeni güldürmek; bazen de düşündürerek olaylar, kişiler ve durumlar üzerine sorgulatmaktır. Komedi, seyirciyi güldürerek eğlendirmenin yanı

sıra onlara farklı bakış açıları sunarak düşündürmeyi de amaçlar. Bu sayede komedi, insanların günlük hayatlarında karşılaştıkları sorunlara ve absürtlüklere de ışık tutar. Bu nedenle, komedi sanatı hem eğlendirici hem de düşündürücü bir etkiye sahiptir. Komedinin kullanım alanları ve mekanları çok çeşitlilik arz etmektedir. Bazen bir film olarak bazen bir kitap bazen de canlı bir performans olarak görülebilmektedir. Hiciv, eğlence, mizah, ders çıkarma, kıssadan hisse, düşündürücü hikâye gibi birçok tema içermektedir. Komede amaç; mutluluk sağlamak, iyi hissettirmek, gerilim ve sürpriz duygusu yaratarak güldürmek, düşündürmek ve en temelde eğlendirmektir. Komedinin, ilk adıyla komedyanın, doğuş vatanı MÖ 750’li yıllarda antik Yunan’a dayanır. Komedyaya, köy festivallerinde şarkı söyleyen kişilerin gruplar ve alaylar halinde yaptıkları sesli ve gürültülü etkinliklere verilen isimdir.

Antik Yunan’da şarap tanrısı Dionysos adına düzenlenen törenlerde keçi maskesi takan koro üyeleri, Dionysos’u yüceltmek adına, keçi şarkısı anlamına gelen ilahiler ve şarkılar okumuş, zaman içerisinde koroya, konuşan kişiler de eklenmiş ve keçi şarkıları dinsel bir tören olmaktan çıkarak bir sanat hâlini almıştır. (Keskin ve Büyük, 2013: 386). Dionysos iki kere doğan anlamına gelmektedir. Sembolü asma ağacı olan Dionysos, mitolojinin şarap ve bağbozumu tanrısı olarak kabul edilmektedir. Yani bağbozumu festivallerinin temeli Dionysos adına yapılan şenliklere dayanmaktadır. Bu festivallerde o yılın hasadı toplanır, eğlenceler düzenlenir ve mutluluk sarmalı oluşturulur. Pek çok antik tiyatrodaki şarap tanrısı Dionysos’un sembolleri olan asma yaprağı, üzüm ya da sarmaşıkları görmek mümkündür. Onun adına düzenlenen şenliklerde ilk tiyatronun temelleri de atılmıştır. Zaman içinde bu şenliklerin insanın tüm duyularına hitap edebilecek yapıya gelmesi çok uzun sürmemiştir. Şiir, tiyatro, müzik, sanat, yarışma, yemek, sarhoşluk bu şenliklerin vazgeçilmez unsurları olarak evrilmiştir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde tiyatro gösterilerine başlamadan önce tanrı Dionysos (Bacchus) onuruna adaklar sunulup kurbanlar kesilmiştir. Tiyatronun ön kısımlarına Dionysos’un heykeli yerleştirilir, böylece tanrı kendisine sunulan adak ve kurbanları görüp hoşnut olurdu. Tanrıya sunulan adak ve kurbanlar için de çoğunlukla üzerinde çelenk ve boğa işlemleri bulunan sunak taşları kullanılırdı. Bu törenlerde komos isimli eğlence alayları yapılmaktaydı. Farklı kılıklarda insanlar flüt çalan birinin

arkasından çeşitli taşkınlıklar yaparak sokaklarda dolaşmaktaydı. Komedyada da bağbozumu tanrısı adına yapılan törenlerden doğmuştur.

Komedyanın merkezindeki konular, sarhoşluk, saldırganlık, şaka, nükte ve eğlencedir. Komedide kişiler, olaylar ya da konular karikatürize edilerek sunulur. Toplumsal, politik ya da kültürel her olay tıpkı karikatürdeki gibi abartılarak ve deforme edilerek gösterilir. Komedyada insanın coşkun, gülünç yanlarını ele alırken; onun zıttı olan tragedya ise, erdemli, ağırbaşlı ve ciddi yönlerini göstermektedir (Nutku, 2001: 11). Komedi; sosyal ve kültürel olayların yorumlanmasında, sosyal mesajların verilmesinde, toplum ve bireylerin yaşamlarındaki çelişkilerinde, iyi ve kötünün ifadesinde, ideoloji ve kültürün aktarımında bir araç olarak kullanılmaktadır. İlk dönem sinema eserlerine baktığımızda, bu eserlerin ağırlıklı olarak komedi türünde verildiği görülmektedir. O dönemlerde, kitleleri sinema salonuna çekmenin yaygın yollarından biri olduğu bilinmektedir.

19. yüzyılın ilk yarısında fotoğraf makinesinin icadı, optik lenslerin geliştirilmesi ve selüloitin keşfi gibi kesintisiz teknolojik yenilikler, dünya ekonomisine ve insan algısına yeni bir yön kazandırarak sinemanın doğmasına zemin hazırlamıştır. Dünyanın ilk sinema filmi, Fransız Lumière kardeşler tarafından çekilmiştir. *Trenin Gara Girişi* adlı bu film, birçok ilki barındırarak belgesel niteliği taşımaktadır ve ilk gösterimi de bu filmle gerçekleştirilmiştir. Grand kafede gösterime giren filmi yalnızca 33 kişi izlemiştir. Efsaneye göre, film başladığında seyirciler trenin üzerlerine geldiğini düşünerek salondan kaçmışlardır. Komedi türünde de eserler veren bu iki kardeş, sinemanın öncülerindendir. Dünyanın ilk komedi filmi de, yine, Lumière kardeşlere ait olan *Islanan Bahçıvan*'dır. 1895 yılında çekilen bu film, bahçıvanın bahçeyi suladıktan sonra bir çocuğun hortuma basarak suyu kesmesi ve bahçenin sahibiyle arasında gelişen komik olayları konu alır. Sadece bir dakika 12 saniye süren filmin oyuncularını ise hortum, su, François Clerc ve Benoît Duval'dır.



Görsel 1.1. Dünyanın ilk komedi filmi Lumiere kardeşlere ait olan *Islanan Bahçıvan* (Sulanan Sulayıcı) adlı filmde bir görsel

İcat ettiği kinetoskop aletinin patentini alan Lumier kardeşler, 1895'te Paris Grand kafe salonunda, sinema tarihinin ilk komedi filmi *L'Arroseur Arrosé'nin* gösterimini gerçekleştirerek tarihe adlarını yazdırmışlardır. Türkçe 'ye *Islanan Bahçıvan* adıyla çevrilen film, siyah-beyaz ve sessiz olarak çekilmiştir. Toplam süresi ise yaklaşık olarak 1 dakikadır. Bahçe sulayan bahçıvanın ele alındığı filmde, hortuma basan kişinin ayağını çekerek bahçıvanın ıslanması ile bu kısa metrajlı film tarihe geçmiştir. Değişen koşullara göre içerikleri, karakterleri farklılık gösterse de genel olarak insanlar gülmeyi sevdiği için her zaman salonları doldurmakta, izlemekte ve gülmektedir. Ne var ki, komedi filmlerinin bir kısmı sadece güldürürken bazıları ise sadece güldürmekle kalmayıp düşündürmektedir.

Kara mizah; toplumsal acıların absürt ve ironik bir şekilde ele alınmasıdır. Mizah ve kara mizah iki farklı anlam içermektedir. Mizah; güldürme, eğlendirme anlamına gelirken; kara mizah, güldürürken hicveden, eleştiren anlamlarına gelmektedir. Kara mizah kelimesi günlük hayatta sıklıkla kullandığımız kelimelerden bir tanesidir. Kelimenin TDK sözlüğündeki anlamı şu şekildedir: Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan bir mizah türüdür. Aynı zamanda komedinin bir alt dalıdır. Kara mizah, acının, dramın, hüznün, sevincin, çaresizliğin, mutluluğun karışımıdır. Ölüm, hastalık ve savaş gibi ciddi konuları ironi ve hicivle ele alarak, hayatın karanlık yönlerine ve tabu sayılan temalara mizahi bir bakış açısı sunar (O'Neill,

1993:71). Yaşamın ağırlığını anlatmakta dram da yetersiz kalınca, kara mizah ortaya çıkmış ve daha sonra farklı sanat biçimlerine yayılmıştır. Özellikle ölüm gibi negatif konular üzerinden bir anlatım söz konusudur. Amacı ise; kötü bir olayı, mağdurun bile gülebileceği, diğer insanları ise güldürmekten çok düşündürerek buruk bir tebessüm oluşturacak şekilde mizah unsuru olarak sunup gündeme getirmeye çalışmaktır. Korkutucu unsurları ele alarak bu unsurlar üzerinden hem güldürmeyi hem de düşündürmeyi hedefler. Bu süreçte sert ve ağır eleştirilerde bulunabilir.

Kara mizah terimini ilk kez kullanan sürrealist yazar Andre Breton'dur. Dünya edebiyatında ilk önemli kara mizah derlemesi Andre Breton'un 1939 yılında yayımladığı *Anthology of Black Humor* (Kara Mizah Antolojisi) adlı kitaptır. Andre Breton'a göre; kara mizah, sosyal tabuları ve normları sorgulayan bir başkaldırı aracı olup, duygusallığın zıttı olarak tanımlanır ve bu nedenle duygusallık, kara mizahın en büyük düşmanı olarak görülür (Breton, 1939:19). Breton; eleştirel, nihilist ve tabu karşıtı odaklı, toplumsal değer ve inançlara karşı insani değerleri yok sayan bir paradigma içinde mizahı tanımlar. 1987 yılında yayımlanan Enis Batur'un hazırladığı, dünya edebiyatından ve Türk edebiyatından en gözü pek örnekleri bir araya getiren *Kara Mizah Antolojisi*, yirmi yıla yakın bir süredir, Türk edebiyatında, bu konudaki tek kaynaktır.

Stanley Kubrick'in *Dr. Strangelove* filmi ve Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* eseri, kara mizahın önemli örnekleri olarak öne çıkarken, Baudelaire, Maupassant, Verlaine, Franz Kafka, Edgar Poe ve O. Henry de bu türün güçlü temsilcileri arasında yer alır. Kara mizah aynı zamanda kara komedi olarak da ifade edilmektedir. Ancak benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır. Bu yeni düzenin çarpıcı ve günün koşullarını içeren ürünlerinden biri, elbette, kara mizahtır. Kara mizah, acının, dramın, hüznün, sevincin, çaresizliğin, mutluluğun karışımıdır. Yaşamın ağırlığını anlatmakta dram da yetersiz kalınca, kara mizah ortaya çıkmış ve daha sonra farklı sanat biçimlerine yayılmıştır. İnsanlar karmaşık gerçeklerin ifadesini sanatta aramışlar ve bu arayış sanatın biçim ve içeriğinin sınırlarını zorlamıştır. Kara mizah da günümüz insanının karmaşasını ortaya seren ve arayışlarının nihayete erdiği noktalardan biridir (Arık,2012).

Kara mizah, sinema tarihinde önemli bir yer tutan bir türdür ve Charlie Chaplin'in *The Great Dictator* filmi bu türün en büyük örneklerinden biridir. 1960'lı yıllardan itibaren daha belirgin hale gelen kara mizah, Kubrick, Coen kardeşler ve Tarantino gibi birçok ünlü yönetmenin eserlerinde de yer almıştır. Kara mizah, yıllar içinde televizyon dizileri, reklamlar ve animasyonlar gibi çeşitli türlerde popülerleşerek içerik değişiklikleri yaşamıştır. Özellikle 80'li yıllardan sonra kara unsurlara daha fazla odaklanılmış, mizahi öğeler ise azalmıştır. Bu süreçte, kara mizahın temel kavramları korunmuş, ancak sarsma ve şok etme gibi özellikleri daha az kullanılmaya başlanmıştır. Modernizmle birlikte yalnızlık ve mutsuzluk gibi temaları işleyen filmler artış göstermiştir. Bu filmler; kara mizah unsurları, dünyanın absürtlüğü ve insanın kusurları gibi temel konuları ele almaktadır. Ayrıca, kapitalizm, sınıf ayrımcılığı ve toplumsal kurumlar gibi kavramlar eleştirilirken, duyarsızlık ve umutsuzluk gibi duygular ön plana çıkmaktadır.

Kara mizah, temellerini dadaizm ve gerçeküstücülük akımlarından almıştır. Gerçeküstücülük ve dadaizm, yaklaşık 10 yıl arayla Avrupa'da, özellikle de 1. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan büyük kıyımlardan ve umutsuzluktan beslenerek oluşan, sanatın ve hayatın özünü sorgulayan, etkileri sanatın birçok alanına yayılan iki akımdır. Dada hareketi, 1916-1922 yılları arasında Tristan Tzara adlı bir Rumen gencinin atılımıyla başlamıştır. Zürih'te başlayan ve Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck'te ivme kazanan ve hızla uluslararası bir yaygınlığa ulaşan akım her türlü ahlaki, estetik veya ideolojik baskıdan kurtulmanın gerekliliğini ilan eder. Dada, doğaçlama ve beklenmedik buluşlarla geleneksel değerleri ve otoriteleri alaya alarak halkı bilinçlendirmeyi amaçlayan, dil ve sanatta kalıpları yıkan bir akımdır (İpşiroğlu, 1993: 56).

2014 yılında Ayşen Oluk Ersümer, *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah* başlıklı doktora tezinin sonuç bölümünde şu bulguları elde etmiştir: Komedi filmleri genellikle mutlu sonla biterken; kara mizah filmleri kaos ve bozulma temaları etrafında döner ve genellikle mutsuz ya da belirsiz sonlarla biter. Kara mizah filmleri, egemen ideolojik görüşlere, yerleşik yargılara, klişelere ve geleneksel ahlak anlayışlarına karşı çıkar. Sinema, geliştikçe, yeni türler üretmektedir. Türler, kendi içinde alt türler ortaya

çıkarak bir matruşka gibi izlenirliğini arttırmaktadır. Komedinin; absürt komedi, aksiyon komedi, kara komedi, romantik komedi, komedi-dram, komedi-korku, parodi, sulu güldürü gibi alt tür komedileri de bulunmaktadır. Ancak komedi, kendi içinde dönüşerek yeni bir alt tür olan kara komediyi ortaya çıkarmıştır. Kendi içinde klasik komedi unsurlarından bağımsız bir tür olan kara komedi, komedi gibi geniş kitlelere hitap eden değil; aksine salonları dolduramayan, daha düşünsel izleyici tarafından izlenen, bir alt tür olarak görülmektedir. Komedi türü ağırlıklı olarak 20. yüzyılın ortasına kadar Amerikan sinemasında slapstick komedi (kaba güldürü), screwball komedi (erkek-kadın anlatı komedisi) ve popülist komedi (Amerikan taşra mizahı) gibi alt türlerle temsil olanağı bulmuştur. Ayrıca bu türlerin sadece Amerikan sinemasıyla sınırlı kalmadığı; birçok ulusal sinema tarafından da benimsendiği söylenebilir. Özellikle Charlie Chaplin gibi bir figürün evrenselliği her ulusta kendi Chaplin'ini yaratma misyonunu doğurur. Komedinin bu alt türleri, güldürme ve eğlendirme gibi amaçlara hizmet eder. Oysa kara komedi rahatsız etmeyi, rahatsız ederek güldürmeyi hedeflemektedir. Komedi filmlerindeki iyimser atmosfer ve mutlu sonlar, kara komedide yerini teröre ve belirsiz sonlara bırakır. Komedi, seyirciyi gerçekliğin trajedisinden uzaklaştırırken; kara komedi gerçeklikle yüzleştirir (Şahin 2022:69). Komedi türü, izleyiciye neşe ve rahatlama sunarak gerçek yaşamın zorluklarından kısa süreliğine uzaklaştırmayı amaçlarken; kara komedi, yaşamın acı ve rahatsız edici yönlerini hiciv yoluyla ele almaktadır. Kara komedi, güldürürken aynı zamanda izleyiciyi rahatsız edebilir ve düşündürür. Çünkü anlattığı olaylar gerçekliğin trajik boyutlarına dikkat çekmektedir. Komedinin kaçış sunduğu yerde, kara komedi izleyiciyi gerçeklikle yüzleştirir ve çoğu zaman olayları belirsiz veya karamsar bir sonla bitirerek derin bir sorgulama alanı yaratmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK KOMEDİ KÜLTÜRÜ

Türk komedi kültürü, yüzyıllar boyunca sosyal yaşam, tarih ve kültürel dinamiklerin etkisiyle şekillenmiş zengin bir mirasa sahiptir. Osmanlı döneminde meddahlar, Karagöz ve Hacivat gibi geleneksel gölge oyunları, halk arasında mizahın temel taşı olmuş; bu performanslarda toplumsal normlar, günlük yaşam ve insan zaafı eleştirel bir dille yansıtılmıştır. Bu oyunlar, aynı zamanda eğitici ve öğretici bir işlev de görerek toplumun değerlerini hem korumuş hem sorgulatmıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk tiyatrosu ve sineması gelişmiş; komedi türü de çeşitli biçimlerde halkın karşısına çıkmıştır. Türk komedisi, genellikle toplumsal sorunlara ve insan doğasındaki çelişiklere mizahi bir bakış açısıyla yaklaşır. Absürt, kara mizah, slapstick ve durum komedisi gibi farklı alt türler, zamanla Türk sinema ve televizyonunda yer bulmuştur. Türk komedisi, sadece güldürmekle kalmaz; aynı zamanda toplumsal eleştiriyi, sosyal tabuları ve bireysel zaafı ortaya koyar. Bu yönüyle mizah, toplumun aynası işlevi görür. Günümüzde genç kuşak yönetmenler ve senaristler, geleneksel mizah anlayışını korurken, modern ve absürt unsurları da eserlerine yansıtarak Türk komedi kültürünü zenginleştirmektedir. Böylece Türk mizahı hem geçmişin izlerini taşımakta hem de çağdaş eleştirel bir dil geliştirmektedir.

İkinci bölümde, Türk komedi kültürünün tarihsel temelleri ve kaynakları üzerinde durulmaktadır. Bu kapsamda, geleneksel Türk seyirlik oyunları ayrıntılı şekilde incelenmektedir. Köy seyirlik oyunları, Karagöz ve kukla oyunları, meddah, orta oyunu ve tuluat tiyatrosu gibi halk tiyatrosu örnekleri hem biçimsel hem de içeriksel açıdan ele alınarak Türk mizah anlayışının gelişimine katkıları ortaya konmaktadır. Bölümün devamında, Türk sinemasında absürt komedi türünün tarihsel gelişimi detaylı olarak incelenmektedir. Sahne oyunlarından sinema perdesine geçiş yılları ele alınarak, sinema sanatının ilk dönemlerinden itibaren absürt komedinin izleri sürülmektedir. Türk sinemasının başlangıç yıllarındaki absürt filmler, tiyatrocular dönemindeki eserler ve geçiş dönemi filmleri kronolojik olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca 1970-1990 ile 1990-2020 yılları arasındaki absürt film üretimi ve bu filmlerin tematik ve biçimsel özellikleri analiz edilmektedir. Son olarak, Türk sinemasında

absürt komedi üzerine yazılmış tez ve makaleler gözden geçirilerek bu alandaki akademik çalışmaların genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu sayede hem geleneksel tiyatro kökenleri hem de modern sinema anlayışı içinde absürt komedinin Türk kültüründeki yeri ve önemi kapsamlı biçimde ortaya konmuştur.

2.1. Türk Komedi Kültürünün Kökenleri

Bir toplumu bir arada tutan en temel unsurlardan biri kültürdür. Kültür; toplumların değer yargıları, inanç ritüelleri, sanat eserleri, mimarileri, edebiyatları gibi ortak unsurları içerir. Hüzün, sevinç, eğlence, his, düşünce ve davranış biçimleri bir kültüre bağlı olarak ortaya çıkar. Bir toplumdaki yaşayan kültür ve değer yargıları doğal olarak sanat dallarına yansır. Türk komedi veya mizah anlayışının temelinde geleneksel seyir sanatları ile tiyatronun etkileri olduğu görülmektedir. Türk toplumunun mizah anlayışını görebilmek için meddah, orta oyunu, Karagöz ve kukla oyunlarına bakmak gerekmektedir (Arslantepe, 2010: 2-9). Türk mizah anlayışına, antik Yunan'da Dionysos şenlikleri ve daha sonra Aristophanes'in komedyalarına dayanan Batı mizahından farklı olarak sözlü seyirlik oyunları ve halk tiyatroları hakimdir.

Türk sinemasındaki komedi, büyük ölçüde geleneksel Türk tiyatrosuna dayanmaktadır; özellikle çengi-köçek, Hacivat-Karagöz, orta oyunu ve meddahtan oluşan seyirlik oyunlar bu güldürünün temelini oluşturur. Ayrıca, Keloğlan ve Nasrettin Hoca gibi masal kahramanları da Türk güldürü sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur (Evren, 2014'ten akt.; Şahin 2023). Türk komedi kültürünün ilk kaynakları yazılı ve sözlü edebi metinlerdir ve Türk komedi sinemasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Meddah, Karagöz-Hacivat, kukla ve orta oyunu gibi geleneksel seyir oyunları; sözlü olarak eğlendirmeye, güldürmeye ve hicvederek bir Türk komedi anlayışını ortaya koymaya çalışan ilk temsillerdir. Merkezi İstanbul'da olan bu oyunlar, Osmanlı şehirlerinde yaygın olarak sergilenen Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınmış oyunlardır. Bu oyunlar, İslamiyet'in kabul edildiği ilk yüzyıllar olan 11 ile 12.yy'a kadar uzanmaktadır. İlk dönemlerde bu seyirlik oyun ve gösteriler, taklide dayalı güldürü amacı güden basit seyirlik oyunlardır. Bu oyunların dramatiklik yönü ilk dönemlerde yoktur. Bu dramatiklik yönünün gelişmesinde imparatorluk, fetihler, İslam, Batılılaşma ve coğrafyanın önemli katkıları bulunmaktadır. Geleneksel seyir oyunları, her ne kadar

kaybolmaya yüz tutmuş olsalar da Türk sinemasını ve mizah kültürünü uzun bir dönem etkilemiştir. Halk tiyatroları ise şehirlerde aydın kesimin dışında kalan, ticaretle ya da zanaatle uğraşan halkın ilgilendiği ve sürdürdüğü bir gelenek olmuştur. Halk tiyatrosu ile köy tiyatrosu arasında birkaç fark bulunmaktadır. Birinci fark, halk tiyatrosunun ritüellere dayanmasıdır; ikincisi ise köy tiyatrosu köy halkı ve amatör oyuncuların oluşurken halk tiyatrosunun profesyonel sanatçılardan oluşmasıdır. Dramatik nitelik gösteren köy seyirlik oyunları, Karagöz (Perde) oyunu, orta oyunu, meddah ve kuklacılık ile Batı tarzı modern oyunlarla orta oyununun kaynaşması sonucunda oluşan tuluat, geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde değerlendirilmektedir (Düzgün, 2002: 487-488).

Kurtuluş'a göre Türkler; İslam'ı 11. yy.'da kabul ettikten sonra dinin emir ve yasaklarına göre yaşamaya başladıkları zamanlarda, İslam dinine göre yaratma eylemini taklit ederek insanları güldürmek ve eğlendirmek günah sayıldığından, canlıların taklit edildiği tiyatro sanatı yerine cansız nesnelere seslendirilerek taklit edildiği gölge oyunlarına yönelmişlerdir. (Kurtuluş, 1987: 21-22). Meddah, seyirlik gösteriler içerisinde en çok ilgi çekici olanıdır. Halka, kamuya açık alanlarda, içerisinde nükte de bulunduran çeşitli hikâye ve masallar anlatarak insanları eğlendiren sanatçıya verilen addır. 20.yy'ın başlarına kadar halk, meddahlığa, oldukça, ilgi göstermiştir. Bir kişinin meddah olabilmesi için halkın nelere gülebileceğini öngörebilmesi, geniş bir şive ve ağız taklidine sahip olması ve sağlam bir hafızası olması gerekmektedir. İsmet Sürûri ve Aşkı önemli meddahlardan bazılarıdır (Kurtuluş, 1987: 26). Günümüzde, Cem Yılmaz gibi, tek kişilik stand-up gösterilerini andıran, halkı eğlendirmeye ve güldürmeye çalışan meddahlar vardır. Meddahlar, Osmanlı döneminin komedyenleri ve stand-up sanatçılarıdır. Başlangıçta İslam peygamberi Hz. Muhammed'i öven kişiler olarak tanımlanırken, zamanla halk hikâyeleri anlatan sanatçılar haline gelmişlerdir. Araplar'da bu sanatçılara *kassâs*, İranlılar'da ve Osmanlı Türkleri'nde ise *kıssahân* ve *şehnâme hân* denilmektedir.

Hacivat-Karagöz gölge oyunu, Mısır kökenli olup Türk yaratıcılığı ile zenginleştirilerek Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisiyle yayılmıştır. 19. yüzyılda birçok gezgin, Mısır'daki gölge oyununu Karagöz olarak tanımlayıp Türkler tarafından

tanıtıldığını ve genellikle Türkçe oynandığını belirtmiştir. Hacivat-Karagöz gölge oyunuyla ilgili kapsamlı araştırmalar yapan Prof. Dr. Metin And, bu gölge oyununun sıradan bir gösteri olmadığını, önemli bir kültür mirası olduğu kadar Osmanlı kültürünün ve toplumsal yapısının bir kesiti olduğunu da ifade etmiştir. Çeşitli sanatları uyumlu ve zengin bir bütüncülükle ortaya koyan, işitsel ve görsel değerleri güzel bir mozaikle sunan özgün bir sanat gösterisidir. Hacivat-Karagöz gölge oyunlarının 16.yy'da Mısır'dan geldiğine dair kesin kanıt ve kaynaklara rastlanmaktadır. 17.yy'dan 19.yy'a kadar büyük bir gelişme göstermiş, Türklerin en sevilen gösterimi olmuştur (And, 1975, s. 278).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa karşısında siyasi üstünlüğünü kaybetmesinin ardından, imparatorluk modernleşme ve Batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreç ilk olarak askerî ve siyasi alanlarda başlamış; zamanla toplumsal yapıyı da etkileyerek kültürel yaşamda köklü dönüşümlere yol açmıştır. Bu değişimden etkilenen kültürel alanlardan biri de halk eğlencesi kapsamında değerlendirilen tiyatrodur. (Sokullu, 2009: 153).

Karagöz, meddah, orta oyunu, köy seyirlik oyunları, kukla, çengi gibi türler geleneksel Türk tiyatrosu olarak bilinmektedir. Türk tiyatrosu; kırsal kesimlerde, mahalle aralarında yapılan gösterilerdir. 19.yy'ın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'ndeki Batılılaşma hareketiyle ortaya çıkan Batı tiyatrosu, Türkiye'ye girişinden sonra Türk modeli halk tiyatrosuna ilgi azalmıştır. 19. yy'da Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa karşısında siyasi üstünlüğünü kaybettiğini fark ederek çeşitli modernleşme ve Batılılaşma hareketlerine yönelmiştir. Bu süreç, öncelikle askeri ve siyasi alanda başlamış, zamanla toplumsal hayata da etki ederek önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu değişimlerden biri de Türk tiyatrosunda yaşanmıştır. Öncesinde, kırsal alanlarda köy seyirlik oyunları, şehirlerde ise Karagöz, meddah ve orta oyunu gibi halk tiyatrosu gelenekleri ile saray tiyatrosu bulunmaktadır. Tuluat tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tarzı tiyatro arasındaki etkileşim sonucu ortaya çıkmıştır. Tuluat, orta oyununun geleneksel unsurlarının Batı tiyatrosundaki örneklerle birleşmesiyle oluşan bir tiyatro dalıdır.

Türk komedi kültürünün temeli geleneksel köy seyirlik oyunlarına kadar dayanmaktadır. Sözlük anlamıyla, seyredilmek için oynanan oyun demektir. Selçuklu'dan ve Osmanlı'dan bugüne kadar devam etmiş oyunlardır. (Nutku, 1972: 77-139). Halk edebiyatı, halk bilimi alanında yaptığı araştırmalarla tanınan Prof. Dr. Şükrü Elçin, halk seyirlik oyunlarının çok eski bir sözlü geleneğe dayandığını, bayramlarda, düğünlerde genellikle uzun süren kış gecelerinde eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için düzenleyip oynadıkları dram karakterli temsiller olduğunu ifade eder. Karagöz ve orta oyunundan bile çok eski olan seyirlik oyunları, 1071'den günümüze kadar devam etmiştir (Elçin, 2004).

Köy halk tiyatrosu, ritüel barındıran eğlence amaçlı ve taklit unsurları içeren oyunlardır. Dramatik öğeler taşımaz, tamamıyla köylü tiyatrosu geleneğine dayalı amatör oyuncularından oluşan bir tiyatro türüdür. Halk tiyatrosu oyuncuları profesyonel oyuncular tarafından oynanırken köylü tiyatrosunda böyle bir kural yoktur. Köy halk tiyatrosu ritüeldir, göstermecidir, topluca oynanır ve oyuncular doğaçlamadır (Tekerek, 2007: 67). Köy seyirlik oyunlarında kullanılan malzemeler köylülerin imkanlarıyla biçimlenmiştir. Herkes oyun alanını, zamanını, nerede oynanacağını bilir. Oyuncunun metin ezber ve prova gibi bir hazırlığı yoktur. Salon, sahne, dekor, ışık ve efekt gibi öğelerin nadiren kullanıldığı bu oyunlarda; müzik, dans, oyun eşyası, makyaj gibi unsurlar da vazgeçilmez öğelerdir (Karadağ, 1978: 83). Özetle Köy seyirlik oyunları, belirli gün ve dönemlerde, belli bir metni olmayan köylerdeki amatör kişiler tarafından bir takım tiyatro kurallarına riayet edilerek yapılan gösteri ve eğlencelerdir. (Baykurt, 147).

Ritüel oyunlar şunlardır:

1. Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar (Köse – Gelin oyunu gibi),
2. Mücerred (soyut) fikirlere bağlı oyunlar (Arap oyunları),
3. Hayvan kültürüne bağlı oyunlar (Saya Gezme oyunu),
4. Bitki kültürüne bağlı oyunlar (Cemalcik, mahsulün elde edilmesi oyunu),
5. Mezhep merasimleri (Alevî ve Bektaşiler arasında tarikat karakteri taşıyan temsiller).

Profan (dini olmayan) mahiyetteki oyunlar ise şöyledir:

1. Günlük hayattan alınanlar (Tarla Sınırı, Kalaycı oyunları),
2. Masallara bağlı oyunlar: (Keloğlan oyunu),
3. Destanlara veya saz şairlerinin hayatlarına bağlı oyunlar (Göçebe oyunu),
4. Tarihî hâdiselere bağlı oyunlar (İstiklâl Savaşı oyunu),
5. Hayvanları taklit edici oyunlar (Kartal ve Tilki oyunları),
6. Samit veya lâl oyunları (pantomim) (Yaş, Yılbaşı, Berber, Kovandan Arı Çalma, Ali ile Fatoş oyunları),
7. Bebek (kukla) oyunları.

Köylülerin güldürücü, acıklı, sessiz ve bebek olmak üzere gruplandığı bu oyunların önemli özelliği anonim oluşlarıdır. Oyunlar; köylerde adları bilinen veya bilinmeyen gençlerle orta yaşlılar tarafından oynanır. Oyuncular arasında en yetenekli olan kişi, oyunu bir yönetmen ya da rejisör gibi yönlendirir. Oyunlar açık alanlarda ya da kapalı yerlerde sahnelenir; basit malzemelerle makyaj, kostüm ve dekorlar hazırlanır. Zaman zaman canlı hayvanların da oyuna dâhil edildiği görülmektedir.

Köse-Gelin Oyunu, eski yılın bitişi ve yeni yılın gelişi temasını işleyen bir oyundur. Oyuncu kadrosunda 2 güvey (biri eski biri yeni yılı temsil eder. Biri ihtiyar ve kamburdur, biri genç gürbüz ve sıhhatlidir), 1 gelin (gelinlik giymiş erkek oyuncu), 1 haberci, 1 hediye toplayıcı ve 2-3 yardımcı ile yaklaşık 7-8 kişi yer alır. Oyunu idare eden öncü, köse ile gelini neşe içinde evlendirir. Oyun alanında çalgıcılar çalmaya başladığında köse oturduğu köşeden kalkıp ortaya gelir. Karşıdan cilveli hareketleriyle gelin görünür. İki orta yerde karşılaşır. Bu karşılaşmadan memnun olmayan gelin somurtur. Birlikte oynamaya başlarlar. Oyun, konuşmaksızın, sessiz cereyan eder. Gelin, oyun sırasında jest ve mimiklerle güveyi âdeta hipnotize eder. Çok yaşlı olan köse bir süre sonra yere yığılır. Gelin onu dürterek ayıltmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine yardımcıları köseyi yaka-paça dışarı çıkarır. Ardından öncü ile yeni güveyi ortaya gelir. Öncü, halka; *arkadaşlar, moruk öldü. Köyün en güzel kızını yeni yıl ile evlendiriyoruz*, diyerek gelinle yeni damadın evlendiği haberini ilân eder. Çalgıcılar,

neşeli hava çalmaya başlar ve gelin ile güvey halay çeker. Oyuna, ev sahipleri de katılabilir. Bazı anlatımlara göre gelinin yüzünü görmek için ona hediye vermek gerekir. Oyun sona erdiğinde ev sahibinin sunduğu hediyelerle gelinin yüzü açılır (Elçin, 1977:204). Asırlardır süregelen bu oyunlara rağmen, günümüze ulaşmış yazılı bir metin veya belge mevcut değildir. Mitolojik, dini ve ritüel konular içeren bu oyunlar, o zamanlarda yaşamış halkın gece ve gündüz saatlerinde hoşça vakit geçirmek için televizyon izler gibi keyif aldığı eğlence türüdür.

Karagöz Türk gölge oyunu, diğer adıyla Şeyh Küşteri Meydanı, Türk seyir sanatları arasında çok önemli bir kültür mirasıdır. Ortaya çıkışı konusunda birden fazla görüş ve araştırma bulunmaktadır. Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz* adlı eserinde, Andreas Tietzen'nin sekiz farklı görüşü olduğunu yazmaktadır. Bizans kökenli olup antik Yunan tiyatrosuna kadar uzandığı (Reich 1903,61), Çin'de ortaya çıktığı (Jacob 1925,108), Hindistan'dan Anadolu'ya geldiği (Sevin 1968, çeşitli yerler), çingenerler tarafından getirildiği (Pischel 1900,20), Yavuz Selim'in Mısır'dan getirdiği (And, 1969:115), İslam mirasının bir parçası olduğu ve İspanya'dan göçen Yahudiler tarafından geliştirilerek Anadolu'ya geldiği (And, 1969:112), Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre Osmanlı zamanında Bursa'da olduğu ve bu oyunun Türklerin bir icadı olduğu (I, 654 vd.) ve en son Orta Asya'daki Türkler tarafından yaratılan bir oyun olduğu (Siyavuşgil, 1938:4), (Sakaoğlu, 2011:26-27) hakkında 8 farklı görüş bulunmaktadır.

17. yüzyılın tanınmış Osmanlı seyyahı ve yazarı Evliya Çelebi, seyahatnamesinde Karagöz ve arkadaşı Hacivat'a önemli bir yer ayırmıştır. Ayrıca, eserde dönemin ünlü kukla sanatçıları hakkında bilgiler ve oyunlara dair kısa özetler de yer almaktadır. Karagöz oyununun anavatanı hakkında yazılan görüşler arasında öne çıkan 3 farklı görüş bulunmaktadır. Birinci görüş; 1517 yılında Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memluk Sultanı II. Tumanbay'ı Nil nehri üzerindeki Roda adasında bulunan Züveyla kapısında astırmış; buna şahit olan bir gölge oyuncusu da Tumanbay'ın, hayal perdesinde, asıldığını ve ipin iki kez koptuğunu canlandırmıştır. Bunu gören Sultan bu gösteriyi beğenmiş ve oyuncuya 80 altın ve işlemeli kaftan armağan etmiştir. Sultan, İstanbul'a dönerken: *Sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da*

görsün, eğlensin, demiştir (o sırada oğlu Kanuni Sultan Süleyman 21 yaşındadır). Sultan'ın bu arzusunu yerine getiren gölge oyuncusunun ilk kez İstanbul'a gelmesiyle, gölge oyunu Anadolu topraklarına girmiştir. İkinci görüş; Tarihçi İbn İlyas'ın verdiği kesin bilgiye göre gölge oyununun Anadolu'ya, Mısır'dan geldiğini göstermektedir. Mısır'dan alınmış olan bu yeni oyuna zamanla Türk yaratıcılığı da katılmış, çok renkli, hareketli, özgün bir biçim verilmiş, kesin biçimini aldıktan sonra da Osmanlı İmparatorluğu'nun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır (And, 1977:200). Karagöz gölge oyununun çıkış kaynağının üçüncü görüşü ise bir hikâyeye dayanmaktadır. Hacivat ve Karagöz, rivayete göre, Sultan Orhan Gazi zamanında Bursa'da bir cami inşaatında ,başka bir rivayetle Ulu Cami inşaatında, çalışan iki işçidir. Karagöz demirci, Hacivat ise duvar ustasıdır. Cami inşaatı esnasında aralarında geçen nükteli konuşmaları dinleyen diğer cami işçilerinin inşaatı yavaş ilerletmesine sebep oldukları ve işten alıkoydukları gerekçesiyle Sultan Orhan tarafından idam ettirilmiştir (yine başka bir rivayete göre sürgün edildikleri de söylenmektedir). Ancak bir süre sonra pişman olan Sultan Orhan'ın üzüntüsünü gören Şeyh Küşteri beyaz perde arkasında Karagöz ve Hacivat'ın deriden yapılmış tasvirlerini oynatıp şakalarını tekrarlayarak Sultan'ı teselli etmeye çalışmıştır. (Düzgün, 2002: 490-491), (Göktaş, 1992:8; Sevilen, 1969:2; Şapolyo,1947:36). Bu üç görüş arasında en zayıf görüş, Sultan Orhan Gazi'nin Hacivat ve Karagöz'ü idam ettirdiği görüşüdür. Geleneksel Türk tiyatro araştırmacısı Metin Ant, birçok tez ve makalede yazılanın aksine Sultan Orhan'ın çok güzel, nükteli söyleşmeleri ile cami yapımını geciktirdikleri için idamını emretmesinin yanlış bir bilgi olduğunu ve hiçbir kaynakta yer almadığını ifade etmiştir. Çünkü Osmanlı padişahları çok güzel, nükteli konuşma yeteneği olanları hep saraylarına almışlar, onları yanlarından eksik etmemişlerdir. Ant, bu hikayedeki iddianın aksine, Sultan'ın, Hacivat ve Karagöz'ün nükteli konuşmalarının bu denli yetenekte olduklarını öğrenmesi üzerine idam ettirmek yerine onları saraya alıp yanından ayırmayacağını söyler. Karagöz ve Hacivat gölge oyununu ilk defa beyaz bir perdenin ardından birbiriyle atıştırıp konuşuran kişi Şeyh Küşteri'dir (And, 1975).

Karagöz oyunu toplam dört bölümden oluşmaktadır: Mukaddime(giriş), muhavere(söyleşme), fasıl (asıl tema/oyun) ve hitam(bitiş). Karagöz oyunu, perde ışığının yanmasıyla başlar. Perdeye müzik eşliğinde göstermelik adı verilen bir tasvir

koyulur. Hacivat, perdeye sağdan seyirciye göre ise soldan, def eşliğinde, semai okuyarak girer. Semai bittikten sonra *off...Hay Hak!* diyerek gazel okumaya başlar. Gazelin akabinde Hacivat dua okur ve beyitle devam eder. Hacivat kafa dengi bir arkadaş aradığını söyler. Devamında Karagöz perdeye sağdan gelir. Dünyanın geçiciliği ve bu dış görüntülere aldırılmayıp arkasındaki gerçeği görmenin önemi vurgulanır (Kudret, 1968:18). Hacivat, dönemin padişahına dua eder, yere kapanıp secde eder. Yerden kalktığına seçili bir anlatımla konuşarak nasıl bir arkadaş aradığını söyler. Mukaddimenin sonunda Karagöz ve Hacivat kavga eder, kavgadan sonra Hacivat perdeden kaçır, Karagöz ise yere uzanır ve bir tekerleme söyler. İkinci bölümde ise amaç, Karagöz ve Hacivat'ın özelliklerini, ses ve karakter farklılıklarını ortaya koymaktır. Oyun öncesinde bu ikili, ana tipini tanıtır veya hatırlatır. Fasil bölümü, oyunun asıl yer aldığı bölümdür. Musiki eşliğinde olay örgüsü perdeye yansır. Son bölümde ise, oyundan alınacak dersler ve ibretlik noktalara değinilir. Son söz olarak *her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola!* cümlesiyle bir sonraki oyunun adı ve yeri söylenerek perde kapanır (And, 1977:15).

Hacivat ve Karagöz, oyunun en önemli iki tipidir. Fasilada geçen ana olay veya hikâye üzerinden oyun oynanır. Oyuncu kadrosunda; çelebi, zenne, beberuhi, tiryaki, sarhoş, tuzsuz, külhanbeyi, Ermeni, Rum, Acem, Yahudi, Rumelili, Kayserili, Trabzonlu gibi tipler de yer alır. Bu tiplerin her birinin görünüşü, dış özellikleri, konuşması, hareketleri, tavırları ve başkalarının kişi üzerindeki söylediği düşünceleri farklıdır (And, 1977 :291). Teknik ve tiplene özellikleri bakımından tüm ayrıntıları planlı ve programlı bir çerçevede sergilenmektedir. Kıyafeti, kıyafetin renkleri, musikisi, hikâyenin metni, tiplerin karakterleri ve özel sesleri bir kompozisyon/mizansen şeklinde izleyiciye sunulur. Karagöz, içten ve samimi bir karakter olup, iyi niyetiyle sevilirken, Hacivat ise bilgili ve görgülü bir figür olarak ona rehberlik etmeye çalışan bir dosttur (Nüzhet, 1930:73).

Mısır'dan Anadolu'ya getirildiği düşünülen gölge oyunu, İslam'da yasak olan tasvir konusuna rağmen dönemin Şeyhülislam'ı Ebu Suud Efendi'nin *ibret maksadıyla seyretmenin haram olmadığı* yönündeki fetvası ile varlığını sürdürmüştür (Sönmez, 2000, s. 13). Karagöz gölge oyunu, 16.yy'da halkın ve sarayın tek eğlence gösterisidir.

Eğlence olarak başlayan bu gösteri zaman içinde sosyal bir hiciv ve taşlama görevi taşır. Karagöz gölge oyunu; çerçeveye gerdirilmiş beyaz bir perdenin ardında oynanır. Figürler, perdeye, gölgenin vurmasını sağlayan bir ışık kaynağının önüne tutularak oynatılır. Eskiden meşale–mum olan bu ışık kaynağının yerini bugün elektrik ampulleri almıştır. Karagöz gölge oyunu, perde gazeli ile başlar. Oyunun tasavvufi boyutundan ve kurucusunun Şeyh Küşterî olduğundan bahsedilir. Dünyanın geçiciliği ve bu dış görüntülere aldırma arkasındaki gerçeği görmenin önemi vurgulanır. (Kudret, 1968:18). Mukaddime yani giriş bölümünde her ne kadar tasavvufi boyutuyla dünyanın geçiciliğini, dış görünüşün aldaticılığını, arkasındaki gerçeği görmenin önemine vurgu olsa da oyun konularının içinde; zamparalık olayları, çift kadınla evlenme, seveci kadınlara ve cinsel sapkınlıklara da rastlanmaktadır. Oyunun asıl bölümü olan faslı içinde tasavvufi hiçbir konuya rastlanmamıştır. Mukaddime içindeki perde gazelleri konudan bağımsız bir öğrenek geleneği olarak kalmıştır (And, 1985, s. 301). Türk gölge oyununun başat gösteri sanatı Karagöz oyununda yer alan biçimsel ve içeriksel tüm öğeler komedi unsurları olarak görülmektedir. Hacivat ve Karagöz'ün kıyafet seçimi, kıyafetin rengi, sahne dekoru, kullanılan dil ve üslup, karakterler arasındaki eğitim ve sosyal sınıf farklılığı özenle seçilmiştir. Kırmızı rengin sıkça kullanılmasının nedeni, çingene olarak tabir edilen, Roman halkın kullandığı renkler olmasındandır. Karagöz sahnede sürekli hareket halindedir. Kavgaya tutuştuğu esnada başından şapkası düşer. Cümleleri çekinmeden kullanır, patavatsız cevaplar verir; eğitimsiz, halktan biridir. Karagöz'ün kelime haznesi çok düşük iken Hacivat; medrese eğitimi almış, Arapça ve Farsça kelimelerle tumturaklı cümleler kurar. Karagöz'ün; eğitimsiz saf ve temiz karakteriyle Hacivat'ın ağdalı cümlelerini anlamayarak karşısında gülünç duruma düşmesi komedi unsurunu yaratır. Gülünç duruma düşen Karagöz, Hacivat'la kavgaya tutuşur ve böylece izleyenlerde gülüşmelere neden olur. Gölge oyununda nükteli konuşmalar hem güldürme hem de eğitme amaçlıdır (Coşkun, 2010: 14-15). Kahvehane ve kıraathanelerde oynatılan, saati belli olan bu gösteriler gerek halkın gerek sarayın eğlencesi olarak varlığını korumayı sürdürmüştür. Gölge oyuncu, zaman zaman mizah kalkanı altında, arada, hafif siyasi taşlama ve hicivlerle, toplumsal eleştiride bulunmuş olsa da canlı imgelerin tasviri veya canlandırılışının yasak olması nedeniyle uzun bir zaman gelişme gösterememiş, 19.yy'daki tiyatro drama sanatına ulaşamamıştır.

Kukla sanatı, geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en eskilerinden biridir. Kuklanın Türkiye'ye gelişi ve Türk kuklası hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır. Eski kaynaklarda Karagöz'le ilgili birçok bilgi bulunmasına rağmen kuklayla ilgili bilgiler azdır. Bu durum araştırmacıların, ilgili kaynakları görmemesi ya da gölge oyunu sanmasından kaynaklanmaktadır. Anadolu ve Orta Asya'ya göçebe Türkler tarafından getirildiği söylenir. Kavurcuk, kabarcuk, korçak, ve çadır hayal gibi isimlerle de anılmaktadır. 17.yy'dan itibaren eserlerde *kukla* adlandırması kullanılmaya başlanmıştır. 17.yy'dan önceki dönemlerde ise hayalbaz, şehbaz, suretbaz, piyade çadırları sözcükleri kullanılmıştır (And,1985:242).

Kukla sanatı, bezden yapılmış bir bebeği el yardımıyla hareket ettirerek çeşitli ses ve sözleri taklit ile gerçekleştirilen bir gösteridir. 13.yy'da yaşayan Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in yazdığı *Divan*'da; kukla sanatına dair geçen dizeler, bu sanatın Selçuklu döneminde bilinen ve oynatılan bir oyun olduğunu göstermektedir. Bu ve benzeri kaynaklar, kuklanın Selçuklular döneminde Anadolu toplumunun inançları ve sosyo-kültürel yaşamında önemli bir yer tuttuğunu ortaya koymaktadır (Düzgün, 2002: 492).

Kukla, cansız bir madde olup insan tarafından harekete geçirilen hareketli bir imgeyi kapsayan genel bir kavramdır. Kuklalar; kumaş, ahşap, deri, kâğıt, kil, mum, taş ya da farklı malzemelerden de yapılabilir. Kuklayı hareket ettirerek canlı bir karaktermiş gibi konuşturan kişiye, kuklacı ismi verilir. Çok sert malzemelerden yapılmış boyun, dirsekler ve dizlerdeki eklemlerle birleştirilir. Tüm bu kuklalar insan ve hayvan anatomisine uygun esnek bir şekilde tasarlanır. İp ve ahşap tutacak vasıtasıyla, biri oynatıcının sağ elinde diğeri sol elinde olacak şekilde hareket ettirilir (Beaton Les and Mabel, 1948:1,2). Bu oyun da diğer seyirlik oyunlar gibi komedi, eğlence ve eğitim amaçlı unsurlar içeren üç boyutlu oyunlardır.

Kukla sanatı hem eğlenme hem de eğitime amacıyla kullanılan güçlü bir iletişim aracıdır. Çocuklar için eğitici programlardan, yetişkinler için siyasi ve sosyal eleştiriler içeren oyunlara kadar geniş bir yelpazede kullanılır. Ayrıca, kuklalar aracılığıyla anlatılan hikayeler, kültürel mirası ve gelenekleri gelecek nesillere aktarmada önemli bir rol oynar. Kukla sanatı, uzun bir geçmişe sahip olan ve dünya çapında birçok kültürde farklı biçimlerde görülen bir sahne sanatıdır. Kuklalar, genellikle insan, hayvan veya

hayali varlıkları temsil eden figürlerdir ve çeşitli malzemelerden yapılabilirler. Kuklalar, ipler, çubuklar, eldivenler veya diğer mekanizmalarla kontrol edilir ve kuklacı tarafından hareket ettirilirlir. Geleneksel Türk tiyatrosundaki kukla oyunlarında, zengin ihtiyar karakteri ile kurnaz ve hazırcevap İbiş karakteri öne çıkar. İbiş, ihtiyarın uşak rolündedir. Kukla gölge oyunları, günlük olaylar ve hikayelerden beslenirken, tuluatla da benzerlikler taşır ve genellikle bölümler halinde sunulur. (And,1985:270; Elçin, 2004:677).

Türk kukla gösterilerinin en bilinen oyuncusu İbiş karakteridir. İbrahim ismi, daha sevimli ve cana yakın gösterebilmek için, İbiş olarak kullanılmıştır. Kuklanın dış görünüşü, canlandırmanın kullandığı dil, kahramanın özellikleri, oyun sırasında yaptığı eylemler ve çatıştığı kişiler, komedi unsuru olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, İbiş'in dış görünüşü; simsiyah kaşları, iri, kara gözleri, siyah bıyığı, al yanakları, ucu kırmızı olan burnu, kepçe gibi kulakları ve çatallı sesiyle ilgi çekicidir. Kafasındaki kırmızı fesi hareket ettikçe püskülü sürekli sallanır. Beceriksizliği, patavatsız olması, işleri eline yüzüne bulaştırması, kurnazlığı ve hazır cevaplarıyla Karagöz'ü andırır. Ondan tek farkı ise işsiz olmasıdır. Keloğlan'inkine benzer bir iyimserliğe sahiptir. İbiş'in kaba, açık saçık hatta küfre yaklaşan bir dili vardır. Sinirlenince elindeki sopasıyla karşı tarafa vururken üzüldüğünde başını yere ya da duvara vurarak kendine zarar verir. Kukla gösterisi, sanatsal bir anlatımın yanı sıra diyalog ve monologların geçtiği teatral bir sunumla gerçekleştirilmektedir. Her ülkede, farklı formlarda, bu gelenek devam etmiştir. Bir dönem kuklalar politik amaçlı kullanılmıştır. Ayrıca Hristiyan kiliselerinde, dini konular, kuklalar oynatılarak insanlara anlatılmaya çalışılmıştır. Nostaljik bir eğlence gösterisi olarak ilgi ve önemini zaman içinde kaybetmiştir (Aygün, 2012: 147-148; aktaran Çenbertaş, 2022).

Meddah, geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden biridir (And, 1969: s.68). Tek başına oynanan ve doğaçlama yeteneği gerektiren bir hikâye anlatıcılığı sanatıdır. Meddah, çeşitli karakterleri ve olayları taklit ederek mizahi ve dramatik unsurlar kullanarak dinleyicilere hikâyeler anlatır. Arapça medh kökünden gelen meddâh, sözlükte; metheden, çok öven anlamına gelir. Buna mâdih, medîhagû, medîhaserâ da denilmiştir. Osmanlı'da bu terim kıssahan, şehnâmehan yerine de

kullanılmıştır. İslâmî kaynaklı olduğu belirtilen meddahlığın, ilk defa, Hassân b. Sâbit'in peygamberi şiirleriyle överek başlattığı kanaati yaygındır (İA, V/1, s. 343). TDK sözlüğünde taklit ve sesler aracılığıyla hikâyeler anlatan, halkı eğlendiren sanatçı anlamlarına gelmektedir. İslamiyet'i kabul etmiş toplumlarda peygamberi, Ehli Beyt'i ve mukaddes alimleri öven kişi olarak tanımlanırken; Yakın Doğu ve Orta Asya toplumlarında ise hikâye ve masal anlatıcılığıyla ön plana çıkmıştır. Meddahlar hikâye anlatıcılığı ustalıklarını taklitlerle zenginleştirir, dinleyicilere hem bir ders vermek hem de eğlendirmek amacı taşırlardı. Meddahlık veya diğer adıyla hikâye anlatıcılığı sanatı hemen hemen her toplumda ortak yönleri olan kültürel bir gelenektir. Her toplum ve ulus; tarihini, kahramanlıklarını ve önemli olayları bir sonraki nesillere aktarma ihtiyacı duymuştur. Türk toplumunun İslamiyet'in kabulü sonrası anlatı geleneği de değişim göstermiş, dini bir duyarlılıkla devam etmiştir. Türk anlatı geleneğinin kökenlerine bakıldığında hikâye aktarıcıları; şaman, ozan, kam ve baksı olarak isimlendirilen kişilerdir. Bu kişiler topluma hikâye anlatan aynı zamanda lider görevini üstlenmiş kişilerdir. Gaybdan haber veren, hastalıkları iyileştiren, hikâye anlatan, dini ve mitolojik ritüelleri yerine getiren görevlilerdir. Toplumsal ve kültürel değişim sonrası hikâye anlatıcılığı yani aktarım görevini ozanlar almıştır. Ozanların hikâye anlatıcılığı biçimsel bir değişime uğrayarak *kopuz* adı verilen bir müzik aleti eşliğinde gerçekleşmiştir. Yer ve saati belli olmadan ellerinde kopuzla şehir şehir dolaşmışlardır. İslamiyet'in toplumda görünürlüğü daha da belirginleştikçe aşık saz şairleri olarak tanınmaya başlamışlardır (Köprülü, 1999: 378).

Şamandan ozana, ozandan âşık saz şairine geçişte meddahlık farklı bir konumda yer alır. Âşık, kırsal bir hikâye anlatıcısı olarak ortaya çıkarken, meddah ise kent kültürünün hikâye anlatıcısıdır. Boratav, bu durumu destekleyerek, türkülü halk hikâyelerinin âşık anlatılarıyla köylerde yayıldığını, meddah hikâyelerinin ise şehirlerde oluşup geliştiğini ifade eder (Boratav, 1969: 73 akt. Sakarya, 2023:20). İslamiyet'in kabulünden önce toplumun öncü lideri unvanındayken, kabulünden sonra dini bir unvan alan meddahlık, ilerleyen zamanda, Osmanlı'da sarayda ağırlanan halkın ortak bir eğlence aracı haline gelmiştir. Saraylardan kahvehanelere, kıraathanelerden işlek meydanlara her sınıfın ilgiyle izlemesi; geniş kitlelere hitap etmesi, kolay ulaşılabilir olması, taklitlerle eğlendirici unsurlar taşımasından kaynaklanmaktadır. Geçmişten

günümüze gelen anlatı geleneği evrimleşerek günümüzde farklı şekiller almıştır. Mizah, taklit, canlandırma gibi unsurlar eklenmiş, yıllar içinde kendini yenileyerek güncellenmiştir. Türk tipi meddahlık; kahvehane gibi yerlerde, yüksekçe bir konumda, yazılı edebiyat türlerinden; roman, masal, hikâye anlatan, elindeki bastonu ve mendilini farklı işlevlerle kullanabilen, ses ve şive taklitleri yapan tek kişilik tiyatro haline dönüşmüştür (Düzgün, 2002: 489). Niyazi Akı'ya göre; İslam'da olan bu gelenek, Türklerin mizah anlayışı ile birleşerek Ramazan ve kahvehane eğlencelerinin vazgeçilmez unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Akı, 1989, s. 11). Eski önemini yitirmiş nostaljik bir sanat olsa da bugün farklı gösterilerle, devam etmektedir. Tek kişilik meddah sanatının bazı başlıca temel özellikleri şöyledir: Meddah, tüm karakterleri tek başına canlandırır. Farklı ses tonları, jestler ve mimikler kullanarak çeşitli karakterleri taklit eder. Meddahın anlatıları genellikle doğaçlamaya dayanır. Seyircilerin tepkilerine göre hikâyenin akışını değiştirebilir. Meddah, seyirciyle doğrudan etkileşim kurar. Anlatı sırasında seyircilere sorular sorabilir, onlarla diyalog kurabilir. Meddahın sahne dekoru ve kostümleri genellikle basittir. Bir mendil veya baston gibi basit aksesuarlar kullanarak hikâyeyi canlandırır. Meddah hikâyeleri genellikle günlük yaşamdan, toplumsal veya tarihi olaylardan esinlenir. Bu hikâyeler, dinleyicilere ders verme veya eğlendirme amacı taşır. Dört tarafı seyircilerle çevrelenmiş bir meydanda, yazılı olmayan ama belli bir konuya bağlı, ikiden fazla oyuncuyla oynanan bir oyundur. Doğaçlama diyalogların yanı sıra, hikâye, raks, şarkı, çalgı ve dans üzerine kurulu Türk seyir oyunlarından (Düzgün, 2002: 491).

Orta oyunu ilk kez 19. yy'da, Sultan II. Mahmut döneminde *Kol oyunu* adıyla oynanmış ve seyircilerle çevrili bir alanın tam ortasında oynandığı için zamanla orta oyunu adını almıştır. Oyunun kahramanları Pişekar ve Kavuklu'dur. Bu kahramanların canlı performanslarının sergilendiği, Türk insan karakterlerinin, gelenek-görenek ve toplumsal konuların anlatıldığı seyirlik bir oyundur (Kurtuluş, 1987: 38-41). Biçim, teknik, içerik ve mizansenini öğeleri bakımından tamamıyla Türkler'e aittir. Orta oyununun, Karagöz oyunuyla içerik bakımından benzer özellikleri bulunmaktadır. Karagöz oyunu gibi giriş, muhavere, fasıl ve bitiş gibi dört ana bölümden oluşmaktadır (Özçelik, 2017: 36). Pişekar ve Kavuklu'nun birbirleriyle atışmaları, işlenen konular, Karagöz oyun biçimi ile aynı şekildedir. Diğer seyirlik oyunları gibi şive ve taklitlerle

komedî ögesi oluşturulmuştur. Orta oyunundaki taklit, aksan, ağız ve şiveler genelde bölge, yöre ya da uluslara özgü olarak yapılmıştır. Bunlar; Bolulu, Kayserili, Rumelili, Arnavut, Yahudi, Kürt, Rum, Ayvaz, Laz, Çerkez, Çelebi, Arap bacı, zenne, kocakarı, sarhoş, kalfa, aptal gibidir (Emeksiz, 2001: 41-42).

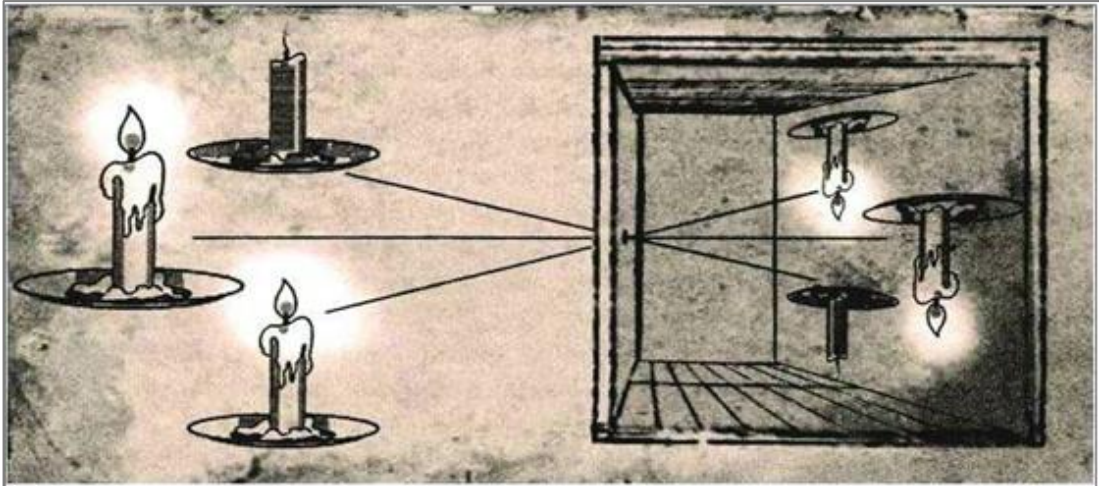
Orta oyunu; Osmanlı İmparatorluğu döneminde ortaya çıkmış, geleneksel bir Türk tiyatrosu türüdür. Bu oyun türü, genellikle açık alanlarda, ortada oynandığı için orta oyunu adını almıştır. Orta oyunu, doğaçlama unsurları, mizahi diyalogları ve karakteristik tiplmeleri ile bilinir. Bu oyunlar, sahne, dekor ve yazılı metin olmadan, tamamen performans kapasitesine ve izleyici ile olan etkileşimlere dayalıdır. 17. yy'dan itibaren popüler hale gelen bu oyunlar, kahvehaneler, meydanlar ve saraylarda sergilenmiştir. Geleneksel meddah ve Karagöz-Hacivat gölge oyunları gibi halk tiyatrosu türleriyle benzerlik taşır. Ancak orta oyunu, doğrudan izleyiciyle etkileşim kurabilmesiyle farklı bir yere sahiptir. Orta oyunu, Türk halk kültürünün ve mizahının önemli bir parçasıdır. Sosyal eleştiri ve toplumsal olayların mizahi bir dille aktarılması, oyunun, önemli özelliklerindedir. Ayrıca, doğaçlama yeteneği ve oyuncuların izleyiciyle kurduğu doğrudan ilişki, bu türü özgün ve dinamik kılar. Günümüzde, orta oyunu, geleneksel yapısını koruyarak çeşitli festivallerde ve özel etkinliklerde sergilenmektedir. Modern tiyatroya da ilham kaynağı olan orta oyunu hem tarihî hem de kültürel açıdan zengin bir miras olarak varlığını sürdürmektedir. Orta oyunu, geçmişten günümüze Türk sahne sanatlarının önemli bir parçası olarak, mizah ve doğaçlamanın güçlü bir kombinasyonunu sunar. Bu geleneksel tiyatro türü, toplumsal olayları ve insan ilişkilerini eleştirel bir gözle ve mizahi bir dille aktarmaya devam etmektedir. Orta oyunu, temelde basit entrikalara dayanan ve komik unsurlar etrafında şekillenen konular üzerine inşa edilmiştir. Bu tiyatro türü, toplumsal sorunları ele alarak bunları abartılı biçimde ve karikatürize edilmiş tipler aracılığıyla seyirciye sunmayı amaçlamaktadır. Taklit, bu bağlamda verilmek istenen mesajın daha etkili biçimde aktarılmasını sağlayan önemli bir araç olarak öne çıkar. Orta oyunundaki mizah, yalnızca güldürü amacı taşımamakta, aksine, toplum hayatının hicvedilmesi yoluyla eleştirel bir işlev üstlenmektedir (Çetin, 1999: s. 71-72).

Hiciv, toplumun üst sınıflarından alt tabakalarına kadar tüm kesimlerine yöneltilmiş ve böylece geniş bir sosyal eleştiri alanı oluşturulmuştur. Nitekim Sultan Abdülaziz dönemi örneklerinden biri olarak Ziya Paşa'nın saraya alınan orta oyunculara; Ali, Fuat ve Yusuf Kâmil Paşaların taklitlerini yaptırarak bu kişileri padişahın huzurunda hicvetmesi, onların devlet yönetiminden uzaklaştırılmasına yönelik eleştirel bir tavır sergilemesi, orta oyununun siyasi hiciv yönünü ortaya koymaktadır. Ayrıca, orta oyunu da tıpkı Karagöz gölge oyununda olduğu gibi zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Bazı oyunlarda güldürü öğeleri ön planda tutulurken çeşitli meslek gruplarını konu alan temalara da yer verilmektedir. Bu yönüyle orta oyunu hem toplumsal yapının eleştirisini sunan hem de gündelik yaşamı sahneye taşıyan önemli bir geleneksel tiyatro türüdür.

Tuluat; 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan Batılılaşma hareketinin etkisiyle ortaya çıkan tiyatro türüdür (Varol 2016: 845). Haftalık mecmuaya (1927: 5-8) göre; tuluat tiyatrosu sarayın ilgisiyle ortaya çıkmıştır. II. Abdülhamit, tahta çıktığı ilk yıllarda orta oyununu severken zamanla aynı repliklerin tekrarı nedeniyle ilgisi azalmıştır. Bunun üzerine oyuncular, padişahın dikkatini çekmek için orta oyununu değiştirerek tuluatı geliştirmişlerdir. Sonuç olarak, orta oyuncular, sarayda oynadıkları oyunları biraz değiştirerek, halka her perşembe akşamı, performans sergilemeye başlamışlardır. Orta oyuncularının sahnelediği tuluat, ilk olarak Yenibahçe, Kemalbağı, Bayrampaşa'daki Bahçeler ve Gedikpaşa'da sergilenmiştir. Daha sonra Üsküdar'da gelişmeye başlayarak Boğaziçi, Tarabya, Şehzadebaşı ve Galata gibi yerlerde halka açık temsiller verilmiştir. Tuluat tiyatrosu ile ilgili görüşlerin ortak noktası, Batı etkisi altında gelişen Türk tiyatrosunun 19. yüzyılda orta oyunundan evrildiğidir.

2.2. Türk Sinemasında Absürt Komedi

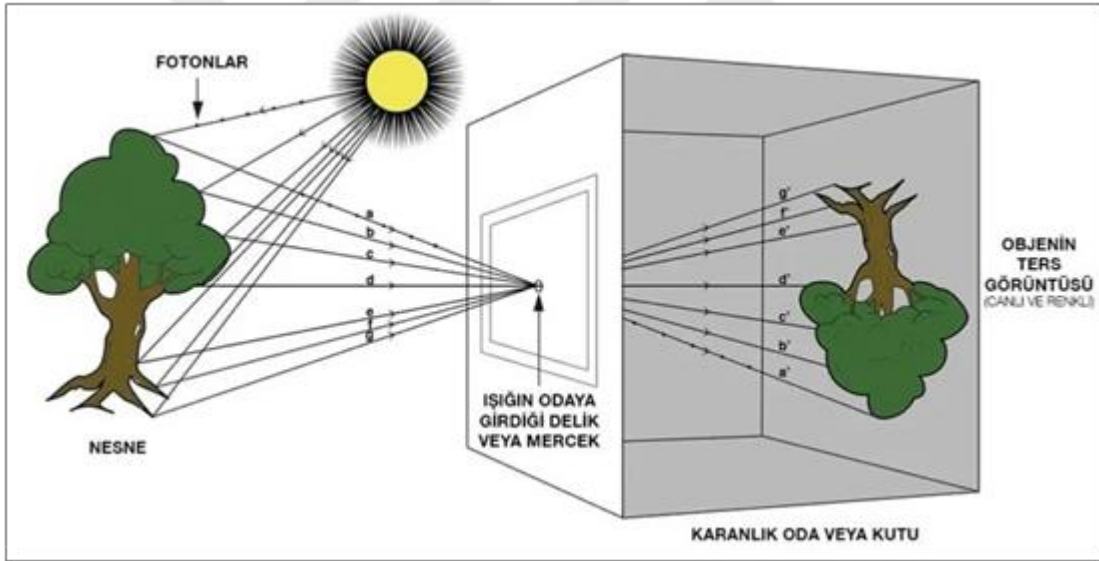
Görüntü sanatının temeli çok eskilere dayanır. Konuşma dilinin nasıl ortaya çıktığı bilinmediği gibi görüntü sanatının da nasıl ortaya çıktığı hakkında kesin bilgi mevcut değildir. İspanya'nın kuzeyindeki Santillana del Mar'da, Paleolitik Altamira mağarası duvarındaki resimlerden anlaşılacağı üzere, insanların, konuşma dili var olmadan önce duygu ve düşüncelerini işaretlerle anlattığı görülmektedir. İnsanların yüzyıllardır özlemi, hareketi tespit etmek ve istenildiği zaman tekrarlamak olmuştur. Görünüş olarak sinemaya benzeyen gölge oyunları, sinemayı oluşturma çabalarından biri olarak sayılabilir. Hareketin oluşması için teknik ilerlemenin gerçekleşmesi gerekir. Bu nedenle sinemanın temel prensiplerini oluşturan mekanik fizik kuramları üzerinde çalışılmış ve büyük ilerlemeler kaydedilmiştir.



Görsel 2.1. Ekran alıntısı.

Kamera obscura da denilen, karanlık bir odaya, ufak bir delik açılarak dışarıdaki görüntünün içeriye ters bir şekilde yansımaları sağlayan, bir başka deyişle, projeksiyon odaları, ilk kameralar olarak adlandırılmıştır. M.Ö. 470'li yıllarda Çinli filozof Mozi tarafından hayata geçirilmiştir. M.Ö. 300'lü yıllarda Euclid de *Optics* kitabında; ışığın doğrusal gittiğinden ve bu sayede belirli görsellerin oluşturulabileceğinden bahsetmiştir. M.S. 1000'li yıllara geldiğimizde Arap fizikçi Al Hazen (Ibn-ül Heysem) *Book of Optics* kitabında; pek çok mumun farklı yüzeylere aynı şekilde yansıma yapmasından yola çıkarak ışığın doğrusal ilerlediğini ve ışık geçirmeyen bir yüzeyle engellendiğinde ilerlemediğini, bu şekilde yansıyan ışığın detaylı kontrolünün sağlanabileceğini

yazmıştır. Bu kitap, ileride Witelo, John Peckham, Leonardo Da Vinci, René Descartes ve Johannes Kepler gibi Avrupalı pek çok düşünür ve bilim insanına ilham kaynağı olmuştur. İbnü'l-Heysen'in kitabında anlattığı üç mum deneyi; fotoğraf makinesinin ve gözümüzün içinin aslında bir karanlık odadan meydana geldiğini, karanlık odaya bir delikten yanan mum ışığı girerse görüntünün arka duvara ters olarak düştüğünü, bunun sonucunda da hem gözümüzün hem de kameranın nasıl çalıştığını açıklamıştır. Bu teorisini ispatlamak için de bir tarafında delik, diğer tarafında beyaz bir perde bulunan karanlık odayı kullanmıştır. Delikten giren ışık, odanın dışındaki nesnelere ait görüntüyü karşı duvardaki perdeye ters olarak yansıtır. Arapça'da karanlık ya da özel oda anlamına gelen *kamara* adını verdiği bu düzenek, dünyanın ilk karanlık odası olduğu gibi aynı zamanda ilk sinema perdesidir. *Kamera obscura* adı verilen bu alet görüntü araçlarının ilki sayılmaktadır (Fotoğrafın Kısa Tarihi, 2022).



Görsel 2.2. Ekran alıntısı.

Bu çalışmadan faydalanan Alman araştırmacı Kierkegaard, bir cismin arkadan ışık verilerek karşı perdeye aktarılması esasına dayanan *büyülü feneri* geliştirmiştir. Görüntüler; perde, cam gibi malzemelere yansıtılarak değişik renkler oluşturulmuştur. Böylelikle büyümlü fener birkaç yüzyılın eğlence aracı olmuştur. Amerika'da; elektriğin kâşifi Edison, o sıralarda yardımcısı Dixson ile ses kayıt cihazına eşlik edecek bir görüntü kayıt cihazı izlerinde çalışmaya başlamış ve 1891'de *kinematograf* adını verdikleri cihazla birçok film çekmişlerdir. Edison, kısa bir süre sonra Black Mirror

adını verdiği stüdyoyu kurmuş ve Kinetoks salonlarını açmıştır. Lumier kardeşler, Paris Grand kafede, hem çekim hem de gösterim aracı olarak geliştirdikleri sinematografi kullanarak ilk film gösterimini yapmış ve sinematografin patentini almışlardır. 1895 yılında Lumier kardeşlerin, *Trenin Gara Giriş*i adlı ilk filmleri gösterime girmiş ve sinemanın kaşifleri olarak tarihe geçmişlerdir. Aynı zamanda sinema fabrikasını kurarak sinema endüstrisinin temelini oluşturmuşlardır. Belge sineması üzerinde çalışmalar yaparak bu alanda da öncü olmuşlardır. *Kendini Sulayan Bahçivan*, *Limandan Ayrılış*, *Bebeğin Kahvaltısı*, *Kart Partisi*, *Fabrika Çıkışı* gibi filmleri ilgiyle izlenmiş ve binlerce insan filmlerini izlemek için salonları doldurmuştur. *Kendi Sulayan Bahçivan* ilk komedi filmi olarak tarihe geçmiştir. Böylece Lumier kameramanlar, 1896 yılı başlarında, sinemayı tanıtmak için dünyanın birçok ülkesine yayılmaya başlamıştır. Türkiye, Meksika, Japonya, Rusya, Amerika, Mısır, Afrika, İngiltere, İtalya ve İspanya gibi ülkelerde filmler çekmiş ve gösterimler düzenlemişlerdir. 1895 ve 1896 yılında Türkiye'ye geldiklerinde; sarayda ve halka açık yerlerde gösterimler düzenledikleri, İstanbul'da çeşitli çekimler yaptıkları, kesin olmamakla birlikte, söylenmiştir. Bir süre sonra birbirine benzeyen ve doğadaki hareketi tespit eden hareketli görüntünün dışına çıkmayan bu sıkıcı belge filmler, cazibesini yitirmiştir. Lumierler, birtakım yakın planlar, mizansen, oyun ve montaj denemeleri girişimlerinde bulunmuşlar da bu konuda gerçek öncü filmlerinde şiirsel ve dramatik bir yapı oluşturan Georges Méliès olmuştur. Sihirbaz Georges Méliès çeşitli illüzyon numaraları denemiştir. Bir yıl sonra ilk gerçek film stüdyosunu kurmuş ve bu stüdyoyu değişik mekanlarda efektler yapacak şekilde donatmıştır. 1902'de önemli filmlerinden olan *Aya Seyahat*'i çekmiştir. Bu filmde fantastik bir dünya yaratarak ilk kurgu filmi deneyimini gerçekleştirmiştir. Méliès daha sonra filmlerinde gerçek dışı düşsel bir dünya yaratmıştır. O zamanın ilkel şartlarında, gerçekleştirilmesi çok güç film hileleri denemiştir. Hatta bazı filmlerini kare kare boyayarak renkli görüntüler elde etmiştir. Yaptığı filmlerde; konu, oyun, efekt ve dekor gibi sinemanın temel öğelerini kullanarak tarihe ilk sinemacı olarak geçen Méliès'in sinemaya getirdiği canlılık, film yapımlarının hızlanmasına ve yeni şirketlerin kurulmasına neden olmuştur. Şirketler, film çekirmek için, çeşitli yönetmenlerle anlaşır seri film çekimlerine başlamışlardır. Sinemanın bir endüstri haline gelmesi ve çeşitli şirketlerin kurulması, sinemacılar arasında, rekabet başlatmıştır. Rekabet, yönetmenleri, yenilik yapmaya mahkûm etmiş ve bu sayede film türleri zenginleşmiştir. Western, tarihi

filmler, komedi ve dram türünde filmler üretilmiş ve büyük prodüksiyonların yapımlarına başlanmıştır. 1914'te D.W. Griffin; *Büyük Tren Soygunu* filminde yeni bir anlatım diliyle sinemada bir ilki gerçekleştirmiştir.

Sinema bir yandan sanat olarak gelişimini sürdürürken diğer yandan da teknik buluşların getirdiği imkânlardan faydalanmış ve sesle rengi bünyesine almıştır. Bu teknik ve sanatsal gelişmelerle kendini yenileyerek birçok dev yapıtlara imza atmış ve atmaya devam etmiştir. Sözen'e göre; toplumları, benzer veya ayrı kılan en belirgin göstergeler anlatım biçimleridir. Bu anlatılar; toplumsal düşüncenin en yoğun ortaya konulduğu yerlerdir (Sözen, 2009; 131). Sanat ve sanatçı; eserlerini, doğduğu toplumun tarih, kültür ve inançları üzerine üretir. Her toplumun sanatı, aynı zamanda o toplumun kültürel mirası olarak kendini geleceğe taşır. Türk toplumunun sanatsal anlatılarında dini inançlar, imparatorluk, Batılılaşma ve coğrafyanın önemli etki ve katkıları bulunmaktadır. Geleneksel Türk seyir anlatılarının, beyaz perdeye geçişi esnasında taşıdığı birçok kültürel miras bulunmaktadır. Türk güldürü sineması; Karagöz, meddah, orta oyunu gibi geleneksel seyirlik sanatlarından; Keloğlan, Nasreddin Hoca gibi sözlü anlatılardan ve yazılı mizah edebiyatından etkilenmiştir. Türk güldürü sanatlarında, söze ve sözün gücüne dayanan bir anlatı bulunmaktadır. Kurumsal bir muhalefet biçimi olmasa da eleştiri yokluğundan bahsedilememektedir.

Türk güldürü sineması ilk dönemlerde; opera, tiyatro uyarlaması ve kaba güldürülerden oluşan bir anlatı içermektedir. (Ünal, 2009). Türkler sanatta; Orta Asya'da konar-göçer bir yaşam tarzı benimsediğinden ve sanatın kalıcılığını, gelişimini sekteye uğrattığından, halk sanatı olmaktan öteye geçememiştir. Bu nedenle Batı'nın sanat formundan daha farklı eserler ortaya koymuştur (Güleryüz, 1996: s. 50- 51) Türk anlatılarında yanılısamacı olmayan bir yapı olduğu, Batılı anlamda gerçeklik izlenimi üretmedikleri söylenebilmektedir (Erdoğan, 2001: s.118) Türk sinemasının başlangıç yıllarında; dramatik yapılanmadan uzak, iki boyutlu yüzeysellik, klişe anlamlar, abartılı algılar, kısa kısa geçilen özensiz anlatılar ve epik bir anlatım temel belirleyici özelliklerdendir (Sözen, 2009: 148). Türk sinemasının geçmişine baktığımızda geleneksel güldürü seyir sanatlarının etkisini barındırdığı gözlemlenebilmektedir. Türk ulusunun, sinemasının da geleneksel güldürü sanatlarından yararlanmaması

düşünülememektedir. Türk sinema komedi anlatıları, geleneksel Türk tiyatrosu ve seyirlik oyunlarına dayanmaktadır. Çekilen filmlerdeki karakterlerde dramatik derinlikten yoksun tipler, ekseriyetle, iyi-kötü, saf-kurnaz gibi karşıtlıklara dayanmaktadır (Evren, 2014, s. 299).

Sinema, her ülkede kendine merkez olarak bir kent seçer. Fransa'da Paris, Amerika'da Hollywood, İtalya'da Roma, İngiltere'de Londra, Hindistan'da Mumbai ve Türkiye'de de İstanbul'dur. İstanbul, sinemanın doğduğu yerdir. (Scognamillo, 2008). 1895 yılında sinemanın kâşifi Lumier kardeşler, farklı toplum ve coğrafyalardan görüntülerle izleyicilerin ilgisini çekmek için Doğu devletlerinden biri olan Osmanlı Devleti'ne, film operatörlerini gönderir. İstanbul ve İzmir'e gelen bu operatörler Boğaziçi, Haliç ve Türk askerlerinin görüntülerini kameraya kaydederler (Özuyar, 2007). Osmanlı Devleti'ne; sinema, alet ve cihazları ilk getiren ve işletmesini yapanlar, Osmanlı vatandaşı gayrimüslimler olmuştur. Osmanlı'ya ilk sinemayı getirdiğini iddia eden kişi ise Fransız Mösyö Constinsouza'dır. Mösyö Constinsouza, Osmanlı'ya, gelen sinemacılarından biridir (Beyoğlu, 2000). Osmanlı Devleti; Lumier kardeşlerin Fransız elçiliği aracılığıyla Babıali'ye gönderdiği 17 Şubat 1896 tarihli sinematograf hakkındaki bir yazı ile bu icattan haberdar olur. Osmanlı Devleti'nin resmî kurumları bu alete, ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç diyerek olumlu rapor vermiştir (Özuyar, 2007) Sinematograf hakkında yazılan bu raporun, sinemanın Osmanlı Devleti'nde hızla yayılması ve kabul görmesinde önemli katkıları vardır (Özuyar, 2007) İlk sinema gösterimi II.Abdülhamit'in (1876-1909) huzurunda Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Bertrand adlı bir Fransız hokkabaz, Yıldız Sarayı'nın büyük salonuna bir perde kurarak padişah ve saray mensuplarına film gösterimi yapmıştır (Osmanoğlu, 2008). Saraydaki bu gösterimden hemen sonra ikinci gösterim yeri 1897 yılında Beyoğlu'nda bulunan Hammalbaş sokaktaki Avrupa Pasajı'nın 7 numaralı iş yeri olan Sponeck Birahanesi'nde, halka açık ilk sinema gösterimi gerçekleştirilmiştir (Özgüç, 1990).

Sinemanın, halka ilk gösterimlerinden 1 yıl sonra, bazı nedenlerden dolayı kimi çevreler tarafından günah sayılsa da bu tutum kısa sürede değişmiş ve sinemanın gösterimine olumlu gözle bakılmıştır. Sinema, çok ciddi tepkiler olmadan, Osmanlı topraklarında yaygınlaşarak halk tarafından ilgiyle izlenmiştir (Evren, 2006). Batı

tiyatrosuna mesafeli olan Osmanlı toplumu, yeni icat olan sinemaya aynı şekilde bakmamış, ılımlı tutum sergilemiştir. Bunun nedenlerinden biri de Osmanlı Devleti'nde uzun süre yaygın olarak izlenen Karagöz oyunudur (Diriklik,1995: s. 9). Bu oyun bir nevi insanları sinema fikrine hazırlamıştır. İki gösterinin de bir karanlık odada izlenmesi, bu yeni icada olan yabancılığı ortadan kaldırmıştır (Şener, 1970).

Türkiye'de sinemaya gerek endüstri gerekse film üretim ve salonlarının açılmasında en önemli katkıyı veren şirket, Fransız Pate firmasıdır. Sinemaya ait her türlü makine, araç-gereçlerin pazar ve satışı Pate firmasına aittir. Pate firmasının Türkiye temsilcisi de Sigmund Weinberg'dir (Evren, 1995). Türkiye'de ilk yerleşik sinema salonlarının açılmasında, Türk sinemasının İstanbul'da bir endüstri merkezi haline gelmesinde büyük payı vardır. Pate sinemasındaki ilk filmler güldürü ve belgesel konulu kısa metrajlı filmlerdir (Uluskan, 2010).

Özel okullarda film gösterimi yapan Weinberg ile Fuat Uzkinay'ın tanışması İstanbul Erkek Lisesi'nde (İstanbul Sultanisi) olmuştur. İstanbul Erkek Lisesi'nde dahiliye memuru olan Fuat Uzkinay, Sigmund Winberg ile *Winbergi*'in gösterimleri esnasında, sinema aygıtı ile karşılaşır ve sinemaya büyük bir ilgi duyar. (Scognamillo, 2008) Weinberg'ten, kısa sürede, sinema aygıtının nasıl çalıştığını öğrenir (Evren, 1995). Ali Fuat Uzkinay, okul müdürünü, gösterim işini kendisinin de yapabileceğini söyleyerek gösterim cihazını almaya ikna eder (Özgüç,1990). 1918 yılından 1941 yılına kadar aynı okulda Tarih öğretmeni olan Şakir Seden ile birlikte gösterim ve çekimler yapar. Osmanlı Devleti; savaşa girişini (1877-1878 savaşı); Rus ordusu tarafından, İstanbul'un (günümüzde Yeşilköy diye anılan) Ayastefanos semtinde yaptırılan anıtını, 14 Kasım 1914 tarihinde yıktırarak ilan etmiştir. İşte bu tarihte Ayastefanos Anıtının Yıkılışı'nı filme alan yedek subay Ali Fuat Uzkinay'dır (Gökmen, 1995:79). Bu film hakkında birçok tartışma yapılmış; sadece kâğıt üzerindeki varlığından öteye gitmemesi, arşivlerde bir kopyasının olmaması gibi belirsizlikler ve bilinmeyenlere rağmen, Türk sinemasının başlangıcı olarak, ilk filmin tarihi olan, 14 Kasım 1914 kabul edilmiştir. Sinema yazarı Burçak Evren, filmin somut olarak bulunmamış olmasına rağmen, filmin yapıldığı yılın, sembolik de olsa, Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edildiğini ifade eder (Evren, 1991).

1915 yılı Türk sineması açısından bir dönüm noktasıdır. 1. Dünya Savaşı yıllarında, Alman ordusundaki sinema kolunun yaptığı etkinliklerin, propaganda konusundaki gücünü fark eden Enver Paşa, aynı sistemi, Osmanlı ordusunda da uygulamak ister. Alman ordu sinemasının çektiği propaganda filmlerini izleyen Enver Paşa, sinemanın önemini kavrayarak yurda döner dönmez sinema biriminin kurulması emrini verir. Enver Paşa'nın bu emriyle 1915 yılında, İstanbul'da, Merkez Ordu Sinema Dairesi, kısa adı MOSD olan, İslam ülkesindeki ilk resmi sinema teşkilatı kurulur. Sigmund Weinberg'in başkanlığında çalışmalarına başlar. Bu arada Fuat Uzkınay da Weinberg'in yardımcılığına getirilir (Uluskan, 2010). İlk yıllarda belge filmleri çekilir. Bu filmler; başkomutanın, padişahın, resmi ve özel yaşamları ve savaşa ilgili filmlerdir. MOSD'un İstanbul'da çektiği filmlerden bazıları şunlardır: 1917 yılında Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya İmparatoru Karl'ın, Türkiye'ye yaptığı gezileri yansıtan *Alman İmparatoru'nun Askerî Müzeyi Ziyareti*; 1918 yılında, savaşın son yıllarında, ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren *Abdülhamid'in Cenaze Merasimi*, *Sultan Reşad'ın Cenaze Merasimi*, *Vahdeddin'in Biat Töreni* ve *Vahdeddin'in Kılıç Alayı* filmleridir (Gündeş, 2007).

Türk izleyicilerinde melodram türünden sonra en çok izlenen tür komedidir. Komedi, Türk sineması ve izleyicileri arasında önemli bir yere sahiptir. Türk sinemasında, ilk yıllardan itibaren, izleyicinin ilgiyle izlediği film türlerinin başında komedilerin olduğu bir gerçektir (Yıldırım, 2015:223). Sinemanın, Türkiye'de gösterime başlamasından itibaren çekilen ilk denemeler, komedi filmleridir (Makal, 2017:474). Osmanlı döneminde başlayan Türk sineması, farklı türlerde eser vermeye başlamıştır. 1917 yılında ilk öykülü komedi filmi, bir tiyatro oyuncusu olan Hüseyin Şadi Karagözoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Bican Efendi Vekilharç* filmidir. Türk komedi sinemasının ilk kısa komedi filmi olan bu yapım, başroldeki Bican karakteriyle Charlie Chaplin'in Şarlo ve Max Linder karakterlerine benzetilmiştir. *Bican Efendi* serisi, ilgi gören bu filmle başlayarak toplamda yedi filmle devam etmiştir. Türk izleyicileri tarafından ilgi gören Bican başrolündeki komedi serisi, *Bican Efendi Tebdili Havada* (1917), *Bican Efendi Yeni Zengin* (1918), *Bican Efendi Para Peşinde* (1918), *Bican Efendi Vekilharç* (1921), *Bican Efendi Mektep Hocası* (1921), serinin son ve yedinci filmi *Bican Efendi'nin Rüyası* (1921) ile tamamlanmıştır (Makal, 2017).

1916 yılında Sigmund Weinberg'in ilk çekimlerine başladığı ama yarıda bıraktığı *Himmat Ağanın İzdivacı* adlı komedi filmi, Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır. Çekimleri yarım kalan diğer bir komedi filmiyse *Leblebici Horhor Ağa*'dır (Özgüç, 200). Özet olarak, Türk sinemasının ilklerini sıralarsak; 1908'de sürekli film gösterimi yapan ilk salon olan Beyoğlu'nda, Sigmund Weinberg tarafından Cinema Pathe'de, 1914'te ilk Türk belgesel filmi olan ve Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefonos'taki Rus abidesinin yıkılışı*, 1919'da afişi basılarak yurt dışına satılan ilk Türk filmi *Binnaz*, 1917'de ilk konulu Türk filmleri olan ve Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe* ve *Casus*, ilk roman uyarlaması, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazdığı, Ahmet Fehim'in 1919 yılında yönettiği *Mürebbiye* filmi, 1928'te ilk özel yapım şirketleri Kemal Film (1922) ve İpek Film, 1928'de de ilk sesli Türk filmi *İstanbul Sokaklarında* Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen filmlerdir (Makal, 2017).

Türk sinemasının komediye olan ilgisi, sinemanın Osmanlı topraklarına gelmesinden önce, geleneksel altyapısının olmasından kaynaklanmaktadır. Türk komedisi yazılı ve sözlü kültürü nedeniyle sinemada olan komedi türü filmlere ilgiyi de arttırmıştır. Türkler'deki mizah geleneğinde; düşündürerek ders çıkarma, kıssadan hisse gibi edebi bir anlam kazandırma anlayışı vardır. Meddah, orta oyunu, Hacivat ve Karagöz, Nasreddin Hoca gibi geleneksel Türk mizahından esinlenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Türk komedi sinemasının temelini geleneksel Türk tiyatrosu oluşturmaktadır. 60'lı yıllara gelene dek, Hacivat-Karagöz oyunu, orta oyunu, meddah ve köy seyirlik oyunları ile tuluat geleneği Türk sinemasında komediye kaynak oluşturmuştur. Komedi sinemasında tip ve karakter yaratılırken Nasrettin Hoca ve Keloğlan gibi masal kahramanlarından ve halka mal olmuş kişilerden yararlanılmıştır. Türk komedi sinemasında genel olarak; anlatı, dil, karakterler, olay ve gülünçlüğü oluşturacak hikâyeler, Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekâr ikililerinin oyunlarındaki öyküler üzerine temellenmiştir (Evren, 2014)

Bir toplumun sanat anlayışı, o toplumda sanat türlerinin gelişimini etkiler. Türkiye'de halk güldürü sanatı, uzun bir geçmişe sahip olmakla birlikte, Türk sinemasındaki komedi ile melodram türleri diğer türlere göre daha yaygındır. (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015: 148). Sinemanın 1896 yılında Osmanlı topraklarına geldiği ilk andan

günümüze kadar geniş izleyici kitlesine sahip iki tür; komedi ve melodramdır. Komedi, Türk sineması türleri arasında her dönemde ilgi görmüş ve günümüze kadar izlenirliği en yüksek filmler arasında varlığını sürdürmüştür. Komedi ve melodram, yalnız Türk sinemasında değil; aynı zamanda diğer ülke sinemalarında, geniş izleyici kitlesi tarafından en fazla ilgi duyulan türler olmuştur. Komedi filmleri, her dönem salonları doldurmuş, ilgi ve popülerliğini artırarak devam etmiştir. (Onaran, 1994: 183). Hüseyin Şadi Karagözlü'nün 1921 yılında çektiği *Bican Efendi Vekilharç* komedi konulu filminden, Şahan Gökbakar'ın 2022 yılında çektiği ve filmin 7.serisi olan *Recep İvedik-7*'ye kadar popülerliğini devamlı korumuştur. Komedi türünün gerek Türk gerek dünya sinemasında popüler olmasının altında yatan olgu; gündelik yaşamda daralan izleyicinin, rahatlama ve eğlence aracı olarak komediyi görmesidir. Gerçekten de Türk sinemasında melodram ağlatırken, güldürü eğlendirmiş, belli anlamda izleyici için bir kaçış alanı içinde boşalma yaratmış, diğer türdeki filmlere göre bunca yıl izlenmiştir. (Süllü, 1995: s.165) Türk izleyicisinin geçmişten beri gülmeceye yatkın bir karaktere sahip olması nedeniyle komedi; güldürürken düşündüren, dolaylı anlatma ve anlama yeteneğiyle ilişkili bir olguya sahip olduğundan olacak ki her dönem çekilen filmlerde artış olmuştur. Değişen toplumsal koşullara rağmen Türk izleyicisi her zaman salonları doldurmakta ve doldurmaya da devam etmektedir.

2.2.1. Türk Sinemasında Absürt Filmler

Türk sinema tarihi yazarlarından Âlim Şerif Onaran, Türk sinemasını şu biçimlerde sınıflandırmıştır: Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1952), Sinemacılar Dönemi (1952-1963), Yeni Türk Sineması (1963 ve sonrası). Diğer bir sinema tarihçisi Nijat Özön ise bu ayrımı şu şekilde yapmıştır (Özön, 1985, 333): İlk Dönem (1910-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) (Özön, 1962). Bu bölümde; *Türk Sinemasında Absürt Komedi Filmleri* konu başlığında yukarıda sınıflandırılan dönemlerde çekilen film ve projelerde, absürt komedi unsurlarına dair izler araştırılacaktır. Bu konu başlığında; çekilen filmleri, absürt komedi bağlamında değerlendirerek absürt sinemanın, günümüze kadarki dönemsel gelişimleri ortaya konulacaktır. Türk sinemasının ilk dönem komedi filmlerinin oyuncularını, tuvaluat

tiyatrosunda oynayan oyunculardır. Bu oyuncularla çekilen filmler, doğal olarak, doğaçlama, kaba güldürü ve hareketlerle eğlendirmeye yönelik filmlerdir. 1914'te, Türk sinemasının doğum filmi olarak görülen *Ayastefanos Rus Anıtının Yıkılışı* belgeselidir. Aradan geçen üç yıldan sonra, 1917'de, komedi, ilk Türk komedi filmi olan *Bican Efendi Vekilharç* ile başlamıştır. Hüseyin Şadi Karagözoğlu'nun yarattığı Bican karakterinin, Şarlo'yu taklit eden oyunculuğu ilgi görmüş ve yedi seri halinde çekilmiştir. Komedi filmlerinin ana karakteri olarak bilinen Şarlo tiplmesi, Charlie Chaplin'in yarattığı, bol pantolonlu, melon şapkalı, büyük ayakkabılı, sürekli bastonunu çeviren ve sakar hareketleri ile gülünç mizansenler oluşturan komik bir tiplmedir. Bican Efendi ile Şarlo karakteri, mimik ve giyim olarak benzerlikler göstermektedir. Şarlo ile başlayan bu tipleme, sonraki yıllarda çekilen komedi filmlerine de esin kaynağı olmuştur. Osmanlı sinemasında yer alan ilk komedi tiplmesi Bican Efendi'den sonra *Keloğlan*, *Turist Ömer*, *Cilalı İbo*, *Şaban* ve son olarak *Recep İvedik* tiplmeleri, Türk izleyicisi tarafından ilgiyle izlenmiştir. Türkiye'de sinemayı endüstri olarak gören, kendi özel gösterim salonunda filmler izlettiren; Fransız Pate şirketinin Türkiye temsilcisi, Polonya Yahudisi, Rumen uyruklu, Osmanlı'nın ilk sinemacısı, yapımcı, senarist ve yönetmen Sigmund Weinberg'in, 1916 yılında başlayan ve yarım kalan *Himmat Ağanın İzdivacı* filmini, 1918'de Fuat Uzkınay tamamlamıştır. *Himmat Ağanın İzdivacı*, Moliere'in, *Zor Nikâh* uyarlamasıdır. (Aktaran: Şahinalp, 2010: 79).

Türk sinemasının ilk uzun metrajlı komedi filmleri, Victor Hugo'nun *Marion Delorme* adlı oyunundan uyarlanan *Binnaz* (Ahmet Fehim ve Fazlı Necip, 1919) ve aynı yıl çekilen *Mürebbiye*'sidir. 1919 yılında çekilen diğer filmler ise; İsmet Fahri Gülünç'ün, *Fahri Bey Makarna Tenceresinde* ile *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi*'dir (Makal, 2017:476). Türk sinemasının ilk yıllarında, tiyatro etkisi devam ederken, bu dönemde, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği müzikli komedilerin dışında Fransız ve Alman vodvillerinden uyarlanan eserler sinemaya aktarılmıştır (Uluyağcı, 1996:90). Muhsin Ertuğrul, Tiyatrocular Dönemi Türk sinemasında, tek film üreten yönetmendir. Sahne oyunlarından sinemaya uyarlanan *Leblebici Horhor Ağa*, Muhsin Ertuğrul'un ilk Türk komedi denemelerindendir. Darülbedayi adıyla anılan şehir tiyatrolarında çalışan, aynı zamanda oyuncu ve tiyatrocusu olan Muhsin Ertuğrul'un, 1933'te yaptığı *Karım Beni Aldatırsa*, *Söz Bir Allah Bir*, *Cici Berber* komedi filmleri de ilk denemelerindendir.

Muhsin Ertuğrul'un; 1938'de *Aynaroz Kadısı*, 1939'da ise *Tosun Paşa* ve *Bir Kavuk Devrildi* gibi, az sayıda da olsa, siyasi ve toplumsal konulara değinen komedi filmleri çektiği de olmuştur. Tiyatro kökenli olması nedeniyle eleştirilere maruz kalan Ertuğrul'un; Alman, Rus ve Fransız sinemasından konuları uyarlaması, oyuncuların tiyatrodan çalıştığı arkadaşlarından oluşması ve sinemayla tiyatroyu sentezlemesi, dönemin, Tiyatrocular Dönemi olarak anılmasında önemli bir payı vardır. (Özön, 2013).

Türk sinemasının geçiş dönemi, 1939-1952 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. Geçiş dönemi, adındaki geçiş kelimesinden anlaşılacağı üzere tiyatrocular ile sinemacılar arasında geçen 13 yıllık dönemdir. Avrupa'da sinema eğitimi almaya gitmiş olan genç yönetmenlerden, Faruk Kenç, Turgut Demirağ ve Baha Gelenbevi'nin az sayıda filmleri bulunmaktadır. Çekilen filmler geleneksel Türk tiyatrosuna ve halk kahramanlarına dayanan filmlerdir. Bu dönemin, komedisinin, en belirgin özelliği, yabancı kaynaklardan esinlenmek yerine, geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanmasıdır. Bu bağlamda, tuluat ve orta oyunu gibi tiyatro türleri ile Nasrettin Hoca ve Keloğlan gibi tanınmış karakterler kullanılmıştır. Orta oyunu geleneğinden gelen İsmail Dümbüllü, sinemaya adım atarak burada da kendini sevdirmeyi başarmıştır. Şadan Kamil'in yönettiği *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948) adlı filmle sinemaya giriş yapan Dümbüllü, zamanla komedi türünde birçok film üretmiştir.

Türkiye'de, 2. Dünya Savaşı'na girmemesine rağmen, savaşın olumsuz etkilerinin hissedildiği gözlemlenmektedir. Örnek olarak, Amerikan ve Mısır filmlerinin ülkeye kolayca girişi ve hızlıca yaygınlaşması gösterilebilmektedir. 30'lu yılların başından itibaren büyük bir ilgiyle izlenen Mısır filmleri, Türk sinemasının yerel ve özgün bir dil ortaya koymasını uzun süre ertelemiştir. Mısır filmlerinin olumlu yanı; Türk sinema izleyicisinin sinemaya gitme alışkanlıklarının artmasında, sinemanın yaygınlaşmasında, popüler ve yerli sinemanın oluşmasında önemli rol oynaması olmuştur (Akbaş, 2019).

1917-1952 yılları arasında 27 komedi filmi çekilmiştir (Kuruoğlu&Boz 2016: 246). Çekilen filmlerde oynayan oyuncuların tiyatro kökenli olması nedeniyle; teatral, basit, geleneksel komedi unsurları ve karakterleri etkili ve ağırlıktadır. İlk komedi film denemelerinde geleneksel seyirlik sanat ve oyunlarımızın perdeye yansıtıldığı açıkça

görülmektedir (Ünal, 2009). İlk filmlerde, romanlardan uyarlama ve yabancı sinemaların etkileri açık bir şekilde görülmektedir. Türk sinemasında ilk başrol oyuncularını, tiyatro kökenli oyunculardır. Türk güldürü sinemasına, Hacivat-Karagöz, orta oyunu, meddah gibi seyirlik oyunlar ile Nasrettin Hoca ve Keloğlan masal kahramanlarının komik dili, tip ve mizahları katkı sağlamıştır. (Evren, 2014: 299).

İlk Türk filmlerinin üretim yılları 1. Dünya Savaşı ile paralellik göstermektedir. Osmanlı Devleti, 14 Kasım 1914'te *Ayastefanos Rus Anıtının Yıkılışı* adlı ilk belgesel filmini çektikten 3 gün sonra 1. Dünya Savaşı'na girmiştir. 33 yıllık süre içinde; 1. Dünya Savaşı, Kurtuluş savaşı ve 2. Dünya Savaşı gibi küresel savaşlar ülkede sosyal, siyasal, ekonomik ve aynı zamanda sanatsal olarak olumsuz etkiler bırakmıştır. 1917-1950 yılları arasında yapılan filmler, Türk sineması adına başlangıç yılları olarak kabul edilmektedir. Dünya savaşlarına rağmen üretim, çalışmalar ve yarım kalan projeler devam ettirilmiştir. 1917-1950 yılları arasında çekilen 27 komedi filmi basit güldürü filmleri olmuş, toplumsal ağırlıklı konulara yer verilmemiştir. Genel olarak filmlerde absürt komedi unsurlarına rastlanılmamıştır. 1950'ler, Soğuk Savaş'ın en aktif olduğu dönemdir. 2. Dünya Savaşı'nın yaralarının sarıldığı bir dönemde, sanat ve edebiyat alanları, komünizm ve kapitalizm mücadelesinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Öncelikle, modernist hareketlerin araştırmaları sinemayı da etkilemiştir. Bu dönemde, köyden kente göç ve kentleşme gibi konular, sosyal gerçeklik, baskı, diktatörlük ve kaçış gibi konuların gerisinde kalmış ve pek fazla ortaya çıkmamıştır. Bir yandan, Batı edebiyatındaki varoluşsal yapı absürdizm ile Tanpınar'ın 1961 yılında yayınlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Cansever'in *Çağrılmayan Yusuf* eserlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tür eserler, yalnızca, şehirde yabancılaşmış, şizoid karakterleri ifade eder (Uçar 2015, s. 485). Cansever'in şiirlerinde ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde modern bireyin yabancılaşması ve yalnızlığı sıkça işlenir. Cansever'in çağrılmayan figürü, bireyin toplumsal ve bireysel düzeydeki yalnızlığını ve uyumsuzluğunu yansıtmak için güçlü bir sembol olarak kullanılır. Bu figür, bireyin toplumla olan ilişkisini ve içsel çatışmalarını derinlemesine incelemek için bir araçtır. Yabancılaşma teması, modern bireyin kendini toplumdan, değerlerden ve anlamdan uzaklaşmış hissetmesiyle ilgilidir. Cansever'in bu temayı ele alışı hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki yabancılaşmayı sorgular ve bireyin trajedisini bu bağlamda irdeler.

Şiirlerinde kullandığı imgeler ve betimlemeler, bu yabancılaşmanın derinliğini ve karmaşıklığını açığa çıkarır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise, Türkiye'nin modernleşme sürecini ve bu süreçte yaşanan toplumsal sorunları ele alırken iki uygarlık arasında bocalayan toplumun tutumlarını ve davranışlarını alaycı bir şekilde eleştirir. Romanda, modernleşme çabalarının ve Batı uygarlığının etkilerinin toplumsal yapıyı nasıl etkilediği ve bu süreçte bireylerin nasıl bir yabancılaşma yaşadığı incelenir. Bu alaycı yaklaşım, toplumsal değişimin getirdiği sorunları ve bireylerin bu değişim karşısındaki tepkilerini gözler önüne serer. Her iki eser de bireyin ve toplumun modernleşme sürecinde yaşadığı karmaşıklıkları, çatışmaları ve yabancılaşmayı derinlemesine ele alır. Aynı zamanda Türk edebiyatında absürt temaların ortaya çıktığı ilk metinlerdir. Bu metinlerde yer alan başkarakterler absürtleşen mizahi bir dil ile anlatılır. Türkiye'nin ilk absürt komedi roman örneği sayılabilir. Sinemaya (önceki dönemlere göre) en yakın dil kullanıldığından, bu dönem Sinemacılar Dönemi olarak kabul edilmektedir. Lütfi Ömer Akad, sinemaya, bir dönüm noktası olan *Vurun Kahpeye* ile başlamış, *Kanun Namına* filmiyle Türk sinemasına önemli katkıları olan bir dönemin öncüsü olmuştur (Onaran, 1999: 51).

Türk sinemasının Sinemacılar Dönemi olarak bilinen ikinci dönemi, 1948 yılında *Belediye Eğlence Resmi*'nde yapılan indirimle başlamıştır. Bu indirim, yapımcıların ve film üretiminin hızla artmasına neden olmuştur. 1950'lerin sonlarından itibaren Türk komedi sinemasındaki ilgi artışı bazı değişikliklere yol açmıştır. Bu dönemde salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, toplumsal güldürüler ve seks güldürüleri gibi yeni türler ortaya çıkmıştır. Kasaba güldürülerinin ilk örneği olarak kabul edilen film, Atıf Yılmaz'ın *Gelinin Muradı* (1957) adlı yapımıdır. Osman F. Seden ise salon güldürülerinin ilk örneklerini *Ne Şeker Şey* (1962), *Badem Şekeri* (1963) ve *Beş Şeker Kız* (1964) filmleriyle sunmuştur (Özçelik, 2017). Sinemada endüstrileşmenin oluşmaya başladığı, film üretimlerinin çoğaldığı Sinemacılar Dönemi'nde komedi konuları, genellikle; yanlış anlamalar, modernleşme, kimlik değişimleri ve farklı bireyler arasında ortaya çıkan komik durumlar olarak öne çıkmıştır (Özbek, 2023).

Orhan Erçin'in yapımcılığını üstlendiği 1955 yapımı *Uçan Daireler İstanbul*'da ile Orhan Atadeniz'in 1952 yapımı *Tarzan İstanbul*'da filmleri Batı'dan uyarlanan

ancak geleneksel Türk kültürünü içeren birçok komik unsur ile sunulmaktadır. Örneğin; gözlemevinde kaşar peynirli soğan ekmek veya Marilyn Monroe'nun eteği açıldığında kulüpteki tepkiler. *Tarzan İstanbul*'da filmde neredeyse herkes Türkçe konuşur ve karakterlerin Türk kimlikleri ön plandadır. Film, Boğaziçi'nde sona ermektedir. Bu dönemde, düşük bütçeli üretimlerden çıkan ve Batı versiyonlarının dışında, eklenen Türkçeleştirilmiş figürlerle ilgili absürt kavramından bahsedilebilir (Aslan, 2011). Türkleştirilmiş absürt unsurların bir diğer örneği, 1967'de İstanbul'da Yılmaz Atadeniz tarafından çekilen *Killing İstanbul'da [Killing in Istanbul]* filmidir. Bu film, bir fantezi macera olarak değerlendirilmekte olup *Killing Uçan Adam'a Karşı [Killing against the Flying Man]* ile çekilmiştir ve bir devam filmidir. Bu iki filmde, dünya çapında ünlü suçlu Killing, İstanbul'a gelerek ölüm ışını yaratma formülüne sahip Türk Profesör Hulusi'yi öldürür. (Asal, 2019). 1960'larda İtalya'da çizgi roman olarak yaratılan ve o dönem Türkiye'de de çok okunan Killing, 1968'de Yılmaz Atadeniz'in yönetmenliğinde vizyona girmiştir. Killing uyarlamasıyla yaratılmaya çalışılan karakter, iskelet elbisesi giymiş ve maske takmış bir katildir (Akçura, 2012).

Şazam, 1939'larda Amerika'da ortaya çıkan ve yaygınlaşan bir çizgi roman karakteridir. Killing'in birçok uyarlaması vardır, ancak burada hem Türkleştirme hem de iki karakterin mantıksal olarak birbirleriyle uyumsuzluğu söz konusudur. Şazam Uçan Adam ve Killing (İskelet Maskeli Adam), absürt bir şekilde İstanbul'da buluşan ilişkisiz iki karakterdir. Killing'in amacı kendisini dünyanın hâkimi yapacak ve dünyanın sonunu getirecek, ultraviyole ışınlar saçan silahı ele geçirmektir. Bu amacı haber alan Uçan Adam kendisini durdurabilecek tek güçtür. Aralarında amansız bir mücadele başlar. En sonunda Killing, Türk polisine yakalanır. Örnek filmlerde geçen konulardan anlaşılacağı üzere Türk sinemasında ilk absürt örnekler Sinemacılar Dönemi'nde tematik ve biçimsel olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, Batı kaynakları kullanılarak yapılan uyarlama eserler nedeniyle özgün bir dilin ortaya çıkması epey bir zaman almıştır (Akçura, 2012).

Sinemacılar dönemine damgasını vuran güldürü türü ikili güldürüdür. Bu dönemde Kemal Sunal, Şener Şen, Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın filmlerinin bu türün evrelerini belirlediği düşünülmektedir. 1952 yılında Şadan Kâmil tarafından çekilen *Edi ile Būdū* filmi, büyük beğeni kazanmış ve aynı yıl *Edi ile Būdū Tiyatrocu* filmi de

yapılmıştır. Ayrıca, aynı yıl içinde Çetin Karamanbey'in *Memiş ile İbiş Anaforcular Kralı* ve Atıf Yılmaz'ın *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* filmleri de önemli yapımlar arasında yer almıştır (Evren, 2014). 1959'dan 1971'e kadar Feridun Karakaya'nın canlandığı Cilalı İbo karakteri, güldürü türünde önemli bir yer edinmiştir. Argo ve küfür temalı filmler ise ağırlıklı olarak Aram Gülyüz tarafından yapılmış, bu kapsamda 1963'te *Temem Bilakis* ve 1964'te *Abidik Gubidik* filmleri çekilmiştir. Sadri Alışık'ın yarattığı ve Hulki Saner'in yönettiği 1964 yapımı *Turist Ömer* filmi de dönemin göç sürecinde yapılmış en önemli filmlerden biri olarak değerlendirilmiştir (Özbek, 2023). *Turist Ömer*, Türk sinemasında oldukça popüler olan ve 70'lerde devam eden birçok serinin ilk filmidir. Çekilen yedi filmin ikisinin kopyası kayıptır. Bu filmlerin ana konusu, absürt öğelerin üzerinde sıkça rastlanan Ömer karakteridir. Yeşilçam tarihinde absürt karakterlerin kullanılmasında ilk örneklerden birini yaratmıştır. *Turist Ömer* hem yabancılaşmış hem de duruma uyum sağlayamayan bir karakterdir. Ancak, Camus'nün karakterlerinde olduğu gibi yaşamdan ya da mekanize bir tekdüzelikten uzak değildir. Ömer, şehirde ve diğer insanlarda bir çıkıntı haline gelerek akıntıya karşı yüzmektedir. Tüm bu özelliklerine rağmen, Ömer, Camus'nün absürt karakterlerinden biri değildir, ancak absürt kavramına bir adım daha yakındır (Asal, 2019).

Bu dönemin belirgin öğeleri şunlardır: Sinema diliyle bir anlatım çabası vardır. Başlangıçta müzikli komediler öne çıkarken, daha sonra Türk sinemasında erkek tavırlı, bolca küfür ve argo kelimeler kullanan kadın karakterlerin başrolde olduğu filmler yapılmıştır. Nasreddin Hoca, Şarlo, Dümbüllü gibi başrol tiplerin yer aldığı filmler çekilmiştir. 1958-1964 yılları arasında Osman F. Seden'in Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur karakterleri ile Hulki Saner'in *Turist Ömer* filmi, sinemasal anlamda ilk güldürü tiplerinin örneklerini oluşturmuştur (Kuruoğlu&Boz 2016: 246).

Türk komedi sinemasında ilk önemli tipleme, Feridun Karakaya tarafından canlandırılan Cilalı İbo karakteridir. 1959 yılında çekilen *Cilalı İbo Casuslar Arasında* filmiyle başlayan ve ardından on filmle devam eden bu seri, ilerleyen yıllarda Türk komedi sinemasında *Turist Ömer*, Şaban, Recep İvedik gibi kendine özgü tiplmelerin temelini oluşturmuştur (Uluyağcı, 2015). 1950-1970 yılları arasında 332 komedi filmi yapılmıştır (Kuruoğlu&Boz 2016: 246). Filmlerin geneli ticari kâr amacı güden Batı'dan

uyarlama filmlerdir. Bu dönemin birçok Türk filmi, Batı versiyonlarının uyarlamaları olarak görülmektedir. Türk komedi sinemasında, Türk kültürüne uyarlanan yabancı karakter ve konulardan kaynaklı absürt unsurlar meydana gelmiştir. Sinema diline en yakın; müzikal komedi filmlerin çekildiği, tek ve iki tiplimli güldürü karakterlerinin bulunduğu, kadın başrol oyuncuların olduğu, üretimin niceliksel ve niteliksel artış gösterdiği, komedinin derinlemesine işlendiği dönem olarak bilinmektedir. 1960'ların sonlarına ve 1970'lere gelindiğinde, sinema sektörü önemli bir yükseliş yaşamış ve çok sayıda film üretilmiştir. Bu dönemde, Yeşilçam dönemi doruk noktasına ulaşmış ve sinema sektörüne egemen olmuştur. Yeni ve özgün içeriklerle yapılan filmler, bu dönemin karakteristik özelliklerini oluşturmuştur. Absürt temalar, bu dönemde hem Batı sinemasından esinlenen unsurlar hem de Türk sinemasının teknik ve maddi olanaksızlıkları nedeniyle yalnızca belirli biçimlerde kendini gösterebilmiştir (Asal, 2019).

Bir ülkenin toplumsal ve kültürel yapısı siyasal hareketlerle şekil alır. Bu siyasal hareket bazen bir darbe olarak bazen hükümet krizi olarak ortaya çıkar. Her siyasal hareket; göç, sanayileşme ve kentleşme sonucu sınıf farklılıkları ardından ekonomik krizleri beraberinde getirir. 1960 ve 70'li yıllarda ülkede yaşanan toplumsal ve siyasal hareketler, Türkiye'nin kültürel yapısında, önemli değişimleri meydana getirmiştir. 1970'li yıllarda Türk sinemasına bakıldığında iki zıt sinemasal kategorinin öne çıktığı gözlemlenmektedir. Bir yanda toplumsal sorumlulukların etkisiyle üretilen eleştirel siyasal filmler öne çıkarken, diğer yanda seks filmleri belirgin olarak görülmektedir. Öne çıkan diğer iki film türü de komedi filmleri ve tarihsel kostüme avantür filmleridir. Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman'ın başrol oynadığı filmlerle; Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet'in başrolünde oynadığı *Tarkan*, *Battal Gazi*, *Kara Murat* ve *Malkoçoğlu* film serileri, bu iki türün örneklerinden sayılmaktadır. Bu türler, 1970 ve 1980 dönemlerinde mevcut sinemasal dinamikleri ve dönemi anlamak için önemli verilerdir (Esen, 2010: 159-160). Bu 20 yıllık dönem içinde 484 komedi filmi çekilmiştir. Erotik filmler, salon komedileri, sosyal içerikli filmler, geleneksel halk sanatlarından beslenen filmler başlıca çekilen komedilerdir. Toplumda sosyal bir uyanışın izlerinin açıkça görüldüğü, toplumsal ve siyasal hareketlerin sinema perdesine yansıdığı, sinema dilinin yeniden şekillendiği, toplumcu eleştirilere zemin oluşturulduğu, sınıfsal, ekonomik ve

politik konuların komedi unsurlarıyla birlikte üretimlerinin gerçekleştirildiği bir dönemi kapsar (Ünal, 2009).

1970’li yıllardan 80’lerin sonuna kadar; maliyeti düşük, belli bir konu içeriği olmayan, argo ve küfürle konuşmalarla düzeysiz cinsellik içeren erotik güldürü filmleri görülür. Yine aynı zaman aralığı içinde kendine özgü mizah üslubuyla Türk komedi anlayışında önemli yenilik ve değişimler ortaya koyan yönetmen Ertem Eğilmez’in, toplumsal sorunları absürt komedi unsurlarıyla ele alan filmleri, Türk komedi sinemasına önemli katkılar sağlamıştır. Ertem Eğilmez, 1973 yapımı *Canım Kardeşim* filmiyle sinemada olumlu bir çıkış yakaladıktan sonra tamamen komedi türüne yönelmiştir. Eğilmez, 1975 yılında, Rıfat Ilgaz’ın eserinden uyarlanan *Hababam Sınıfı* filmiyle Türk halkı tarafından beğeni görmüş, aynı yıl içinde, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* adlı devam filmiyle Tarık Akan, Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Münir Özkul ve Ayşen Gruda gibi usta oyuncularla çalışmıştır. Bu komedi serisine; *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, *Hababam Sınıfı Tatilde* ve 1981’de seriyi tamamlayan *Hababam Sınıfı Güle Güle* filmlerini eklemiştir (Scognamillo, 2010: 280).

Birçok sinema yazarı tarafından 1970’li yıllar, Türk sineması için, konu, tema ve anlatım tarzı bakımından filmlerin artış sağladığı bir dönem olmuştur (Bıçakçioğlu, 2014: 28). 1970’li yıllardaki Türk komedi sineması; 1960’lı yıllarda sakar karakterlerin oynadığı filmlerden, Ertem Eğilmez’in Türk sinemasına kazandırdığı yeni karakterlerle yeni komedi anlayışı ortaya koyan bir sinemadır (Evren, 2014: 307). Komedi filmleriyle özdeşleşmiş, 1970’li yılların ilk Türk yönetmenlerinden sayılan Eğilmez’in filmleri, günlük sorunları ve toplum içinde kaybolmuş sıradan insanları mizahi bir yaklaşımla anlatmayı tercih etmiştir. Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen, İlyas Salman, Adile Naşit, Ayşen Gruda gibi isimleri Türk komedi sinemasına kazandırmıştır.

1976-1986 yılları arasında Natuk Baytan’ın yönettiği Kemal Sunal’ın da filmlerinde başrol oynadığı on komedi filmi şunlardır: *Sahte Kabadayı* (1976), *Sakar Şakir* (1977), *Avanak Apti* (1978), *Korkusuz Korkak* (1979), *Gerzek Şaban* (1980), *Üç Kağıtçı* (1981), *Yedi Bela Hüsnü* (1982), *Tokatçı* (1983), *Atla Gel Şaban* (1984), *Tarzan Rıfkı* (1986). Oynadığı yüzlerce komedi filmiyle 7’den 70’e herkesin aşına olduğu Kemal Sunal, canlandırdığı karakterle bir döneme damgasını vurmuş ve ulusal

kanallarda hâlâ izlenmeye devam etmektedir. Baytan-Sunal iş birliğiyle çekilen on yapımda absürt komedi unsurları ortaya konmuştur. Bu filmlerin anlatı yapısındaki absürt unsur, geçişlerin makul ve gerçekçi bir mantıkla değil, beklenmedik yanlış anlamalar ya da tesadüfler aracılığıyla sağlanmasıdır. Bu on filmdeki absürtlükler, özellikle, anlatı yapısı, karakter seçimleri ve biçimsel tercihlerde ortaya çıkmaktadır (Ünlütürk, 2021). Burçak Evren, Kemal Sunal'ın oynadığı filmleri beş dilime ayırır: İlki, 1972-1974 arasında salon filmlerinde komedi ağırlıklı yan rollerde çıktığı dönemdir. Filmlerden bazıları; *Tatlı Dillim*, *Köyden İndim Şehire*, *Güllü Geliyor Güllü*'dür. İkinci dönem filmleri 1974'te başrolde oynamaya başladığı ağa kızını dağa kaçırdığı eşkıya rolündeki *Salako* ve *Salak Milyoner* filmleridir. Üçüncü dönem, 1975-1977 arasında çekilen *Hababam Sınıfı* film serisidir. Dördüncü dönem, 1977-1985 arasındaki Şaban tiplemesinin doğduğu (*Şabanoğlu Şaban*, *İnek Şaban*, *Yüz Numaralı Adam*, *Bekçiler Kralı* gibi) toplam 17 filmde rol alır. Beşinci dönem, 1986- 1990 arasında dramın komediyi geride bıraktığı, genellikle toplumsal konuların güldürü türünde işlendiği (*Davacı*, *Yoksul*, *Düştürü Dünya*, *Garip* gibi) toplam 10 filmde rol alır. Ayrıca bu dönemlerden ayrı olarak *Hanzo* (1975), *Tosun Paşa* (1976), *Süt Kardeşler* (1976), *Kapıcılar Kralı* (1976), *Çöpçüler Kralı* (1977), *Kibar Feyzo* (1978), *Zübük* (1980), *Devlet Kuşu* (1980), *Davaro* (1981), *Polizai* (1988) gibi birçok filmde rol alır (Burçak Evren 2014: 309).

Kemal Sunal komedisi, 1970'lerle 1990'lar arasındaki dönemde Yeşilçam komedi sinemasının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Sunal (1998), *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü* tezinde, Baytan ile yaptığı tüm filmlerde dönemin sosyo-politik bağlamla ilişkili olduğunu iddia etmektedir. Karakter mizahına dayanan *Hababam Sınıfı* serisi, *Şaban* filmleri ve diğer *Sunal* filmleri sistemle çatışmaktadır. Çünkü Sunal karakteri, sisteme başkaldıran bir karakterdir. Bu nedenle Sunal karakterleri, anarşik ve politik bir komedi yaratılarak izleyiciye sunulur. Bu okuma, Sunal'ın filmlerinin sadece eğlence amaçlı olmadığını, absürt özellikler sayesinde eleştirel bir zemin oluşturarak eğlencenin ötesine geçtiğini gösterir. Komedi, her zaman, herhangi bir sanat dalı aracılığıyla eleştiriyi aktarmak için kullanılan, bir araç olmuştur. Baytan'ın çektiği filmlerde Sunal karakteri üzerinden sistem eleştirisi bariz olarak görülmektedir. Baytan-Sunal filmleri, sınırlı kaynaklarla bile olsa, maliyeti düşük bütçeli absürt komedi filmleri

üretme konusunda, oldukça başarılı ve yenilikçi bir tutum sergilemiştir. Aynı zamanda anlatı yapısında absürt temalar üzerinden eleştirel bir bakış açısı sunarak toplumsal sorunlara temas etmiştir. Ünlütürk'e göre; Baytan ve Sunal birlikteliğindeki komedi filmlerinde, ortak bir anlatı yapısı vardır. Bunlar uyum, uyumun bozulması, uyumun yeniden sağlanmasıdır. Kemal Sunal filmlerinde olaylar, karakterlerin sıradan yaşamını aniden değiştiren tuhaf bir tesadüfle başlar. Anlamsız bir dizi tesadüfi olay sonucu karmaşık absürt olayların yaşanmasına sebep olur. Filmler, farklı dünyalardan gelen karakterlerin alışılmadık şekilde bir araya gelmesini sağlar. Sunal filmlerindeki absürt biçimsel özellikler; klasik anlatı tarzından uzak kalması, bulanık görüntüler, hızlı kesmeler, alışılmadık açılar ve gerçekçi olmayan şekilde yoğun temsiller içermesidir. 1970-1990 arası yıllarda, henüz komedinin bir alt türü olan absürt komedi temalı film çeken yönetmenler ortaya çıkmamıştır. Bu dönemdeki filmlerde, daha çok, komedyen karakterler üzerinden dönemin toplumsal yapısını, buhranlarını ve kişilerin bireysel yoksunluklarını hicveden bir komedi anlatısı işlenmiştir. Bu yıllar, Türk sinemasında anlatım dilinin yeniden şekillendiği, toplumsal sorunların ilk kez perdeye taşındığı, sınıfsal, ekonomik ve politik konular üzerinden komedi filmlerinin çekildiği yeni bir dönemdir. Ertem Eğilmez'in, 1975 yılında Rıfat Ilgaz'ın romanından uyarladığı *Hababam Sınıfı* filmleri, o dönemde çekilen komedi filmleri arasında adından sıkça söz ettiren bir seridir. Kemal Sunal'ın oynadığı *Hababam Sınıfı* film serisinde genel anlatı, Cumhuriyet Türkiye'si'nin çarpık eğitim sistemi, komedi unsurlarıyla eleştirilmiştir. *Hababam Sınıfı* filmi, lise hayatını eğlenceli bir şekilde ele alırken, aynı zamanda gençlerin ve toplumun çeşitli yönlerine dair derin mesajlar içerir. Öğrencilerin okuldan kaçma arzusu, okulda geçirdikleri zamanın ne denli korunaklı ve güvenli bir alan sunduğunu ortaya koyar. Şımarıklık, disiplinsizlik ve aşk, öğrencilerin yaşadıkları bu korunaklı dünyanın bir parçası olarak sunulur ve bu temalar filmde mizahi bir üslupla işlenir. Bu şekilde, film sadece komedi unsurlarıyla değil, aynı zamanda gençlerin ve toplumsal yapının eleştirisiyle de dikkat çeker (Sunall, 1998, s. 26).

Kemal Sunal, Türkiye'de komedi denince akla gelen ilk komedyenlerden biridir. Çoğu filmi, toplumdaki adaletsizliklere karşı küçük insanların zaferini konu alır. Kemal Sunal'ın karakterleri genellikle dış görünüşleri ve davranışlarıyla salak ya da saf olarak algılanır, ancak bu karakterler genellikle büyük bir zekâya ve pratik çözümler bulma

yeteneğine sahiptir. Bu çelişki, onun tiplerinin komik ve etkileyici olmasını sağlar. Bu şekilde hem güldürür hem de toplumsal adaletsizliklere karşı bir duruş sergiler. Kemal Sunal'ın karakterleri, genellikle, toplumdaki adaletsizliklere karşı duran, zekâsı ve şansıyla büyüklerin baskısını kıran ve halkın sempatisini kazanan kişiliklerdir. Bu karakterler hem komedi unsurlarıyla hem de güçlü bir sosyal mesajla tanınır. Bu nedenle geniş bir izleyici kitlesi tarafından ilgiyle izlenmektedir. 1970-1990 yılları arasında geçen sosyal ve siyasal süreçlerden en çok etkilenen filmler, Kemal Sunal filmleridir. Ucuz maliyetlerle konut satan işgüzar müteahhit, yağ-şeker stoklayan karaborsacı esnaf, çürük domatesleri serginin altına saklayan manav karakterleriyle, toplumsal çürümüşlüğü ve bencilliği anlatan sosyal içerikli filmlerdir. Kemal Sunal'ın oynadığı siyasetçi, kapıcı, paşa, futbolcu, memur, gizli hafıye, bekçi, çöpçü, süt kardeş, polis, kiracı, davacı, yoksul, Şaban ve İnek Şaban karakterleri, genellikle, toplumdaki güçlülerin adaletsizliklerine karşı çıkan zekâsı ve şansı sayesinde bu kişileri alt eden tiplerdir. Bu şekilde, hem mizahi bir dil kullanarak halkı eğlendirir hem de sosyal eleştiride bulunur. Şener Şen; uyanık, üçkağıtçı ve yalancı özelliklere sahip, saf ve temiz insanları kendi çıkarı için kandıran bir karakterle karşımıza çıkar (Evren, 2014: 310). *Süt Kardeşler, Şabanoğlu Şaban, Tosun Paşa, Kibar Feyzo, Davaro, Çöpçüler Kralı, Çiçek Abbas, Banker Bilo, Erkek Güzeli Sefil Bilo, Dolap Beygiri, Şekerpare*; Şener Şen'in, Kemal Sunal'la oynadığı filmlerde, karakterler arasındaki ikili zıtlıklar ve çatışmalar önemli bir yer tutar. Dönemin önemli karakter oyuncularından biri de İlyas Salman'dır. Namuslu ve iyilikle dolu köyden kente göç eden saf bir Anadolu insanıdır. Bu karakterle özdeşleşen isim *Bilo*'dur. Bilo; kendisiyle alay edilen, çabukça kandırılan, gariban ve dürüst bir karakterdir (Karademir'den akt. Özçelik, 2017: 68).

Bir başka dikkat çeken film serisi, Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın birlikte oynadığı komedi filmleridir. İlyas Salman ve Şener Şen ikilisinde olan zıtlıkların aksine, Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisinde bir dayanışmayla birbirlerini tamamlayan komedyenlerdir. Natuk Baytan'ın Kemal Sunal'lı filmlerinde absürt komedi unsurlarına rastlanırken, Ertem Eğilmez ve Atıf Yılmaz filmlerinde, bu unsurlar, yok denecek kadar azdır. Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz ve Natuk Baytan, komedi sinemasının nitelik ve nicelik olarak çeşitlenmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Eğilmez; aile temalı

komediler, kuşaklar arası çatışmalar ve günlük yaşamın komik yönlerini işlerken Yılmaz ise toplumsal konulu güldürüleri ön plana çıkarmıştır. (Arslan 2011, s.114).

1980'lerde; Türkiye'de, arka planında, toplumsal ve siyasi değişimlerin olduğu bir dönem yaşanmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi, ülkeye sıkı denetim ve yasaklar getirmiştir. Bu dönemde, özellikle, sinema sektöründe önemli değişiklikler olmuştur. Seks filmleri ve benzeri içerikler yasaklanmış, bu da sinemacılara, yeni pazar bulma zorunluluğu getirmiştir. Bu koşullarda, köyden kente göç eden, büyük şehirlerde sosyal ve ekonomik zorluklarla karşılaşan insanların yaşadığı duygusal ve kültürel boşluğu hedefleyen bir tür ortaya çıkmıştır: Arabesk filmler. Arabesk, ekonomik ve sosyal zorluklar, duygusal yoğunluk ve geleneksel kültürle modern yaşam arasındaki çatışmaları temsil eder. Bu yaşam tarzı, genellikle köyden kente göç eden bireylerin yaşadığı zorluklar ve şehir hayatındaki mücadeleleri yansıtır. Arabesk müziği ve sineması, bu yaşam tarzının kültürel ve duygusal yansımalarını ifade ederken, toplumsal eleştiriyi mizahi veya dramatik bir dille sunar. Arabesk filmlerinin en popüler olanları, arabesk müzik sanatçılarının filmleri olmuştur. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses ve Müslüm Gürses gibi ses sanatçıları, albüm kapakları gibi tanıtım filmleri yapmış ve filmlerde şarkılar söylemiştir. Senaryo, genellikle bir aşk hikayesini anlatan şarkı sözleriyle bağlantılı olarak geliştirilmiştir. Arabesk filmler, köy yaşamı ve göç temalarını, duygusal ve dramatik bir üslupla işleyerek, kitlelerin ilgisini çekmiştir. Bu filmler, göçle şehir hayatında yabancılaşma, ekonomik zorluklar, sosyal adaletsizlik gibi temaları ele almış ve bu sayede geniş bir izleyici kitlesi bulmuştur. Sosyal ve kültürel olarak dönemin dinamiklerini yansıtan bu filmler, aynı zamanda arka planda, arabesk müzikle özdeşleşmiştir. Arabesk müzik, halk arasında çok popüler olmuş ve sinema dünyasında da bu müzikle uyumlu hikayeler, karakterler ve anlatım tarzları benimsenmiştir (Şen, 2019). Özetle, 1980'lerin komedi filmleri, toplumsal sorunları mizahi bir üslupla işleyerek dönemin sosyal ve politik dinamiklerini yansıtmış; izleyicilere hem eğlenme hem de düşündürme fırsatı sunmuştur. Bu yaklaşım, Türk sinemasının toplumsal eleştiri ve mizah arasında kurduğu dengeyi göstermektedir. 1980'lerde Türk komedi sinemasında Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Aydemir Akbaş, Müjdat Gezen, Müjde Ar ve Perran Kutman gibi isimler ön plandadır ve bu oyuncular, dönemin komedi filmlerine büyük katkılarda bulunmuştur. Her biri, Türk

sinemasında unutulmaz karakterler yaratmış ve toplumun çeşitli kesimlerini mizahi bir biçimde yansıtan roller üstlenmiştir. 1989 yılında vizyona giren *Arabesk* filmi, Türk sinemasında önemli bir dönüm noktasıdır ve 1980'lerin sonlarındaki komedi sinemasının yeni mizah tarzını temsil eder. Gani Müjde'nin senaryosunu yazdığı ve Ertem Eğilmez'in yönettiği bu film, dönemin komedi anlayışına yenilik getirmiştir. *Arabesk*, Türk komedi sinemasında önemli bir yer temsil eder. Ertem Eğilmez ve oyuncuların performanslarıyla, film hem Yeşilçam'ın klasik kalıplarını eleştiren hem de post-modern mizah anlayışını yansıtan bir yapıt olarak değerlendirilebilir. *Arabesk*, 80'li dönemde çekilen Türk komedi filmleri arasında klasik Yeşilçam mizah anlayışının aksine absürt komedi olarak nitelendirilebilecek ilk film olmasının yanı sıra; döneminin Türk film temalarındaki klişeleri eleştiren, formülleri tersine çeviren, melodram ve arabesk Türk filmlerine alaycı üslupla yaklaşan bir filmidir.

Şükran Esen'in, *Darbe Dönemi sineması* ile *Hollywood Darbesi* tanımlamaları, 1980 sonrası dönemde Türk sinemasının yaşadığı dönüşümleri ve Amerikan sinemasının küresel etkilerini anlamak için kapsamlı bir analiz sunar. Darbe Dönemi sineması, Türkiye'deki sosyo-politik değişimlerin sinemaya yansımalarını ve yeni sinema türlerinin ortaya çıkışını ifade ederken Hollywood Darbesi ise Amerikan sinemasının uluslararası alandaki egemenliğini ve ulusal sinemalar üzerindeki etkisini tanımlar. Bu tanımlamalar, dönemin sinema tarihini ve kültürel dinamiklerini anlamak için önemli bir çerçeve sağlar (Esen, 2010). 1980 sonrasının komedi filmleri, kendilerinden önceki komediye nazaran, toplumsal eleştiriye net biçimde amaçlamış, kara mizah, politik eleştiri biçiminde ortaya çıkmış ve altmışlardan, yetmişlerden farklı olarak seksenlerin toplumcu gerçekçi arayışları içinde kendine bir yer bulmaya başlamıştır (Ünal, 2009). 1970-1990 yılları arasında çekilen 484 komedi filmi, Türk komedi sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur. 1970'lerin başından itibaren Türkiye'de yaşanan siyasi ve toplumsal değişimlerle komedi filmleri de bu değişim ve dönüşümlerden etkilenmiştir. 1980'lerde ise Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik ve kültürel atmosferle şekillenen yıllarda yaşanan siyasal çatışmalar, ekonomik zorluklar ve toplumsal değişimler, komedi filmlerinin üretiminde ve içeriklerinde belirgin bir etki bırakmıştır. Bu etkiyle komedi filmleri, daha keskin toplumsal eleştiri içerikleriyle dikkat çekmiştir (Kuruoğlu&Boz 2016: 246).

Ferhat Şen'e göre 1990'lı yıllar; 26 Aralık 1991 Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucu, dünyada bir güç haline gelen Amerika ve Amerikan şirketlerinin etkisinin görüldüğü yıllardır. Bu yıllarda Türk sineması kriz içindedir. 1990'lardaki sinemamızın yaşadığı krizin nedeni olarak Türkiye'ye gelen UIP (United International Pictures) ve Warner Bros gibi iki büyük film şirketinin sinema salonlarını, film dağıtımını ve gösterimini ele geçirmesi gösterilmektedir (Şen, 2019). Türk sinemasındaki bir başka etki ise 1990'lı yıllarda sinema endüstrisinde ve film izleme alışkanlıklarında önemli değişiklikler yaşanmasıdır. Bu dönemde özellikle alışveriş merkezlerinde açılan sinema salonları hem fiziksel hem de deneyimsel açıdan yeni bir film izleme pratiğiyle sınıflar arası farkları yansıtan yaşam tarzını dönüştürmüştür. Sovyetlerin dağılması, Amerikan filmlerinin üretim ve dağıtım piyasasındaki tekelliliği, yeni izleme pratikleri, terör ve ekonomik sorunlar nedeniyle film üretimlerinde gerileme yaşanmış, yerli film üretimi belirgin bir şekilde azalmış ve Hollywood yapımları daha fazla ithal edilmiştir (Tüzün, 2011: 114).

1990'lı yıllarda sinemanın önündeki olumsuz etkenlerden biri de televizyondur. Nasıl sinemanın ilk yıllarında tiyatro sinemadan etkilenmiş ise aynı şekilde televizyonda çıkan programlar, diziler, komedyen ve karakterler de sinemayı olumsuz etkilemiştir (Kuruoğlu & Boz 2016: 246). Bu dönemde, özellikle özel televizyon kanallarının artışı, izleyicilerin sinema salonları yerine evlerinde vakit geçirmeye başlamasına yol açmıştır. Bu durum, sinema sektöründe bir daralmaya neden olmuş ve sinemaseverler, sinema salonları yerine, televizyon ekranlarına yönelmiştir. Ancak 1990'ların ortalarından itibaren, Türk sinemasında yeniden doğuş başlamıştır. İzleyicilerin talep ettiği türlerde filmlerin yapılması ve yeni yönetmenlerin sektöre dahil olması, Türk sinemasını tekrar canlandırmıştır. Bu dönemde, yerli yapımların kalitesi artmış ve çeşitli türdeki filmler, izleyiciler tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Yeni yönetmenler ve yaratıcı projeler, hem sinema salonlarına olan ilgiyi artırmış hem de yerli film üretiminin yeniden güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Bu değişim, Türk sinemasının evriminde önemli bir dönüm noktası olmuş ve sektördeki dinamizmi geri getirmiştir (Çenbertaş 2022).

1990'larda zor koşullara ve teknik aksaklıklara rağmen kaliteli ürünler üretme çabasında olan Türk sineması; 12 Eylül askeri darbesi, artan kadın sorunları ve

çatışmaları hakkında filmler üretmiştir. Türk sinemasının yeniden doğuş filmi; Yavuz Turgul'un yönettiği, Şener Şen'in başrolünde oynadığı, 1996 yapımı *Eşkiya* filmidir. Film, popüler Hollywood sineması tekniklerini kullanarak yeni Türk sinemasının gelişimine olumlu ve önemli katkılarda bulunmuştur (Sönmez 2017, s.304-305).

1990'lı yılların, bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar az sayıda komedi filminin çekildiği bir dönem olmasının nedeni, yönetmenlerin dram türüne yönelmeleridir. 1990 yapımı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul) gülünç duruma düşen bir yönetmeni; 1993 yapımı *Amerikalı* (Şerif Gören) Türkiye'deki Amerikan etkisini; 1994 yapımı *Tersine Dünya* (Ersin Pertan) kadın ve erkek rol değişimini; 1998 yapımı *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı) sorunlu ağabey-kardeş ilişkisini anlatan ender komedi filmlerindedir. Ertem Eğilmez'in yönettiği, absürt komedi ve kara mizah tarzındaki *Arabesk* (1989) filminden sonra 1999 yapımı Gani Müjde'nin çektiği *Kahpe Bizans* filmi, absürt komedi türündeki ilk film olarak örnek gösterilebilir. *Kahpe Bizans*, içerik ve anlatı yapısı olarak diğer komedi filmlerinden farklılık gösteren ve yeni, alt türlerdeki filmlerin yapılmasında, genç yönetmenlere ufuk açar nitelikte film olmuştur (Arslantepe, 2010: 740).

1976 yılında Natuk Baytan, 1989 yılında Ertem Eğilmez, 1995 yılında Sinan Çetin, 1999 yılında Gani Müjde'nin çektiği absürt içerikli filmler; Cem Yılmaz, Onur Ünlü ve Burak Aksak ile devam etmiştir. 1990'ların sonlarından itibaren yeniden hareketlenmeye başlayan Türk sineması, 2000'li yıllarda önemli bir güç kazanmıştır. Bu dönemde, Türk sinemasının ekonomik anlamda iyileşmesinde büyük rol oynayan komedi filmleri, daha çok televizyon ve sahne üzerinden tanınan komedyenlerin katkısıyla üretilmiştir. Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökçek, Şafak Sezer ve Ata Demirel gibi isimler, bu süreçte önemli figürler haline gelmiştir. Bu komedyenler, başarılı performansları ve yaratıcı yaklaşımlarıyla Türk sinemasında, gişe başarısını artırmış, sinema endüstrisinin dinamiklerini değiştirmiştir. Her biri, kendi stiliyle, sinemada izleyicinin dikkatini çekmiş ve gişede kayda değer artışlar elde etmiştir. Komedyenlerin filmleri, sadece komedi unsurlarıyla değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel eleştirileriyle de geniş bir izleyici kitlesi tarafından ilgi görmüştür (Gencelli, 2014).

2000 sonrası absürt komedi türünde çekilen ilk film *G.O.R.A.*'dır. Yönetmenliğini Ömer Faruk Sorak, senaristliğini ve oyunculuğunu ise Cem Yılmaz yapmıştır. 2004 yılında vizyona giren *G.O.R.A.*; biçimsel teknikler, konu, senaryo ve yapım anlamında 2000 sonrası absürt komedi türünde ilk film olma özelliğini taşımıştır. *G.O.R.A.*, *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973) filmiyle benzer özellikler taşımaktadır. *G.O.R.A.* filminde, Arif karakteri Turist Ömer'i andıran bir yaşam tarzına sahiptir. Filmde, Hollywood sinemasıyla alaycılığı, uzay atmosferinde Türk kültürüne özgü özellikleri kullanması absürt unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Yılmaz'ın başrolünde olduğu ve senaristliğini de üstlendiği *G.O.R.A.*, absürt komedi türünün modern bir örneğidir ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* filminde olduğu gibi uzay temasını mizahi bir şekilde ele alır. Ayrıca, film, Türk halkının mizah anlayışını yansıtan ve dönemin toplumsal eleştirilerini komik bir dille işleyen önemli yapıtlar arasında sayılır. Senaristliğini Cem Yılmaz ile yönetmenliğini Ali Taner Baltacı'nın birlikte çektiği *A.R.O.G.*; *G.O.R.A.*'nın devamı niteliğinde çekilen *Bir Yontma Taş Filmi* sloganıyla ilk çağlara ışınlanan, halı satan bir turist rehberinin bilimkurgu parodisi üzerine şekillenmiş, absürt komedi türünde dönem filmidir. Yine Cem Yılmaz'ın oyunculuğunu yaptığı ve senaristliğini üstlendiği; *Yahşi Batı* (2010), *Arif V 216* (2018) absürt komedi unsurlarıyla çekilen filmlere örnektir (Pişkin, 2008).

2000'li yıllarda absürt komedi filmleriyle öne çıkan bir diğer yönetmen Onur Ünlü'dür. Ünlü, absürt komedi ile kara mizahı harmanlayan bir yönetmendir. Özellikle *Leyla ile Mecnun* dizisi, bu tarzın en iyi örnekleri arasında yer alır. 2007 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Polis*, teşkilatın içinde yaşanan ilginç ve absürt durumları mizahi dille ele alır. Ünlü'nün hem komik hem de trajik Musa Rami karakteri, onun hem absürt komedi hem de sinematik tarzının temellerini atar. Akademik yazın ve çalışmalarda Onur Ünlü sineması olarak adlandırılmasının sebebi, onun, absürt komedi türünden başka türde film çekmeyerek ortaya koyduğu tutarlılıktır. 2010 yılında çektiği *Beş Şehir* filmi ise, beş farklı şehirde birçok karakterin öyküsüne odaklanarak sosyal ve bireysel temaları absürt bir anlatımla sunar. 2013 yapımı *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi, öznel bakış açısıyla toplumsal ve bireysel sorunları ele alır. 2014 yılında çektiği ikinci uzun metrajlı *İtirazım Var* filmi, hukuk sistemi ve adalet kavramını absürt komedi bakış açısıyla ele alır. Sonuç olarak; yönetmen Ünlü, *Polis* (2006), *Güneşin Oğlu* (2008), *Beş*

Şehir (2010), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013), *İtirazım Var* (2014) filmlerindeki absürt konu ve karakterlerle Türk komedi sinemasında yeni bir anlayış ortaya koymuştur.

Aynı gün aynı hastanede doğmalarıyla başladı her şey. Bir hayatın birçok kez yaşanabileceğinin ve yarım kalmış her hikâyenin tamamlanmaya muhtaç olduğunun bir kanıtıydı onlar. Peki, Mecnun bu sefer Leylası'na kavuşabilecek mi? Yoksa yine çölde mi açacak gözlerini? Çünkü o çöl çaresiz âşıkların son durağıdır. Kavuşamayan âşıklar, o çölde ararlar sevdiğini. Kavuşanlarsa emlakçı emlakçı dolanır dururlar. 2+1 kombili (Aksak,2018).

Burak Aksak'ın kaleminden yazılan bu metin önce roman, sonra dizi formatında absürt komedi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dizinin birçok sahnesinde absürt edebiyatın örnekleri görülmektedir. *Leyla ile Mecnun*, ilk bölümü 9 Şubat 2011 tarihinde TRT1 televizyon kanalında yayınlanan absürt komedi türündeki Türk televizyon dizisidir. Eflatun Film'in yapımcılığını üstlendiği, genel yönetmenliğini Onur Ünlü'nün yaptığı dizinin senaryosu ise Burak Aksak tarafından kaleme alınmıştır. Dizi, geçmişin temalarını ve öyküsünü, günümüzün toplumsal ve kültürel dinamiklerine uyacak şekilde değiştirir, dönüştürür ve günceller. Geçmişten günümüze taşınan hikâyeye absürt unsurlarla modern bir yorum getirir. Orijinal öyküsü, *Leyla ile Mecnun* adlı klasik hikâyeye dayanırken, güncellenmiş öykü, modern bağlamda sunulmuştur. Her bölümde, karakterlerin yaşadığı absürt durumlar ve olaylar hem geçmişin etkilerini hem de günümüz yaşamının zorluklarını yansıtır. Onur Ünlü'nün sinemasındaki absürt mizahın yanı sıra, Burak Aksak'ın yazarlığı da bu yapımda önemli rol oynamıştır. Burak Aksak'ın filmografisine baktığımızda, *Leyla ile Mecnun*'da olduğu gibi, geçmişini günümüze güncelleyerek yorumlaması nostaljik bir hava yaratırken absürt temalar da içermektedir. Burak Aksak'ın yönetmenliğini yaptığı; *Bana Masal Anlatma* (2015), *Kara Bela* (2015), *Dede Korkut Hikâyeleri: Bamsı Beyrek* (2017), *Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Zoraki Kahraman* (2017), *Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul* (2017), *Sen Kiminle Dans Ediyorsun* (2017) filmleri absürt komedi bağlamında değerlendirilmektedir. Yapılan literatür taramalarında da absürt komedi tanımının kara komedi, kara mizah gibi alt türle eş anlamlarda kullanıldığı görülmüştür.

2.2.2. Türk Sinemasında *Absürt Komedi* Üzerine Geçmişte Yapılmış Çalışmalar

Ulusal Tez Merkezi'nde *absürt* kavramı üzerine yazılan birçok çalışma bulunmaktadır. Türk sinemasında *absürt komedi* ve kavramı bağlamında yazılan sekiz çalışmaya ulaşılmıştır. Bunlardan; altı tez Türkçe, iki tez ise İngilizce yazılmıştır. İlki 2016 tarihli, Demet Öztürk'ün, *Türk Sineması'nda Kara Komedi Filmlerde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi* yüksek lisans tez çalışmasıdır. Akademik literatürde, *absürt komedi* kavramından önce *kara komedi* ve *kara mizah* kavramları kullanılmaktadır. Her ne kadar bu kavramlardaki tanım ve içerik farklı olsa da *absürt komedi*, *kara mizah* ve *kara komedi* eş anlamlarda kullanılmaktadır. Bu nedenle *kara komedi* *absürt komedi* bağlamında ele alınmaktadır. Çalışmanın konusu, feminist kuram bağlamında, Onur Ünlü'nün filmlerinde, kadının izleyiciye nasıl sunulduğu hakkındadır. Öztürk, Onur Ünlü'nün *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)* ve *İtirazım Var (2014)* filmlerinde kadın temsillerini incelemiştir. Ünlü'nün filmlerinde, izleyiciye sunuşta, erkek temsillerinin kadın temsillerine göre daha yoğun anlatımına rastlandığı gözlemlenmiştir. Sinemanın ortaya çıkışından itibaren erkek egemen yapı olarak şekillenmesi, kadın karakterlerin genellikle erkeklerin arka planında konumlanmasına yol açmıştır. Kadınlar, filmler içerisinde farklı tiplerle temsil edilse de bu temsiller çoğunlukla iyi ve kötü kategorileri arasında ikili ayrımla sınırlandırılmıştır. Sinematik anlatımda kadın karakterler, erkek bakış açısı doğrultusunda inşa edilmekte; erkeklerin algı ve hayallerinde şekillenen imgeler biçiminde beyaz perdeye aktarılmaktadır (Kırel, 2005: 169). Filmlerde kadınların nasıl gösterildiği, toplumdaki ataerkil (erkek egemen) yapının etkisiyle oluşmaktadır. Yani sinema, erkeklerin hâkim olduğu bir ideoloji ya da düşünce biçimi doğrultusunda şekillenmekte; bu yüzden kadınlar, genellikle, erkeklerin bakış açısına göre, erkeklerin istediği ya da düşündüğü şekilde sunulmaktadır.

İkinci olarak Zeliha İnci'nin 2019 tarihli *Absurdism In Turkey Cinema (Türk Sinemasında Absurdizm)* İngilizce yüksek lisans tez çalışmasında; absürdizmin, erken Yeşilçam ve Yeşilçam sonrası Türkiye'de yaşanan sosyal, kültürel, teknolojik değişim ve gelişmelerinin, Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* ve Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli*

filmlerinde de görüleceği gibi Türk sinemasına etkileri araştırılmıştır. Türk sinemasındaki maddi ve teknolojik gelişmeler, Türk film pazarında absürt konulu filmlerde artışa yol açmıştır. Türk sinemasında absürtün ortaya çıkışı, modernleşme devam ettikçe etkisini artırarak göstermiştir. Türk sineması, ellili yıllarda, bilinçsizce absürt unsurları kullanırken; 2000’li yıllarda ise, sinemanın, daha bilinçli bir kullanım seviyesine ulaştığı görülmektedir. Tezin sonuç bölümünde şu bulgulara varılmıştır: Türk sineması, Türkiye'nin sosyal, sosyolojik ve politik modernleşme süreciyle absürdizmin çeşitli aşamalarından geçmiştir. 1950'lerden itibaren Türkiye hızlı bir modernleşme sürecine girmiş; bu süreçte sosyal sinemada önemli yer tutmuştur. Bu modernleşme süreci sırasında sinema endüstrisi pek çok zorlukla karşılaşmıştır. Teknik eksiklikler ve düşük bütçeler nedeniyle popüler Batı filmlerinin uyarlamaları ve versiyonları birçok absürtlüğe yol açmıştır. Türkleştirme sürecinden sonra özellikle senaryolar ve diyaloglar, komik ve absürt durumlarla değişmiştir. Örneğin, Keloğlan'ın kardan adama bök sorması, Türk erkekleri için uzaya çıkan seksi kadın uzaylılar, İtalya'dan Kilink ile Amerika'dan Shazam'ın İstanbul sokaklarında kavga etmesi, Tarzan'ın İstanbul'da boğaz turu yapması gibi absürtlükler mevcuttur. Türk sineması yapımcılarının ve yönetmenlerinin cesareti sayesinde İstanbul, birçok Batılı karaktere ev sahipliği yapmıştır ve bu karakterler yeni dil yaratmıştır. Bu dönemin hemen ardından Türk sineması kendi dilini oluşturmaya başlamıştır. Orijinal içeriklerin üretilmesiyle absürt biçiminde değişimler meydana gelmiştir (İnci, 2019).

Mehtap Ünlütürk; 2021 tarihli *Absurd Comedy And Hybridty In Yesilcam Cinema: Baytan And Sunal Films In The Socio-Political Context Of 1970s And 1980s Turkey (Yeşilçam Sinemasında Absürt Komedi ve Melezlik: Sosyo-Politik Alanda Baytan ve Sunal Filmleri 1970'ler ve 1980'ler Türkiye Bağlamı)* adlı İngilizce yazılan yüksek lisans tez çalışmasında, Natuk Baytan'ın 1976 ve 1986 yılları arasında Kemal Sunal'ın başrollerinde oynadığı on absürt komedi filminde; toplumsal sorunların, absürt unsurlarla nasıl işlendiğini ortaya koymuştur. Baytan ve Sunal'ın birlikte yaptığı on filmde (*Sahte Kabadayı, Sakar Şakir, Avanak Apti, Korkusuz Korkak, Gerzek Şaban, Üç Kağıtçı, Yedi Bela Hüsnü, Tokatçı, Atla Gel Şaban, Tarzan Rıfkı*), Türkiye'nin sosyopolitik ve sosyoekonomik gelişmelerinin toplumsal yansımaları, eleştirel bir dil kullanılarak beyaz perdeye taşınmıştır. Özetle, Natuk Baytan ve Kemal Sunal tarafından

yapılan bu filmler, üç ana düzeyde absürttür: Anlatı yapısı, karakter seçimleri ve biçimsel tercihler. Baytan ve Sunal'ın iş birliğiyle üretilen bu filmler, 1970'ler ve 1980'lerde Türkiye'nin toplumsal ve siyasal açıdan çalkantılı bağlamında, kendine özgü ve otantik üretimi ile bilinen Yeşilçam sineması içinde ortaya çıkmıştır (Ünlütürk, 2021).

Kemal Ozan Çenbertaş; 2022 tarihli *Türk Komedi Sinemasında Absürt Filmler: Burak Aksak Filmleri Üzerine Bir İnceleme* adlı yüksek lisans tez çalışmasında, absürt anlatım bağlamında *Bana Masal Anlatma* (2014), *Kara Bela* (2015), *Deli Dumrul* (2016), *Salur Kazan Zoraki Kahraman* (2017) ve *Sen Kiminle Dans Ediyorsun* (2017) filmlerini incelemiştir. *Bana Masal Anlatma* filminde, geçmiş zamanda hapsediği kaleden kurtulan Ayperi ve minibüs şoförü Rıza'nın beklenmedik bir şekilde buluşması; *Kara Bela* filminde Kudret'in, eşinin ve babasının öldüğü sahnelerde, tabutların başındaki fotoğraflar; *Deli Dumrul*'un köprüden geçenlerden pos cihazıyla ödeme alma seçeneği, obaya girerken izin istemek yerine zil çalınması, Azrail'in, Deli Dumrul'a tavla oynamayı, eğer yenersen canını bağışlayacağını söylemesi; *Salur Kazan* ile çobanın gece yemek yediği sırada televizyon programlarında yemek programı yapan Arda Türkmen'in, ateşte yanan etin nasıl pişmesi gerektiğini söylemesi; *Sen Kiminle Dans Ediyorsun* filminin açılış sahnesinde, Aysel'in intihar ederken çalan kapıyı açması ve bütün apartman sakinlerinin Aysel'e farklı intihar yöntemlerini önermesi sahneleri, absürt ve saçma bir durum yaratmıştır. Filmlerdeki Türk halk kahramanları, popüler ikonlar serpiştirilerek postmodern bir anlatı ile günümüz dünyasına taşınmıştır. Burak Aksak filmleri absürt komedi türüne önemli katkılar sağlamıştır. Çalışmada incelenen beş filmde en sık kullanılan absürt komedi unsurlarından *saçma olay*, *Salur Kazan Zoraki Kahraman* ve *Deli Dumrul* filmlerinde (8 kez) kullanılmıştır. *Uyumsuz/zıt olay* en fazla *Bana Masal Anlatma* filminde (9 kez) görülmüştür. *Parodi* unsuruna ise en çok *Deli Dumrul* (4 kez) filminde rastlanmıştır. *Mevcut durumun çarpıtılması* sadece *Sen Kiminle Dans Ediyorsun* filminde kullanılmış, *mantıksal sıralamanın yoksunluğu* unsuruna ise hiçbir filmde yer verilmemiştir (Çenbertaş, 2022). Bu filmlerdeki absürt komedi sahnelerinin hangi tekniklerle yapıldığı, sayı verilerek karşılaştırmalı bir şekilde açıklanmıştır.

Mehmet Şahin, 2022 tarihli *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kara Komedi-Absürt İlişkisi* yüksek lisans tez çalışmasında; 1917 yılında çekilen *Bican Efendi Vekilharç adlı ilk komedi* filminden başlayarak günümüze kadar süregelen komedinin yolculuğunu, kara komedi-absürt ilişkisi bağlamında incelemektedir. Bu çalışmanın amacı, 2000 sonrası Türk sinemasında üretilen kara komedi filmlerindeki absürt unsurları çözümlenerek kara komedi ile absürt arasındaki ilişkiyi ortaya koymak ve bu iki kavramın birlikte kullanımının işlevselliğini değerlendirmektir. Bu doğrultuda, Türk sinemasında absürt öğeler barındıran filmler üzerinden farklı bakış açıları incelenmiş; bu filmlerin ortak ya da ayrılan yönlerini belirlemek amacıyla kendine özgü bir komedi anlayışı geliştirmiş üç farklı yönetmenin ikişer filmi, metin analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışmada örneklem olarak seçilen yönetmen ve film eşleşmeleri şu şekildedir: *Yağmur Taylan & Durul Taylan: Vavien* (2009) ve *Azizler* (2021), Onur Ünlü: *Güneşin Oğlu* (2008) ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), Ali Atay: *Ölümlü Dünya* (2018) ve *Cinayet Süsü* (2019). İnceleme sürecinde, kara komedi türü bağlamında seçilen bu filmler, absürt kavramına ve kara mizaha dair kuramsal çerçeve doğrultusunda değerlendirilmiştir. Martin Esslin'in absürt tiyatro çalışmasına dayalı olarak bu araştırmada da absürt kavramı bir tür olarak değil, yapısal ve felsefi bir çerçevede ele alınmıştır. Absürtün yalnızca *absürt komedi* başlığı altında sınıflandırılmasının indirgemeci bir yaklaşım olduğu görüşünden hareketle absürt kavramına ilişkin kuramsal temeli güçlendirmek amacıyla Albert Camus'nün absürt felsefesine de yer verilmiştir (Şahin,2022). Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında kara komedi filmlerinde yer alan absürt unsurları inceleyerek, kara komedi ile absürt arasındaki ilişkiyi kuramsal bir çerçevede değerlendirmektedir. Altı film üzerinden yapılan analizlerde, absürt kavramı Camus ve Esslin'in yaklaşımları doğrultusunda ele alınmıştır.

Fatih Özbek, 2023 tarihli *2000 Sonrası Türk Komedi Sinemasındaki Absürt Filmler: Cem Yılmaz Sineması Örneği* adlı yüksek lisans tez çalışmasında komedyen Cem Yılmaz'ın *G.O.R.A.*, *A.R.O.G.*, *Yahşi Batı* ve *Arif V 216* filmleri, betimsel içerik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Cem Yılmaz, filmlerinde komedi unsuru olarak argo söylem ve kaba davranışlara sıkça başvurmak yerine, güncel olaylar ve kişiler üzerinden geliştirdiği mizahi yaklaşımları tercih etmektedir. Türk ve dünya sinemasına yönelik

çeşitli göndermeler aracılığıyla da komik öğeler üretmekte; böylece çok katmanlı bir mizah anlayışı inşa etmektedir. Yalnızca izleyiciyi güldürmekle yetinmeyen Yılmaz, filmlerinin alt metinlerinde toplumsal, kültürel ve sinemasal pek çok göndermeye yer vererek mizahın derinliğini artırmaktadır. Her ne kadar film konuları farklı temalar etrafında şekillense de Cem Yılmaz, kendine özgü anlatım biçiminden ödün vermemekte ve özgün film diliyle kalıplaşmış mizahi yapıların dışına çıkarak izleyicisine kendi mizah anlayışını aktarmaktadır (Özbek,2023). Cem Yılmaz, filmlerinde argo ve kaba mizah yerine güncel olaylar, kişiler ve sinemasal göndermeler üzerinden çok katmanlı bir mizah dili kurmakta; özgün anlatımıyla kalıplaşmış komedi anlayışının dışına çıkmaktadır.

Büşra Dursun, 2023 tarihli *Absürt Komedi Kavramına Eleştirel Bir Yaklaşım* adlı yüksek lisans tezinde; popüler dizi ve filmlerde absürt kavramının ne derece doğru anlaşıldığını sorgulamış, kavramın tanımı, kavram yanlışları ve absürt komedinin doğru bir tanım olup olmadığı gibi sorulara açıklık getirmeye çalışmıştır. Dursun, farklı kavramların birbirinin yerine kullanılarak bir kavram yanlışlığı oluşturduğunu; her komedi, ironi, parodi ve absürt kavramlarının doğru kullanılmadığını ifade etmiştir. Büşra Dursun'un *Leyla ile Mecnun* dizisinin yönetmeni Onur Ünlü'yle yaptığı kişisel görüşmede, Ünlü; absürtün, komik olarak tanımlanmasının yanlışlığını, esasında absürtün acı bir gülme olduğu görüşünde olduğunu belirtmiştir. (Büşra Dursun'un Ünlü ile yaptığı kişisel görüşme, 4 Aralık 2022).

Absürdün temel felsefesi, komiklik veya gülmecenin olmadığı, anlamsızlığı, uyumsuzluğu ve çelişkiyi ön plana çıkarmaktır. Dursun, *absürt komedi* teriminin günlük dilde sıkça kullanılmasına rağmen felsefi anlamdaki *absürt anlayış* ile karıştırılmaması gerektiğini savunur. İki kavram benzer görünse de içerik olarak farklıdır: Absürt anlayış daha derin, felsefi ve varoluşsal bir zemine dayanırken; absürt komedi, genellikle, daha yüzeysel, *saçma* görünen durumlarla oluşturulan bir mizah türüdür. Dursun, ayrıca şunu da vurgulamaktadır: Türk sinemasında ya da kültüründe yer alan bazı filmler veya esprili anlatılar *absürt komedi* olarak adlandırılrsa da bu yapımları Avrupa'daki gibi 2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan absürdizm akımıyla aynı yere koymak doğru değildir. Çünkü Türkiye'de bu tür komediler, kendi kültürel mizah anlayışı, halkın günlük yaşamındaki

uyumsuzluklar ya da *saçma* durumlarla şekillenmiştir (Dursun,2023). Büşra Dursun'un tezindeki ana vurgu; Türk absürt komedisi, Batı kökenli felsefi absürdizmle birebir örtüşmediği, daha çok yerel kültürden beslendiği ve kendine özgü bir yapıya sahip olduğu yönündedir.

Harun Akça, 2024 tarihli *2010 Sonrası Absürt Komedi Dizi ve Film Anlatılarında Postmodernizm ve Politik Dil: Leyla ile Mecnun, Ölümlü Dünya ve Gibi Örneği* adlı yüksek lisans tez çalışmasında; film ve dizilerde politik ve postmodern anlatı yapısının, Ryan ve Lenos'un kare kare çözümleme (Ryan & Lenos, 2012) tekniği kullanılarak, çözümlenmesi hedeflenmiştir. Postmodern anlatı özelliklerini kullanan film ve dizilerde politik bir söylemin sorgulandığı çalışmada, *Ölümlü Dünya* (2018) filmi, *Leyla ile Mecnun* (2011-2013) ve *Gibi* (2021) dizileri seçilmiştir. Özetle sonuç kısmında yer alan ana bulgular şu şekildedir: Örneklem olarak seçilen dizi ve filmlerde, postmodern anlatı tekniklerinden üstkurmaca, oyunculuk, pastiş, parodi, ironi, kolaj ve uygunsuzluk gibi yöntemlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu anlatı teknikleri aracılığıyla anlatıların absürtleştirildiği ve durum komedisinin üretildiği görülmektedir. Bununla söz konusu tekniklerin yalnızca komik unsurlar üretmekle sınırlı kalmadığı; aynı zamanda toplumsal normlara, bireysel tercihlere, yaşam tarzlarına ve mesleki yapılara yönelik muhalif bakış açıları geliştirmek amacıyla da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu yönüyle postmodern anlatının sunduğu biçimsel ve içeriksel olanaklar aracılığıyla geleneksel ve kanonik anlatı yapılarına karşı eleştirel bir duruş sergilendiği ifade edilebilmiştir. Öte yandan, söz konusu yapılar komedi unsurunu güçlendirmekle kalmayıp politik ve ideolojik katmanlar da barındırmaktadır. Bu durum, çalışmanın temel sorunsalını oluşturan *yalnızca güldürme amacı mı taşımakta, yoksa politik bir yaklaşım mı sergilenmektedir?* sorusuna, postmodernizmin eklektik doğasıyla uyumlu biçimde, kesin bir yargıdan kaçınarak hem estetik hem de ideolojik bir yaklaşımın birlikte var olduğu yönünde yanıt verilmesine neden olmuştur (Akça, 2024).

2016–2024 yılları arasındaki 8 yıllık sürede Türk sinemasında absürt komedi konulu, toplam 8 lisansüstü tezin yapıldığı tespit edilmiştir. Ulusal Tez Merkezi'nde yer alan konuları aşağıdaki şekilde özetlemek mümkündür: Onur Ünlü filmlerinde kadın temsilinin nasıl sunulduğu (Demet Öztürk, 2016), teknolojik gelişme ve değişimler

sonrası absürdizmin Yeşilçam sinemasına etkileri (Zeliha İnci, 2019), 1976-1986 yıllarında sosyo-ekonomik ve politik değişimlerin Kemal Sunal komedisiyle anlatımı (Mehtap Ünlütürk, 2021), Burak Aksak'ın, filmlerinde, Türk destan ve hikâyelerinde geçen halk kahramanlarını günümüz olgularıyla aktarımı (Kemal Ozan Çenbertaş, 2022), Morreall'in uyumsuzluk tasarımı kavramları üzerinde kara komedi-absürt ilişkisi (Mehmet Şahin, 2022), postmodern anlatımla Cem Yılmaz filmlerinin incelenmesi (Fatih Özbek, 2023), internet ve sosyal medya benzeri iletişim araçları, gündelik dil kullanımı, sosyal çevre, kültür vb. absürt kavramının doğru kullanılmadığından gerçekleşen yanlışların incelenmesi (Büşra Dursun, 2023), postmodern anlatı özelliklerini kullanan absürt film ve dizilerde politik söylemi (Harun Akça, 2024), konuları üzerinden bulgular elde edilmiştir.

Ulusal Tez Merkezi kaynaklarında, Türk sinemasında absürt komedi kavramı bağlamında Mahmut Fazıl Coşkun'un sineması üzerine yapılmış herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle, söz konusu çalışma özgün ve alana katkı sağlayacak nitelikte bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MAHMUT FAZIL COŞKUN FİMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Son bölümde, Mahmut Fazıl Coşkun'un filmografisini absürt komedi bağlamında ele alarak, yönetmenin filmlerindeki tematik tercihleri ve absürt anlatı yapısını incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017) gibi filmler üzerinden yapılan analizlerde; birey-toplum çatışması, uyumsuzluk, yabancılaşma ve anlamsızlık gibi temaların, absürt komedi ve minimal anlatım teknikleriyle nasıl işlendiği ortaya konulacaktır.

3.1. Çalışmanın Konusu

Yeni felsefi akımlar, dünya savaşları sonrası Batı toplumlarında ortaya çıkmıştır. Ümitsizlik, çaresizlik ve yaşanan acı travmalar nihilizm, varoluşçuluk, dadaizm ve sürrealizm gibi avangart akımlarla ifade edilmiştir. Dönemin ruhunu yansıtan hiçlik ve anlamsızlık teması, ilk tiyatro oyunlarında belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Daha sonra bu kavram sinema, edebiyat ve diğer sanat dallarında kullanılmaya ve ifade edilmeye başlanmıştır. Türk edebiyatı, absürt dil kullanımını ilk kez, 1961 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserinde görmüştür. Bu eserlerden etkilenen yazar ve yönetmenler, absürt türünde üretim yapmaya başlamıştır. Absürt komedi türünde eserler üreten yönetmenlerden biri de Mahmut Fazıl Coşkun'dur. Bu çalışmanın konusuna yönelik Türk sinemasında absürt komedi bağlamında Mahmut Fazıl Coşkun sineması üzerine yapılan inceleme ve çalışma bulguları bu bölümde ortaya konacaktır.

3.2. Çalışmanın Amacı

Türk sineması; sosyal, siyasal ve kültürel değişimler sonrası birçok farklı evreden geçmiştir. Her dönemde, yeni tür ve karakterler ortaya çıkmıştır. Son dönem Türk güldürü sinemasında, Türk yapımcı ve yönetmenlerin, absürt komedi türündeki filmlere olan ilgisi dikkat çekmektedir. Absürt komedi, komedinin alt türü olarak bilinmektedir. Özellikle 2000’li yıllar sonrası, Türk yönetmenler, bu türden filmler üretmeye başlamıştır. Türk sinemasının genç yönetmenlerinden Mahmut Fazıl Coşkun’a ait filmler; *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017)’tur. Bu çalışmanın amacı Mahmut Fazıl Coşkun sinemasını, absürt komedi bağlamında incelemek ve çalışmanın sorunsalı doğrultusunda cevaplar bulmaktır.

3.3. Çalışmanın Önemi

Absürt filmlerin, 2000 sonrası Türk sinemasında, görünürlüğü artarak devam etmektedir. Yeni ve genç yönetmenler, çalışmalarını, absürt bir dil kullanarak anlatma yolunu denemektedir. Yüksek Öğretim Kurulu’na bağlı Ulusal Tez Merkezi veri tabanında yapılan taramada, Mahmut Fazıl Coşkun sineması üzerine yazılan 6 (altı) adet tez olduğu görülmüştür. Ancak, Coşkun sineması ve filmlerinin absürt komedi bağlamında sistematik olarak tüm filmlerinin ele alındığı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Coşkun sinemasının absürt anlatısı, literatürdeki diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, nasıl farklılaştığı ya da benzeştiği konusunda elde edilen bulguların incelenmesi, bir sonraki akademik çalışmalara temel olması açısından önem arz etmektedir.

3.4. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evreni, Coşkun’un tüm uzun metrajlı filmlerini oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme, evren içerisinden, Albert Camus'nün absürt felsefesiyle ve absürt komedi unsurlarıyla en güçlü ve belirgin şekilde ilişkilendirilebilecek filmlerin seçilmesiyle oluşturulmuştur. Bu filmler; 2009’da *Uzak İhtimal*, 2013’te *Yozgat Blues* ve 2017’de çekilen *Anons*’tur. Bu evren, yönetmenin filmografisini bütüncül bir şekilde kapsayarak absürt komediye yaklaşımının evrimini ve sürekliliğini inceleme potansiyeli sunmaktadır. Çalışmanın örnekleme, evren içerisinden, Albert Camus'nün absürt felsefesiyle ve absürt komedi unsurlarıyla en güçlü ve belirgin şekilde

ilişkilendirilebilecek filmlerin seçilmesiyle oluşturulmuştur. Örneklem seçimi, amaçlı örnekleme (purposive sampling) yöntemlerinden kritik durum örnekleme (critical case sampling) ve/veya tipik durum örnekleme (typical case sampling) ilkelerine göre yapılmıştır. Bu seçim, yönetmenin absürt komedi anlayışının farklı dönemlerini veya farklı yoğunluktaki yansımalarını temsil etmeyi hedeflemiştir.

3.5. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel yöntem bağlamında tematik analiz kullanılmıştır. Tematik analiz, bir konuyla ilgili toplanan nitel verileri (örneğin görüşme metinlerini) inceleyerek, o verilerde tekrar eden fikirleri, duyguları veya anlamları tema olarak tanımlamayı amaçlayan bir yöntemdir. Ancak bu analiz sadece insanlar ne söyledi? sorusunun cevabını listelemekten ibaret değildir. Asıl amaç; verileri yorumlamak, onlardan anlam çıkarmak ve bu temaları kullanarak çalışma sorularına daha derin cevaplar vermektir (Clarke ve Braun, 2013). Buna göre;

- Hermenötik analizin bir uzantısı olarak metinler içerisinde absürt kavramıyla doğrudan veya dolaylı olarak ilişkili anahtar temalar (örneğin, yabancılaşma, anlam arayışı, yaşamın boşluğu, başkaldırı, ölüm, ahlaki sorumluluk) belirlenmiştir.
- Bu temalar, metinlerden alınan doğrudan alıntılar ve örneklerle desteklenmiştir.
- Her tema, Camus'nün absürt felsefesiyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğu ve metinlerde nasıl bir işlev gördüğü açısından ayrı ayrı analiz edilmiştir.
- Temaların birbirleriyle olan ilişkileri ve absürt kavramının genel çerçevesi içerisindeki yerleri de değerlendirilmiştir. Çalışmanın örnekleme için seçilen *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017) filmleri, absürt komedi bağlamında, absürt komedi unsurları açısından tematik analiz yöntemiyle ortaya konulmuştur. Bu araştırma yönteminin seçilmesinin nedeni, nicel analiz teknikleriyle yorumlanamayan metin ile ilgili nitel çalışmalarda derinlemesine imkân tanınmasıdır (Kracauer, 1952). Nitel araştırma, bireylerin yaşam biçimlerini, deneyimlerini, tutum ve davranışlarını, içinde buldukları örgütsel yapıları ve toplumsal dönüşümleri derinlemesine anlamaya yönelik bilgi üretme sürecidir. Bu yaklaşım, olayların ve olguların insanlar tarafından

nasıl deneyimlendiğini ve anlamlandırıldığını ortaya koymayı amaçlar. (Özdemir ve Koçer, 2020).

3.6. Çalışmanın Soruları

Ana çalışma sorusu: Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerinde Albert Camus'nün absürt felsefesinin temel unsurları, hangi temalar aracılığıyla işlenmektedir? Bu unsurlar, *absürt komedi* bağlamında nasıl görünür hâle gelmektedir?

Alt Çalışma Soruları:

1. Mahmut Fazıl Coşkun filmlerinde, Camus'nün *saçmalık/anlamsızlık* kavramı hangi komedi unsurlarıyla harmanlanarak sunulmaktadır?
2. Karakterlerin varoluşsal arayışları ve uyumsuzlukları, absürt komedi çerçevesinde nasıl bir mizahi dil ve anlatımla temsil edilmektedir?
3. Filmlerdeki mekân, zaman ve olay örgüsü, absürt durumları ve komik unsurları desteklemek üzere nasıl kurgulanmıştır?
4. Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerindeki absürt komedi, seyirciye hangi felsefi sorgulamaları veya eleştirel bakış açılarını sunmaktadır?
5. Türk sinemasında absürt komedi türünün gelişimine Mahmut Fazıl Coşkun sineması nasıl bir katkı sağlamaktadır?

3.7. Mahmut Fazıl Coşkun Biyografisi

Mahmut Fazıl Coşkun 1973'te Yozgat'ta doğmuştur. 1995 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi elektrik mühendisliği bölümünden, 2000 yılında Los Angeles Kaliforniya Üniversitesi'nin (UCLA) sinema, TV ve dijital medya bölümünden mezun olmuştur. Coşkun, ABD'de üç kısa film çekmiştir. 2012'de *Lighthouse* ile UCLA'da *Knightly Hours* ödülünü almıştır.

Coşkun'un sinema deneyimi belgesel çalışmalarıyla başlamıştır. Türkiye'de bulunduğu dönem içinde de belgeseller çekmiştir. İlk belgesel filmi, 2001 yılında çektiği *Yarıda Kalan Büyük Deney*'dir. Bu belgesel film; hukukçu, yazar Hasan Özkök'ün yazdığı, aynı adlı kitapta, 10 yıl boyunca birlikte balıkçılık yaptığı Karaköy Su İskelesi'ndeki arkadaşlarını anlatır. 2002 yılında *Aliya* belgeseliyle Türk Yazarlar

Birliği'nden Yılın TV Belgesel Programı Ödülü'nü almıştır. *Aliya*, Bosna halkının efsanevi lideri Bilge Kral Aliya İzzetbegoviç'in hayatını anlatmaktadır. Aynı zamanda, Türkiye ve dünyada Aliya İzzetbegoviç için yapılmış ilk ve tek belgesel olma özelliğini taşımaktadır. Belgesel film, *Üçüncü Yol ve Aliya, Sen Olmasaydın* olmak üzere iki ayrı bölümden oluşmaktadır (Albarakaturk, 2015). 2003 yılında çektiği *Yaşamak: Cahit Zarifoğlu* adlı belgesel; şairin çocukluğu, şiir anlayışı, askerlik hatıraları, evliliği gibi özel dönemlerini oluşturmaktadır. *Komünist: Roger Garaudy* (2005) adlı belgeselde, Türkiye'de kitaplarıyla tanınan Fransız düşünür ve yazar Roger Garaudy'yi konu almaktadır. Belgesel, Garaudy'nin, Sovyet yıllarını, Müslüman olmasını, hayat felsefesini, 2. Dünya Savaşı'nda hapse atılması ve kurşuna dizilmekten son anda kurtulma hikayesini işlemektedir. Bir diğer belgeseli, 2006 yılında çektiği, *İmam Hatipliler Belgeseli*'dir. Yapımcılığını ve belgesel metin yazarlığını Mehmet Akif Çankırlı yapmıştır. Türkiye'de din eğitimini ve imam hatiplerin 2000'li yıllara uzanan tarihini; dönemin okul müdürleri, öğrencileri ve velileriyle yapılan röportajla anlatmaktadır. 2009 yılında ilk uzun metrajlı filmi *Uzak İhtimal* (2009) ile en iyi yönetmen dalında Altın Koza ödülünün sahibi olmuştur. 2009 yılında TRT'de *Kısa'ca Ramazan* adlı Ramazan programı için *Domates Orucu Bozmaz* adlı kısa filmi çekmiştir. Filmde, alzheimera yakalanan kadının, hastalıkla mücadelesi, oruçla ve eşiyile kurduğu bağ anlatılmaktadır. 2010 yılında *8 Ülke, 8 Yönetmen ve Sinan* belgeselini filmografisine eklemiştir. Belgeselde; Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan, Bosna Hersek, Ukrayna, Suriye, Filistin ve Macaristan'dan katılan yönetmenlerin gözünden Mimar Sinan anlatılmaktadır. Belgesel sekiz ayrı bölümden oluşmaktadır. İstanbul'daki tarihi yapıların arkasındaki kişi olan Mimar Sinan'ın hayatı, eserleri, dönemin şartları anlatılmıştır. Tarık Tufan'ın yazdığı, 2011 yapımı, *Türkiye Müftüsü* adlı belgeselde, Türkiye'de tanınan din alimi Halit Gönenç'in hayatı ve dini çalışmaları anlatılmıştır. Coşkun, ikinci uzun metraj filmi olan, *Yozgat Blues'un* (2013), senaryosunu da Tarık Tufan ile yazmıştır. Bu filmle 20. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde en iyi yönetmen, en iyi senaryo ödülleri dâhil olmak üzere birçok ödüle layık görülmüştür. Filmde, bir kez daha, Ercan Kesal ile çalışma imkânı bulmuştur. 2017'de çektiği *Anons* ile Venedik Film Festivali'nin, Ufuklar (Orizzonti), bölümünde Jüri Özel Ödülü kazanmıştır. Coşkun'un filmografisininin yapım yıllarına göre sıralaması şöyledir:

- 2001- Yarıda Kalan Büyük Deney
- 2002- Aliya
- 2003- Yaşamak: Cahit Zarifoğlu
- 2005- Komünist: Roger Garaudy
- 2006- İmam-Hatipliler Belgeseli
- 2009- Domates Orucu Bozmaz (kurmaca film)
- 2009- Uzak ihtimal
- 2010- 8 Ülke, 8 Yönetmen ve Sinan
- 2011- Türkiye Müftüsü Kısa Film
- 2013- Yozgat Blues
- 2017- Anons
- 2023- Derin Mor

3.8. Mahmut Fazıl Coşkun ve Mizah

Mahmut Fazıl Coşkun çektiği filmlerle kendine özgü sinema dili, temaları ve belirli bir üretim biçimi oluşturmuştur. Coşkun'un sinema dili şu kavramlarla ifade edilebilir: Apolitik, hareketsiz, minimalist, gündelik, bağımsız, klişesiz ve mizahi. Filmlerinin çeşitli türlerle akrabalığının olduğunu, yaptığı bir röportajda söyleyen Coşkun, tür sinemasına inanmadığını ama popüler tür filmlerinin kalıplarından da doğrudan yararlandığını ifade etmiştir. Yine aynı röportajda filmlerinin Romen sineması ya da Roy Andersson gibi İskandinav sinemasıyla da türdeş olduğunu söylemiştir. (Sercan, 2018).

İskandinav sineması, absürt anlatı ve kara komedi türündeki öğeleri içeren filmleriyle ünlenmiştir. İskandinav sinemasının önemli temsilcilerinden olan Roy Arne Lennart Andersson (1943), en çok, absürt mizah ve insan hayatının melankolik tasvirlerinin kendine özgü tarzıyla tanınmıştır. Bu filmler, izleyiciyi derin düşünmeye teşvik ederken, insan varoluşunun karmaşıklığını ve yaşamsal gerçeklerini absürt bir dille aktararak sinemanın sınırlarını zorlamıştır. İskandinav sineması, aklın anlam yaratmadaki yetersizliğini absürt anlatılarla sorgulayan yapım ve filmlerle ön plana çıkmaktadır (Özkan 2018). Toplumsal normlar, modern yaşam çelişkileri, yabancılaşma, sistemin kurallarının mantıksızlığını absürt bir anlatı ile eleştirir, sorgular.

Coşkun; filmlerinde mizahı, sadece, güldürü amaçlı kullanmamakta, düşündürmeyi de hedeflemektedir. İzleyiciye, hayatı doğru okuma becerisini kazandırmaya çalışmaktadır. Son derece kişisel bir sinema diline sahip, kamerayı oynatmadan sabit plan sekanslarla özgün bir mizah oluşturmuştur (Apalaçi, 2020). *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşileri* adlı programın sunucusu Burak Kaplan'ın sorucevaplı söyleşisinde Coşkun; filmlerindeki mizahı, karakterinin bir yansıması olarak görmekte, mizah öğelerinin, *Uzak İhtimal (2009)*'de bilinçli bir tercih olmasa da sonraki iki filminde düşünülerek yapıldığını ifade etmektedir.

Coşkun'un, katıldığı programlarla verdiği röportajlarda, kendi sinema serüveni ve absürt sinemaya dair paylaştığı düşünceleri incelenmiştir. Türkiye'de absürt komedinin yeteri kadar olmadığını ancak son yıllarda adından söz ettirmeye başladığını ifade etmektedir. Şerif Gören, Onur Ünlü ve Ali Kemal Çınar gibi absürt komedi film çeken yönetmenlerin, farklı dönemlerde farklı denemelerinin olduğunu ama asıl beslendiği kaynağın edebiyattan geldiğini açıklamaktadır. Coşkun, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1961 yılında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı kitabında yazdığı karakterler üzerinden, Türk edebiyatının absürt anlatıma yabancı olmadığını ifade etmektedir. Edebiyat ve diğer sanat dallarının kurgusallık içermesini ilham kaynağı olarak görmektedir. Coşkun, bahsi geçen eserin mizah anlayışından etkilendiğini, kitaptaki Hayri İrdal'dan esinlenip filmdeki Hamdi İrdal isimli radyo müdürüyle gönderme yaparak belli etmiştir. *Anons (2017)* filminin senaryosundaki tema; Tanpınar'ın eseriyle ortak unsurlar taşıdığından filminin absürt anlatımla örtüştüğünü ifade etmektedir (Yüksel, 2020).

Absürt komedi veya kara mizah olarak tanımlanan temaların en güçlü yerleştirildiği film *Anons (2017)*'tur. Filmde yeni bir türü deneyip denemediği sorusuna karşılık Coşkun şöyle cevap verir: *Tür sinemasına inanmıyorum. Elbette tür sineması mevcut, ancak benim filmim, farklı türlerle bağlantılı. Bu filmleri kara film olarak adlandırabiliriz. Ayrıca, Romen sineması ve Roy Andersson'un İskandinav sinemasıyla da benzerlikleri var. Oyunculuk tarzı açısından, Buster Keaton'dan gelen bir üsluba yakın olduğunu söyleyebilirim. Özgün bir film yaratma çabası içinde oldum.*

Ağabeyi Ahmet Hakan Coşkun'un anlattığı bir hikâyeden etkilenen Coşkun, *Anons (2017)*'un senaryosunu Ercan Kesal'la yazmıştır. *Anons (2017)*, altmışlı yıllarda, Türkiye'nin modernleşme-Batılılaşma döneminde, dört subay askerinin darbe girişimini

Filmin Adı: Uzak İhtimal (2009)

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo: Tarık Tufan, Görkem Yeltan, Bektas Topaloğlu

Yapımcı: Tülin Çetinkol Soyarslan, İsmail Kılıçarslan, Tarık Tufan, Mahmut Fazıl Coşkun

Oyuncular: Nadir Sarıbacak (Musa), Görkem Yeltan (Clara), Ersan Ünsal (Yakup Demir), Burçin Senkal (İbrahim Hoca), Murat Ergün (Ayhan)

Orijinal Dil: Türkçe

Yapım Yılı: 2009

Gösterim Tarihi: 09 Ekim 2009

Film; genç müezzin Musa ile rahibe adayı Clara'nın aşk hikayesini konu alır. Musa, Galata'daki camide müezzinlik yaparken Clara aynı semtteki bir kilisede rahibe adayıdır. İkisi de bitişik dairelerde yaşamaktadır. Clara, kendisini büyüten yatalak rahibeye bakmaktadır. Musa ve Clara, bir vesileyle tanışıp birbirlerine ilgi duysalar da bunu dile getiremezler. Clara, baktığı rahibenin vefatının ardından rahibe olmak için İtalya'ya gitmeye karar verir. Bu ani karar, aralarındaki potansiyel duygusal bağı başlamadan sona erdirir.

Türk toplumunda din görevlisi imajı ve yargısı her dönem farklı algılanmıştır. Geleneksel ve yeni Türk sinemasında; kimi zaman yobaz, kimi zaman aydın, kimi zaman vatan haini, kimi zaman da halk kahramanı olarak karakterize edilmiştir. Türk edebiyatı ve sinemasında imam, müezzin ve din adamı temsilleri dönemsel olarak değişimler yaşamıştır. Stereotipler, bireyleri belirli tiplere ayıran kalıplaşmış zihinsel yapıdır. Genellikle de gerçeklere değil, varsayımlara dayanmaktadır (Tezcan 1997: 107). Türk filmlerinde, ana karakterin karşısındaki din adamı tiplemesi, toplumsal yaşamın düzenlenmesinde kendine yer bulmakta zorluk çeken bir kişilik olarak tasvir edilmektedir. Ülkenin son iki yüzyılında, siyasal ve kültürel alanda yaşanan

gerilemesinin başlıca sebeplerinden biri olarak görülmesi nedeniyle dini aktörler de genellikle, bu durumu simgeleyen *gerici* karakterler olarak değerlendirilmiştir. Dinin, muasır medeniyetleşme hedefine odaklanmış siyasal yapılanmalara karşı gerçekleştirilen hareketlerin temel motivasyonu olarak çağdaşlık karşıtı (*gerici*) bir özellik taşıdığı düşünülmektedir (Karataş, 2014). Din, toplum üzerinde önemli motivasyon kaynağına sahip kurum olarak bilinmektedir. Din görevlilerinin de bu motivasyonu, topluma aktarmakla görevli kişiler olduğu düşünülmektedir.

Türk sineması dönemlerine bakıldığında çekilen filmlerde din adamı imajında çeşitlilik gözlenmiştir. Türk filmlerinde din adamları; halk arasında muska yapan, büyü bozan ya da dilek gerçekleştiren, mistik, batıl inançlarla ilişkilendirilen karakterler olarak yer almaktadır. Bu karakterler, genellikle halk arasında, saygı duyulan, aynı zamanda, gizemli bazen de sorgulanan figürlerdir. Özellikle 1970'ler ve 1980'lerdeki Türk sinemasında, büyü, muska, cinler ve diğer mistik öğeler önemli bir tema olarak kullanılmıştır. Bu tür karakterler, toplumda dini ya da manevi otoriteleri temsil ederek aynı zamanda halk arasında bir tür şifa arayışı içinde olan insanlarla da etkileşime girer. Bu etkileşimler, genellikle, insanların yaşadıkları sorunlardan, hastalıklardan ya da kötü şanslardan kurtulmak amacıyla yapılan başvurularla şekillenir. Bu karakterler, toplumun batıl inançlarına, korkularına ve gizli arzularına da hitap eden figürler olarak sinemada yer bulur. Türk sinemasında, özellikle bu tür karakterlerin popüler olduğu dönemde, korku, drama ve komedi türlerinde de farklı şekillerde işlendiği görülmüştür. Muska yapan hoca karakteri genellikle karizmatik, halk tarafından sevilen ama bir yandan da korkulan ve mistik bir aura taşıyan bir figürdür. Bu karakterler, aynı zamanda halkın inançlarını ve geleneklerini temsil eder, onların kültürel kimliklerinin bir parçası haline gelir. Günümüzde de bazı Türk dizileri ve filmleri, benzer temaları işlemekte ve din adamlarını bazen olumlu bazen olumsuz karakterlerle ilişkilendirerek toplumsal normlara ve bireysel psikolojik çatışmalara ışık tutmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* adlı eserinden uyarlanan ve Millî Mücadele'yi konu alan *Ankara Postası* (Muhsin Ertuğrul, 1929) filmindeki imam karakteri, irticanın sembolü ve düşmanların adamı olarak tasvir edilmektedir. Bu durum, karakterin, dönemin sosyal ve siyasi bağlamındaki olumsuz algısını yansıtır. İmam,

gerici bir figür olarak çağdaşlaşma çabalarına karşı duran bir sembol olarak öne çıkmaktadır. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminde ise Hüseyin hoca, dinin ticaretini yapan ve insanların umutlarını sömüren bir simsar olarak gösterilmektedir. *The İmam* (İsmail Güneş, 2005) filmindeki hoca karakteri ise modern bir imama işaret eder. Harley Davidson motoru süren, güneş gözlüğü takan, deri ceket, tişört ve kot pantolon giyen İmam Hatip Lisesi mezunu bir bilgisayar mühendisidir. Bu karakter, camiye gelen çocuklara şefkatle yaklaşarak dizüstü bilgisayarında oyun oynatmasıyla modern bir imam imajı çizmektedir (Karataş, 2014:55).

Filmlerdeki din görevlisi imajını oluşturan karakter yapısının şekillenmesinde, Türk yönetmenlerin, politik dünya görüşünün etkileri görülmektedir. İlk dönem ve yeni dönem Türk sinemasında, yönetmenler, din adamı imajının farklı sosyal ve kültürel dinamikler içinde nasıl şekillendiğini ve toplumun değişen ihtiyaçlarına nasıl yanıt verdiğini göstermektedir. Din adamı imajı dönemsel olarak irtica timsali, yobaz, çağdaş, modern ve aydın olarak gösterilmektedir. Çalışmanın örneklem filmi olan *Uzak İhtimal* (2009)'de; baş karakter Musa, İstanbul Tophane-Galata camisinde müezzinlik yapan bir din görevlisidir. Musa; dini tahsilini tamamlamış, Osmanlıca bilen, kitaplarla haşır neşir, aynı zamanda tevazu sahibi mutedil bir karakterdir. Musa'nın, büyüklerine karşı saygılı, görgülü, terbiyeli, cömert, misafirperver, aynı zamanda çekingen bir yapısı vardır. Kadınlara karşı kibar ve naziktir. Coşkun, bu filmde, Türk sinemasında şu ana kadar görülmemiş, yeni bir karakteri ekrana yansıtmaktadır. Müezzin Musa; kendi inancına sahip olmayan (Hristiyan) bir rahibe adayına yakınlık gösterecek kadar önyargılardan uzak entelektüel bir kişiliktir. Musa'nın, rahibe adayı Clara'yla zaman geçirdikçe ona karşı duyguları artmaktadır. Musa, Clara'ya aşık bir müezzindir. Duygularında dini ve kültürel farklılığı görmezden gelmektedir. Coşkun, müezzin Musa karakteriyle modern ve çağdaş din adamlığının ötesinde sınırları aşmıştır. Musa'yı; kendisi gibi düşünmeyen, inanmayan ve ibadet etmeyen bir rahibeye aşık dindar profiliyle göstermektedir. Coşkun, son yıllarda klişeleşmiş toplumca bilinen genel kanının dışında sıra dışı bir din görevlisi imajını ekrana yansıtmıştır.

Senaryosunu Tarık Tufan'ın yazdığı, başrolde Nadir Sarıbacak'ın oynadığı, 2009 yapımı film, taşralı bir müezzin olan Musa'nın karşı komşusu rahibe adayı

Clara'ya âşık olmasını konu edinir. Bu filmde, dini ve kültürel zıtlıklar üzerinden kurulmuş iki dini karakterin, ortak yaşadıkları mekândan kesitler sunulmaktadır. Müezzin Musa (Nadir Sarıbacak) ile rahibe adayı Clara'nın (Görkem Yeltan) arasında geçen duygusal yakınlık anlatılmaktadır. İki ayrı inanç, iki ayrı kültür, iki ayrı dünya. Kilise-cami, Hristiyan- Müslüman, haç-hilal gibi zıt kavramlar üzerinden, bir araya gelme ihtimallerinin çok uzak olduğu ama bir şekilde hayatlarının kesiştiği iki insanın, birbirlerine karşı durdurulamayan duygularının dinsel mekanlar içinde gösterilmesidir. Mahmut Fazıl Coşkun; filmde, kültürlerarası karşılaşmalar, çok kültürlülük, inançsal farklılık ve zıtlıklar üzerinde kurmaktadır. Dini ve kültürel farklılıklara sahip iki insanın bir araya gelme ihtimalinin imkansızlığını anlatmaktadır.

3.9.1.1. Filmin Karakter Analizi

Filmin iki baş karakteri Clara ve Musa'dır. Clara, kaldığı semtin kilisesinde rahibe adayıdır; Musa ise müezzinlik yapan hayatının baharında, genç, din görevlisidir. Filmin konusu ise; inançlarına bağlı, hızla akıp giden hayattan izole, kalabalıklar içinde mikro bir yaşama sahip iki ayrı inançtan insanlar olmalarına rağmen aynı dünyada, aynı şehirde, aynı semtte, hatta aynı apartmanda, yan yana iki dairede oturmakta olan Clara ve Musa'nın; aynı zamanda aynı duygularda da buluşmalarıdır. Clara; ev ile kilise arasında dokuduğu mekik dışında dış dünyaya ve iletişime kapalı, kadınsı arzularından arınmış, kendini inandığı değerlere adayan idealist bir rahibe adayıdır. Musa, Ankara'dan İstanbul'a tayinle gelen, Clara'yla kaldığı semtteki caminin müezzinidir. Saf, temiz, samimi, sıcak, sahici, mert, yardımsever ve sakin bir taşra insanıdır. Evdeki elektrik sorunu nedeniyle komşusu Clara'dan kontrol kalemi isterken göz göze gelmemeye dikkat eder. İlk kez, Clara'nın düşürdüğü tesbihini kilisede teslim ederken, Clara'yla göz göze gelen Musa, o dakikadan itibaren kaldığı dairenin penceresinden her fırsatta onu gözlemeye başlar. Musa, kitaplarla haşır neşir entelektüel bir insan olmasına rağmen, toplumsal normlara aykırı davranmayarak aşkını içselleştirmiştir. Duygularını Clara'ya açamayacağını, henüz uygun zamanın gelmediğini ve bu durumun kendisini korkuttuğunu düşünmektedir (Salkaya, 2019). İlk zamanlarda göz göze gelmeye çekinen Musa, birkaç basit vesileyle selamlaşmaya başlayarak, birlikte yemek yiyerek, geziye çıkarak ve fotoğraf çektirerek somut bir değişim gerçekleştirir. Kendini -her ne kadar

sözlere dökülmemiş olsa da- bu aşktan alıkoyamaz. Gayrimüslim komşusu Clara'ya âşık olur. Duygularını rahatça ifade etmekten imtina eder. İlkeli, ahlaklı, ölçülü ve mesafeli duruşuyla Clara'nın mahrem alanına saygı duyar. Aşkını beden diliyle besbelli eden Musa, sözlü olarak söylemeye cesaret edemez. Mesleki konumu, yetişme tarzı ve bir imamın oğlu olmasından ötürü, olumsuz davranışlar sergilemekten kaçınır. Duygularına rağmen kendi gerçekliğinin farkındadır. Aşkını iç dünyasında yaşar. Clara'ya karşı yüreğinde sınır tanımayan duygular besleyen Musa, gerçek dünyada bir adım atmaktan ürpermektedir. Müezzin Musa'nın içe kapanıklığı taşra insanının klasik davranış biçimini göstermektedir.

Musa karakteri, filmdeki din adamı profiline yansıyan bir değişim ve farklılaşma sürecini simgeler. Günümüzde, din görevlilerinin çeşitli özellikleriyle öne çıkması, bu figürlerin geleneksellik algılarını sorgulayan bağlamda önem kazanmaktadır. Son yıllarda, din adamları, toplumdaki rol ve işlevleri bakımından belirgin bir dönüşüm geçirerek yeni bir kimlik inşası sürecine girmiştir. Bu bağlamda, Musa karakteri, mevcut din adamı profiline dair değişen normları ve beklentileri yansıtarak örnek teşkil etmektedir (Karataş, 2014:55). Dinsel duyguları istismar eden dolandırıcı din adamları ile sadece iyi yönleriyle öne çıkan, toplumsal huzur için çalışan klişe din adamları arasında Musa hem dindar ve hoşgörülü hem de geleneği modernlikle harmanlayan çağdaş bir din adamı olarak öne çıkar. *Uzak İhtimal* (2009)'de, modern ve kültürlü bir imam karakteri aracılığıyla dinsel anlatı içinde Batılı değerlere de vurgu yapılır. Musa, geleneksel değerlerinden kopmadan ve günah işlemeyen bu çemberin içinde kalır; ancak Hristiyan bir kadına karşı hisleri, onu farklı bir kimliğe yönlendirir (Dilan Salkaya.2019).

Karataş ve Salkaya'nın tespitlerinden yola çıkarak müezzin Musa karakteri, 2000'li yıllara kadar Türk sinemasının klişe temsil edilen imam ve din adamı tiplemesinden ayrı bir yerde konumlandırılır. Müezzin Musa, farklı inançlara saygılı ve hoşgörülü yönleriyle yeni bir imaj çizer. Diğer bir karakter, Clara'dan kimliğini saklayan Sahaf Yakup'tur. Yakup, Clara'nın babasıdır. Kızı Clara'yı kiliseden sürekli izler, gizli gizli takip eder. Sahaf Yakup'un, kızından gerçek kimliğini neden sakladığı, anneanesiyle nasıl birlikte olduğu konusunda bilgi alınmamaktadır. Sahaf Yakup,

filmde sönük bir karakter olarak kalır. Salkaya, filmde üç karakterin de gösteriştten uzak, sadelik ve hoşgörü içinde dini yaşamalarını, gelinen noktada kayda değer bir mesaj verdiğini savunmaktadır.

3.9.1.2. Uzak İhtimal Filminin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi

Film, müezzin Musa ile rahibe adayı Clara'nın ilişkisi üzerinden, farklı inançların ve yaşam biçimlerinin karşılaşmasıyla ortaya çıkan absürt durumları ve bireyin bu durumlar karşısındaki yabancılaşmasını incelemektedir. Camus'nün, bireyin çevresine, topluma ve hatta kendine yabancılaşması kavramı, filmin temel çatışmalarıyla sunulmaktadır. *Uzak İhtimal (2009)* filmi, Albert Camus'nün absürt felsefesinin temel unsurlarını, gündelik yaşamın monotonluğunu, inançların çatışması, bireyin yabancılaşması ve anlamsızlık arayışı gibi temalar üzerinden, incelikli bir mizah ve dramatik bir atmosferle sunmaktadır. Filmin ana karakteri müezzin Musa ile rahibe adayı Clara arasındaki *uzak ihtimal* ilişki, varoluşsal absürtlüğün ve insan ruhundaki ironik çatışmaların bir yansıması olarak ele alınmıştır.

Bu bölümde, filmde seçilen sahneler Albert Camus'nün absürt anlayışı ve absürt komedi türü doğrultusunda tematik olarak incelenecektir.

3.9.1.2.1. Doğumhane Yerine Kilisede Doğurma Sahnesi

İlk olarak, film, bir rahibenin kilisede beyaz mumları yakarken dua ettiği esnada kapının vurulmasıyla başlar. Açılan kapının önünde sırsıklam bir halde kapıya dayanmış bir kadın görünür. Kiliseye sığınan kadın doğurmak üzeredir. Kilisede bulunan rahibelerin yardımıyla doğurur. Bebeği doğurduktan hemen sonra nedensiz bir şekilde ölür. Ölen kadının üzeri beyaz bir çarşafıla örtüldükten sonra ekran kararır ve filmin ismi görünür. Coşkun, filmde absürt komedi unsurlarına belirgin olarak yer vermese de filmin birçok sahnesinde bu durumları görmek kaçınılmazdır. Kilise, Hristiyanlar için dini vazifeleri yerine getirmeye tahsis edilmiş tapınaklardır. Doğumun hastane olması gerekirken kiliseye getirilmesi ve oracıkta doğurması absürt bir durum ortaya koymaktadır. Tıbbi olanaklardan yoksun dini bir mekânda doğuran kadının nedensiz ölmesi ikinci bir absürtlüğü göstermektedir. Kilisede geçen doğum sahnesi, hayatın beklenmedik, mantıksız ve kontrol edilemez yönüne vurgu yapmakta, en temel

insan deneyimlerinden biri olan doğumun alışılmadık bir yerde, yani kilisede gerçekleşmesi, Albert Camus'nün *saçmalık* (absürt) dediği durumun günlük yaşamda nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.



Görsel 3.2. Doğumhane yerine kilisede doğurma sahnesi.

3.9.1.2.2. Haçlı Tesbihle Zikir Sahnesi

Görüntüde, camide namaz kılan insanlar yer alır. İbrahim hoca, cemaate namaz kıldırırken Musa, müezzin mahfilinde namaz sonrası tesbih duası okur. Cebinden çıkardığı tesbihi çekmeye başlar; bu tesbih, genç bir kadının merdivende düşürdüğü tesbihtir ve imame yerinde Hristiyanlık sembolü olan bir haç işareti bulunmaktadır. Cemaatten biri, beden diliyle tesbihi göstererek müezzin Musa'yı uyarır. Musa, yanlış tesbih kullandığını fark eder ve panik içinde cebindeki tesbih ile değiştirir. Elindeki haç sembolü olan bir tesbihle Müslümanların ibadet ettiği camide görevli bir müezzinin zikir çekmesi, Camus'nün *saçmalık/anlamsızlık* kavramı unsurunu akla getirmektedir. Hristiyan sembolünün İslam'ın kutsal mekânı olan cami içindeki görünürlüğü uyumsuzluk içermekte olup bireyin kişisel inanç deneyimindeki absürt uyumsuzlukları gözler önüne açıkça sermektedir.



Görsel 3.3. Camide, haç sembolü olan tesbihle zikir sahnesi.

3.9.1.2.3. Müezzîn Musa'nın Kilise Kapısını Dikizleme Sahnesi

Musa, kilise kapısını uzaktan, gizlice izlerken, sevdiği ve âşık olduğu rahibe Clara'nın çıkmasını beklemektedir. Onu görmek, onunla göz göze gelmek bile Musa için bastıramadığı duyguların dışı vurumudur. Müezzîn kimliğiyle yaşaması gereken sınırlar, Clara'ya duyduğu derin hislerle yerle bir olmaya başlar. Dikizleme sahnesi, Musa'nın aşk aracılığıyla içsel bir dönüşüm geçirdiğini, inançla çizilmiş sınırların ötesine geçtiğini göstermektedir. Bu durum, Camus'nün, *insanın anlam arayışıyla kurallar arasındaki çatışma* fikrini çağrıştırmaktadır. Cami müezzini Musa'nın, sevdiği kızın evinin önünde bekleyen genç âşıklar gibi kilisenin kapısını gözetlemesi alışılmadık bu durumdur. Kilise kapısında Clara'yı gözetleyen Müezzîn Musa, kendiyle bir çatışma/çelişki yaşamaktadır. Gerçek hayatta görülmesi ender olan bu davranış, absürtlük unsuru taşımaktadır. Buradaki absürtlük unsuru mizah değil, uyumsuzluk oluşturmaktadır. Müezzîn Musa'nın, kilisesinin kapısından çıkacak bir rahibeyi beklemesi, onu gözetlemesi, gerçek hayatta ender görülen sıra dışı bir sahnedir. Musa'nın birlikte olabileceği eş profiline bütünüyle uyumsuz bir dinin temsilcisi olan Clara'yı görme arzusu absürt bir durum yaratmıştır.



Görsel 3.4. Musa'nın ceketi elinde, elleri cebinde, hüznüyle bir duvarın dibinde kiliseden Clara'nın çıkmasını gözlemleme sahnesi.

3.9.1.2.4. Kuran Rahlesinde Rahibe Clara'nın Fotoğrafına Aşk Acısıyla Bakma Sahnesi

Bir yanda Kur'an, diğer yanda rahibe Clara'nın fotoğrafı... Musa, inancıyla duyguları arasında sıkışmıştır. Clara'nın ayrılacağını öğrenmesi, onda derin bir boşluk duygusu yaratmaktadır. Aşkıyla görev bilinci çatışırken, iç dünyasında sarsıcı bir acı hisseder. Clara'ya karşı duyduğu yoğun duygular, onun ruhunda derin yaralar açmış, varoluşsal bir sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Bir müezzinin, bir rahibeye beslediği bu denli yoğun duygular gerçek hayatta az görülür niteliktedir. Musa, rahibe Clara'ya olan aşkıyla imkansızlığı zorlayarak toplum tarafından dayatılan sınırları aşmaya çalışmaktadır. Musa için farklılıkların, zıtlıkların, yargıların bir ehemmiyeti yoktur. İnançsal zıtlıklar bir arada gösterilerek absürt bir durum oluşturulmuştur. Yönetmen; zıtlıklar üzerinden bir absürtlük yaratarak doğal olana ulaşmaya çalışmıştır. Genel geçer kalıpların doğallıklar karşısında etkisiz kaldığını ifade etmektedir. Bu sahne, filmin en güçlü absürt ironilerinden birini barındırır. Kutsal bir nesnenin (Kur'an rahlesi) üzerinde, dinen farklı bir inançtan gelen bir kadının fotoğrafına *aşk acısıyla* bakılması, inançların ve duyguların iç içe geçtiği, karmaşık bir durumu temsil eder. Kur'an rahlesinde rahibe Clara'nın fotoğrafına aşk acısıyla bakma sahnesi, bireysel duyguların ve inançların çelişmesini, hatta *saçmalığını* ortaya koymaktadır. Musa'nın bir müezzin olarak kutsal bir obje üzerinde bu dünyevi (ve kendi inancına göre yasaklı) duyguyu yaşaması, onun içinde bulunduğu varoluşsal çelişkiyi ve absürt durumu özetlemektedir.



Görsel 3.5. Müezzîn Musa'nın, camide Kur'an rahlesi üzerinde, rahibe Clara'nın fotoğrafına aşk acısıyla bakma sahnesi.

3.9.1.2.5. Mutfak Çakmağıyla Sigara Yakma Sahnesi

Sigara kullanımının stresi azalttığına dair yaygın bir yanlış anlama bulunmaktadır. Oysa sigara, nikotin içeren ve bağımlılık yapan bir üründür. Her yıl 5 milyondan fazla insanın ölümüne neden olan sigara, dünya genelinde en sık tüketilen tütün ürünüdür. Birçok uzman ve fetva meclisi, sigaranın sağlığa zarar verdiği konusunda insanları bilgilendirerek sağlığı koruma ve başkalarına zarar vermeme ilkelerine vurgu yapmaktadır. Kullanımın haram olduğunu savunan, o nedenle kaçınmayı öğütleyen bir dinin temsilcisi makamında olan müezzîn Musa, Clara'dan ayrılacağına üzüntüsüyle sigaraya başlamıştır. Müezzîn Musa'nın sigara kullanımı absürt bir unsur oluşturmuştur. Musa'nın sigarasını normal çakmak ile değil mutfak çakmağıyla yakması saçma olmuştur. Ani ayrılık kararı Musa'da şiddetli hayal kırıklığı oluşturmuştur. Duygusal beklentileri bir anda suya düşen müezzîn Musa'nın, kendisindeki ıstırabı bir nebze dindirmek amaçlı sigara yakması absürt ve uyumsuz bir durum oluşturmuştur. Önemsiz gibi görünen bu detay, Musa'nın gündelik yaşamındaki küçük, anlamsız ve tekrarlayan eylemlerin bir parçasıdır. Geleneksel bir sigara yakma eylemi için *mutfak çakmağı* gibi bağlam dışı bir araç kullanılması, rutinin kırıldığı veya absürt bir detayla zenginleştiği anları gösterir. Mutfak çakmağıyla sigara yakma sahnesi Camus'nün *varoluşsal sıkıntı* olarak tanımladığı, hayatın küçük detaylarındaki anlamsızlığı ve tekrarlayan eylemlerin saçmalığını vurgulamaktadır. Musa'nın bu eylemi ne kadar doğal bir şekilde yaptığı, onun bu absürtlüğe adapte olduğunu veya bunun farkında bile olmadığını göstermektedir. Musa'nın sigarasını normal bir

çakmakla değil, mutfak çakmağıyla yakması ilk bakışta küçük ve saçma bir detay gibi görünse de aslında onun içsel dünyasındaki uyumsuzluğun ve dağınıklığın bir yansıması olarak görülmektedir.



Görsel 3.6. Rahibe Clara'nın İtalya'ya gideceğini söyledikten sonra müezzin Musa'nın sigaraya başlaması (a) cami avlusunda rahibe Clara'dan ayrılacağı için ıstırap çekme sahnesi (b).

3.9.1.2.6. “Camiyi De Satsaydın Şerefsiz” Sahnesi

Müezzin Musa, beklenmedik bir anda polis ekipleri tarafından apar topar götürülerek nezarete atılır. Ardından Sahaf Yakup da nezarete getirilir. Musa, ne olup bittiğinden habersizdir ve şok geçirmektedir. Sebebinin, akrabası Ayhan yüzünden olduğunu öğrenir. Ayhan, müzeden çaldığı değerli yazmaları Musa'dan, Sahaf Yakup'a göstermesini ister. Musa, Sahaf Yakup'a gösterir. Değerli yazmaların müzeliği olduğunu anlayan Sahaf Yakup aldığı yere hemen geri vermesini söyler. Ayhan'a değerli yazmaları teslim edemeyince polis baskınıyla karakola götürülür. Karakoldaki sorgu esnasında polisin; *camiyi de satsaydın lan şerefsiz!* sözü üzerine konuşmaya çalışan Musa'nın yüzüne, polis, aniden sert bir tokat çarpar. Musa olmadık bir anda tarihi eser kaçakçılığıyla suçlanır. Müezzin Musa'nın değerli eser hırsızlığıyla suçlanması, onun saygın ve dini kimliğiyle açık bir uyumsuzluk oluşturduğu görülmektedir. Caminin müezzini olarak güven ve itibarla özdeşleşmiş bir dini şahsiyetin, bir anda karakola götürülmesi ve sorguda tokat yemesi, izleyiciye güçlü bir çelişki sunmaktadır. Özellikle polisin; *camiyi de satsaydın şerefsiz!* şeklindeki çıkışı, Musa'nın kutsal bir görevi temsil eden kimliğiyle keskin tezat oluşturmakta ve bu durum absürt unsur taşımaktadır.

Olayların mantıksızca gelişmesi, Musa'nın suçla ilişkilendirilmesi ve fiziksel şiddete maruz kalması, onun içinde bulunduğu dünyayla olan uyumsuzluğunu ve kontrol dışı savruluşunu gözler önüne sermektedir. Bu sahne, Camus'nün tanımladığı şekilde hayatın anlamsız ve çelişkilerle dolu yapısını hatırlatmaktadır.



Görsel 3.7. Müezzin Musa'nın tarihi eser kaçakçılığı suçundan nezarete atılma sahnesi.

3.9.1.2.7. Tren İstasyonundan Rahibe Clara'yı Gözyaşlarıyla Uğurlama Sahnesi

Musa, tren istasyonuna Clara'yla gider. Clara'dan ayrılacağı için üzüntü duymaktadır. Bir müezzinin, bir rahibeyi trenin arkasından gözü yaşlı uğurlaması, absürt bir unsur taşımaktadır. Filmin kapanış sahnesi, Musa'nın Clara'ya karşı duyduğu hislerin ve yaşadığı absürt ilişkinin hüznü bir veda ile noktalanmasını gösterir. Gözyaşları, aşkın ve ayrılığın evrensel duygusunu yansıtırken bu vedanın filmin genel absürt atmosferi içindeki konumu önemlidir. Camus'nün *absürt* anlayışı, insanın anlam arayışına karşı dünyanın/evrenin kayıtsızlığıyla yüzleşmesini anlatmaktadır. Musa'nın trenin ardından ağlayarak baktığı bu sahne, mantıksız ve trajik bir uyumsuzluğu temsil etmektedir. İkisi de birbirini sevmiş olmasına rağmen birlikte olamamıştır. Bu, Camus'nün, *hayatın saçmalığına karşın yaşanmaya değer olduğu* düşüncesine karşılık geldiğini ifade etmektedir. Bir müezzinin bir rahibeyi uğurlaması, bir çelişki içermekte olup absürt unsuru taşımaktadır. Sonuç olarak; film, müezzin Musa ile rahibe aday Clara'nın duygusal yakınlaşması, farklı inanç ve yaşam biçimlerinin çatışmasından doğan saçmalık, uyumsuzluk ve absürt durumlarla insanın anlamsızlık karşısındaki duruşu sorgulamaktadır.



Görsel 3.8. Rahibe olmak için İtalya'ya giden Clara'nın arkasından müezzin Musa'nın gözyaşı dökme sahnesi.

3.9.2. Yozgat Blues Filmi



Görsel 3.9. Yozgat Blues(2013) film afişi.

Filmin Adı: Yozgat Blues

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo: Mahmut Fazıl Coşkun, Tarık Tufan

Yapımcı: Halil Kardeş, 2013 Türkiye-Almanya Ortak yapım

Oyuncular: Ercan Kesal, Ayça Damgacı, Tansu Biçer, Nadir Sarıbacak, Kevork Malikyan, Serkan Öztürk, Serkan Ercan, Asiye Dinçsoy, Recep Çavdar, Adnan Tünel, Nevbahar Hakverdi, Feyruz Tokdemir, Nazif Tunç

Tema: Hayata Tutunma

Orijinal Dil: Türkçe

Yapım Yılı: 2013

Süre: 1 saat 33 Dakika

Gösterim Tarihi: 6 Aralık 2013

İki şarkıcı, bir kuaför ve bir radyo programcısının, hayata tutunma ve kendilerini gerçekleştirme çabaları bazen dramatik bazen de absürt olaylarla anlatılmaktadır. Yavuz, orta yaşlı bir müzik öğretmeni; Neşe, onun öğrencisi; Sabri, berber kalfası olarak kuaför açma hayali kuran bir genç; Kâmil ise şiir dinletileri düzenleyen ve roman yazan bir radyo programcisıdır. Yavuz ve Neşe, gazinoda birlikte şarkı söyleyerek hayatlarını kazanmaya çalışırken; berber kalfası Sabri ise hem evlenmenin hem de kuaför dükkânı açmanın hayalini kurmaktadır.

Senaryosunu Tarık Tufan'ın yazdığı, başrolünde Ercan Kesal'in oynadığı, Türkiye-Almanya ortak yapımı film, taşrada yaşamlarını sürdürmeye çalışan dört karakterin hayatından kesitler sunmaktadır. Yozgat, aynı zamanda, yönetmenin doğduğu yerdir. *Yozgat Blues (2013)*, müzik kariyerinde çöküşü yaşayan Yavuz ile markette çalışan kurs öğrencisi Neşe'nin, çıkış yolu bulma adına Yozgat'ta başlayan

yeni hayatlarına tutunma çabalarıyla var olma konusunu ele almaktadır. Bir taşra kasabasında Fransızca şarkılar söyleyerek hayata tutunma çabası, zaman zaman melankolik komedilere sahne olmaktadır. Yavuz ve Neşe'nin yabancı müzik ve sahne performansları, Yozgat'ın yerel kimliği, kültürü ve gerçekleriyle uyuşmamaktadır. Filmin adındaki *blues* terimi, Batı Afrika kültüründe cenaze ve yas törenlerinde acıyı ifade eden caz müziğini tanımlar. Blues, Afrika'dan getirilen kölelerin tarlalarda çalışırken hissettikleri hüznün, umut, özgürlük ve derin acıyı anlatan şarkılardan türemiştir. (Blues, 2025). Yavuz'un, AVM'lerde, Fransızca şarkılar söylemesi, İstanbul'dan Yozgat'a gelmesi, para almadan çalışması, müzikholü türkücülerle paylaşması, düğünlerde şarkı söylemesi ve arabasını gelin arabası olarak kiralayıp satılığa çıkarması kariyerinin çöküşünü gözler önüne serer. Blues, bu çöküşün acı dolu müziği olarak öne çıkar. Yozgat'ın, muhafazakâr taşra yeri olması ile kökenleri Afrika'ya dayanan blues müziği arasındaki zıtlık, absürt komedi unsuru yaratır. Yavuz'un, Yozgat'taki blues performansı, bu absürtlüğü pekiştiren bir arka plan unsuru olarak değerlendirilir. Coşkun'a göre, blues sadece bir müzik türü değil, taşranın melankolisini ve ruhunu ifade eden bir araçtır.

Yozgat Blues (2013), aslında şanson şarkıcısı Yavuz'un hikayesidir. Yaşı elliye dayanmış; gazinolarda, düğünlerde Fransızca şarkılar söyleyerek tutunmaya çalışan, kariyerinin çöküşünde, çıktığı sahnelerde görünmeyen, belediyenin düzenlediği kurslarda ders veren eski bir müzik öğretmenidir. Okuduğu şarkıları, müziği kimse anlamamakta, sahne performansı kimse tarafından fark edilmemektedir. Varlığı yokmuş gibi gösterilmektedir. Yavuz, toplumla aynı kültürel kodları taşımayan, imkansızlığı gerçekleştirme çabasında, özgüvensiz, görünmeyen bir adamdır. Toplumda icra ettiği müziğiyle görünmenin ısrarlı savaşını vermektedir. Aynı şarkı, aynı nakarat ve aynı sahne performansı ile görünme çabası, absürt bir unsur oluşturmaktadır. Yavuz; gülmeyen yüzü, ciddi diyalogları ve taktığı peruk ile karikatürize bir karakterdir. Film boyunca aynı nakaratlarla (Joe Dassin – L'été indie) aynı şarkıyı dinletmektedir. AVM'de, gazinoda ve düğün salonlarında da hep aynı şarkı ve aynı nakarat çalmaktadır.

Filmde, Yavuz gibi var olma çabası olan üç karakter daha bulunmaktadır: Neşe, Sabri ve Kâmil. Bu üç karakterin hikayesi de Yavuz ile benzerlikler taşımaktadır. Markette sucuk standında tanıtım yapan Neşe'nin vokalist olma isteği, aslında sanat ve müziğe olan bir tutkusundan değil, ekonomik kaygısındanadır. Halk tabiriyle kapak atmaya çalışmaktadır. Neşe de görünmezliğini Yavuz ile görünür kılmaya çalışmaktadır. Yavuz ile bir süre bunu sürdürmeye çalışır. Yavuz, birlikte çalıştığı Neşe'ye karşı bir şey hisseder ama kendisine açılmaz. Yavuz'un görünme çabasını Neşe fark etmez. Neşe ise bu yeni hayata uyum sağlamış ve insanlarla diyalog kurmayı başarmıştır.

Sabri, bir berber kalfasıdır ve iki hedefi vardır: Evlenmek ve bir kadın kuaförü açmak. Ancak, evlenmek istediği kızlarla uyum sağlayamaz; kızlar da Sabri'de aradıklarını bulamaz. Görüştüğü muhafazakâr kızlar, geleneksel değerlere bağlı ve flört yerine görücü usulüyle ilişki kurmaya çalışan kişilerdir. Sabri, bu kızlara ara sıra namaz kıldığını ve cumaları kaçırmadığını söylese de içki içmesi ve kadın kuaförlüğü yapması çelişkili bir durum yaratmaktadır. Sabri'nin, başörtülü kızlar yerine içki içen, sokaklarda serbestçe dolaşan ve müzik etkinliklerinde şarkı söyleyen başı açık Neşe'ye evlenme teklifi, kültürel İslam'ın nasıl işlediğini gösteren uyumsuz ve absürt bir durum ortaya koymaktadır.

Fransızca şarkı ve Yozgat, başlı başına absürt iki unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Blues müziği hayranı veya dinleyicisinin nadir olduğu şehirlerden biri Yozgat'tır. Yavuz'un bu müzik türünü Yozgat'a taşıması, blues müziği okuma ısrarı absürt komediyi arttırmaktadır. Film, Yozgat'taki müzik dinleyicilerini küçümseme anlamı taşımamakta, sadece olmaya çalışılanla olan arasındaki uyumsuzluk ve uçurum ironisini göstermeye çalışmaktadır. Düşük tempolu, durağan, olayların pek bir şey olmuyormuş gibi aktığı film, bir Anadolu kasabasında hayatları kesişen karakterlerin absürtçe görünme çabalarını göstermektedir.

Coşkun'a göre, Yavuz karakteri, Batılılaşma çabalarına rağmen bunu tam olarak başaramayan bir figür olarak Cumhuriyet'i temsil etmektedir. Ayrıca, baba figürüyle yüzleşemeyen bu karakterin kendine özgü bir romantizmi olması da eleştirel bir boyut taşır. Mahmut Fazıl Coşkun, kimliksiz ve tanımsız bir ortamda, hiçbir yere

varamayan karakterlerin ve görünürde bir şeyler olmasına rağmen aslında hiçbir şeyin gerçekleşmediği durumunu, yeni Türkiye'yi tanımlamak için kullanır; filmdeki karakterler ve olaylar da bu duruma benzerlik gösterir (Toy, 2015: 67). Film hakkında Dilan Değirmenci'nin yorumu ise şöyledir: *Film, Yozgat'ta geçmesine rağmen bir Yozgat filmi olarak tanımlanamaz. Aslında, insanın içindeki taşra ve boşluk duygusunu ele alıyor. Büyük şehirde tutunamayan ve unutulmaya yüz tutmuş bireylerin, Yozgat üzerinden var olma çabalarını anlatıyor. Yönetmen, Yozgat'ı fazla ön plana çıkarmıyor; bu şehir, karakterlerin içsel durumlarına uygun bir arka plan sunuyor. Yozgat, kenarda kalmış insanların yaşadığı bir yer olarak betimleniyor ve filmde kullanılan müzik de benzer şekilde simgesel bir arka plan unsuru oluşturuyor.*

3.9.2.1. Filmin Karakter Analizi

Yozgat Blues (2013), müziğiyle hayata tutunmaya çalışan eski müzik öğretmeni Yavuz'un hikayesidir. Filmin baskın dört karakterinden biri şanson Yavuz'dur. Yavuz, 50 yaşlarında, ağırbaşlı ve hüznü yüz ifadesiyle düğünlerde ya da alışveriş merkezlerinde kimsenin dinlemediği Fransızca şansonlar söyleyen, İstanbul'da tek yaşayan, belediyenin düzenlediği kurslarda ders veren eski bir müzik öğretmenidir. Yavuz, AVM'lerde, düğün salonlarında, gazinolarda şarkıcılık yaparak kıt kanaat yaşamını devam ettirmeye çalışır. Yavuz'un hayattaki tek sermayesi (yeteneği) okuduğu Fransızca şarkılardır. Duygulu ve hüznü şarkıları onun kalabalıklar içinde görünürlüğünü ortaya koyan var olma çabasına hizmet eden tek araçtır.

Yavuz, Neşe'yle birlikte Yozgat'a gider. Bir süre sonra Neşe'ye ilgi duyar ve kendini fark ettirmek için basit yollar dener. Çayı farklı demleme şekli, tebessümle ikram etmesi, yeni porselen tabaklar alması gibi kadının ruhuna hitap etmeyen girişimleri sonuçsuz kalır. Ne müziği ne arabası ne aldığı gömleği ne de yeni tabaklar kimse tarafından fark edilmemektedir. Yavuz'un taktığı peruk, görünmeyen kişiliğini saklayan bir simge gibi durmaktadır. Peruk, onun yaşlılığını gizleyen önemli bir estetik malzemesidir. Aynı zamanda hayatta onu motive eden önemli bir unsurdur. Filmin sonunda peruğunu takmadan insanların karşısına çıkması, bu hayata tutunma çabası ve motivasyonunun bittiğinin göstergesidir.

Neşe, Yavuz'un belediye kursundan öğrencisidir ve marketlerde müşterilere sucuk tanıtmaktadır. Yavuz ile hayata tutunmaya çalışmaktadır; o da Yavuz gibi yalnız ve dikkat çekmeye çalışan birisidir. Yavuz, Yozgat'ta yeni açılan bir gazinoda şarkı söyleme teklifi alır. Neşe, Yavuz'a onunla çalışmak istediğini söyler. Kendisine, vokalistliğini yapma teklifinde bulunur. Neşe'nin Yavuz'a vokalist olma isteği fark edilme çabasının bir göstergesidir. Metropollerde kendini gerçekleştirmenin imkansızlığı Neşe'yi taşraya götürmüştür. Neşe önüne gelen fırsatı kendi kimliğinden ödün vermeden kullanmaya çalışır. İstanbul'da tutunamayan Neşe, Yozgat'ı kendini gerçekleştirebileceği uygun mekân olarak görmektedir. Pragmatist bir karakterde olan Neşe, Sabri ve Kâmil ile uyum sağlayabilmekte ve kendini onların dünyasında daha kolay bulabilmektedir.

Sabri; Yozgat'ta doğup büyüyen bekar bir berber kalfasıdır. Sınırlı bir bakış açısına sahip küçük hayalleri, mutlu bir yuva kurma isteği olan ve geleceğini kurmaya çalışan biridir. Ustasının arabuluculuğu ve evlilik niyetiyle pastanelerde görüştüğü kızlara, kendisiyle ilgili planlarını anlatır. Namazı ara sıra kıldığını ama cumaları kaçırmadığını söyleyerek kimliğini saklamaz. Geleceğini idame ettirmek için yakın zamanda bir kadın kuaför dükkânı açmak istediğini söyler. Sabri'nin kadın kuaförü olma isteği kızlardan kabul görmez. Kadın kuaförlüğünün daha cazip olduğunu matematik hesaplamalarla ispatlamaya çalışsa da ikna edemez. Muhafazakâr, başörtülü kızlarla evlenme girişimleri başarısız olur. Kızların sorduğu sorulara samimi ve naif cevaplar veren Sabri, onları ikna edemez. O sıralarda, berber dükkanına tıraş olmaya gelen Yavuz ile tanışır. Yavuz, Sabri'yi sahne aldığı müzikhole davet eder. Sabri, bir süre sonra Yavuz ile Neşe'ye makyözlük yapmaya başlar. Neşe ile tanışan Sabri, kuaför dükkanıyla ilgili hayallerini paylaşır. Hayatına ve hayallerine eşlik edecek uygun adayın Neşe olduğuna karar vererek Neşe'ye evlenme teklifinde bulunur.

Açıköğretim'in muhasebe bölümünden mezun olan, belediyenin kültür işlerini üstlenen, Yozgat'ın Sesi Radyosu'nda şiir gecesi programları sunan, aydın ve entelektüel bir karakter olan Kâmil; kitapları ve radyo programı

aracılığıyla kendine özgü bir kimlik oluşturmuştur. Diğer karakterler gibi o da kültürel ve sanatsal faaliyetlerle görünürliğini artırmaya çalışmaktadır.

3.9.2.2. Yozgat Blues Filminin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi

Yozgat Blues (2013) filmi, Albert Camus'nün absürt felsefesinin temel unsurlardan biri olan varoluşsal anlamsızlık ve bireyin yabancılaşması temalarını, incelikle işlenmiş bir absürt komedi diliyle sunmaktadır. İstanbul'dan Yozgat'a gelen Yavuz ve Neşe'nin hikayesi, insanların hayatlarına anlam katma çabalarının, çoğu zaman sonuçsuz kaldığını gösterirken; Camus'nün bahsettiği gibi, bireyin anlam arayışının evrenin kayıtsızlığıyla karşılaşması sonucu ortaya çıkan *absürt*, filmin temel dinamiklerinden birini oluşturmaktadır. İstanbul'dan Yozgat'a *yeni bir başlangıç* umuduyla gelen karakterlerin yaşadıkları düş kırıklıkları ve anlamsızlıklar, bu temayı güçlendirmektedir.

Bu bölümde, filmde seçilen sahneler Albert Camus'nün absürt anlayışı ve absürt komedi türü doğrultusunda tematik olarak incelenecektir.

3.9.2.2.1. Yavuz'un AVM'de Acı ve Hüzün Dolu Joe Dassin'in L'Été Indien Adlı Şarkısını Okuma Sahnesi

Yavuz, belediyenin düzenlediği kurslarda müzik dersi vermekte, zaman zaman AVM'lerde de sahne almaktadır. Alışveriş merkezinde Fransızca bir şarkıyı seslendirmesiyle başlayan filmdeki bu parçanın, Joe Dassin'e (Dassin,1975) ait olduğu anlaşılmaktadır. Dassin'in bu çalışması, film boyunca Yavuz ve Neşe'nin düetiyle gazinoya gelenlere dinletilmektedir. Bu şarkının söylenmesi, mekâna gelenlerin seçkin ve entelektüel bir kitle olduğu izlenimi vermektedir. Nitekim bu gibi entelektüel çalışmalara duyulan ilginin, dar bir kitleyle sınırlı kaldığı gerçeği, Yavuz tarafından göz ardı edildiğinden absürtlük oluşturmaktadır.



Görsel 3.10. Eski müzik öğretmeni Yavuz'un AVM'de acı ve hüznü dolu Joe Dassin'in L'Été Indien adlı şarkısını okuma sahnesi.

AVM'ler; ekseriyetle gelen ziyaretçilere/misafirlere/müşterilere mutlu ve eğlenceli zamanların yaşatıldığı özel tasarlanmış mekanlardır. Yavuz'un duygulu sahne performansı ışıltılı ve aydınlık ortamda etki yaratamamaktadır. Melankolik şarkıları ortam ambiyansı ile uyum sağlamamaktadır. Şanson Yavuz'un müziği, aşırı duygusal derinlik içermekte, AVM müşterileri/ziyaretçilerine uymamakta, kimse tarafından fark edilmemektedir. Şanson; Fransa'nın en önemli müzik geleneğidir. Tarihi, Orta Çağ ve Rönesans'tan günümüze kadar uzanmaktadır. Joe Dassin, Léo Ferré, Edith Piaf, Jacques Brel, Charles Aznavour, Enrico Macias, Amanda Lear, Patricia Kaas ve Zaz gibi sanatçılarla bu tür, önemli bir gelişim göstermiştir. (Şanson, 2024). Müzik öğretmeni Yavuz'un okuduğu şarkı Joe Dassin tarafından yorumlanan bir şarkıdır. Bu tür, her ne kadar Afrika kökenliyse de Fransızlara ait müzik türüdür. Yavuz'un okuduğu Fransız şarkılar kimse tarafından ilgi görmemektedir. Böylesi eğlence ve alışveriş mekanlarında Yavuz'un okuduğu sakin ve duygu dolu müzik performansı absürt komedi unsuru taşımaktadır. Yönetmen, absürt komedi oluşturan sahneleri gerçeküstü görüntüler yerine diyaloglar, karakterler, müzik, yerel kültür, coğrafya ve mekân üzerinden uyumsuzluğu göstererek anlatmayı tercih etmiştir. Yavuz'un AVM'de acı ve hüznü dolu Joe Dassin'in L'été Indien adlı şarkısını okuma sahnesi, gerçeklikten kopuk ve çevresiyle uyumsuz iletişimini göstermektedir. Fransızca bir şarkıyı sahnede seslendirerek bu şarkıyla mekâna bir *seçkinlik* ya da *kültürel derinlik* katmaya çalışır. Ancak bu çaba, mekâna gelen insanların beklentileri, müzik anlayışları ya da ilgi düzeyleriyle uyumsuz. Camus'nün absürt anlayışında,

birey, anlam yaratmak ister ama dünya buna kayıtsızdır. Bu sahne Albert Camus'nün, bireyin anlam ve tatmin arayışının içinde bulunduğu evrenin kayıtsızlığı karşısındaki acıklı durumunu vurgulayan bir anlayıştır.

3.9.2.2.2. İstanbul'dan Gelen Yavuz ve Neşe'ye Yeni Yozgat Yerel Basınının Gösterdiği İlgi Sahnesi

Yeni Yozgat gazetesinin muhabiri, kaldıkları otelin lobisinde İstanbul'dan Yozgat'a gelmiş müzisyen Yavuz'a şu soruyu yöneltir: *Yozgat'ta Yozgatlılara bir mesajınız olur mu? Şanson Yavuz'un yanıtı şöyledir: Güzel müzik için Yozgatlılar'a tek adres Delila! A ile bitiyor, h harfi yok sonunda.* Bu cevabın ardından, Yavuz ile Neşe'nin kendilerine gösterilen ilgi karşısında *ünlü olma* duygusuyla birbirlerine hafifçe tebessüm etmeleri absürt bir durumu yansıtmaktadır.

Kâmil'in sunduğu, Yozgat'ın sesi radyosu şiir gecesi programında Yavuz'a yöneltilen soru şöyledir: *Ayrılık mı, aşk mı, hüznü mü?* Yavuz bu soruya şu şekilde cevap verir: *Ben hayattaki her soruya cevap olarak müzik diyorum.* Yozgat'ın yerel medyası tarafından Yavuz'a, kitlesi olan, müziğiyle tanınan bir sanatçıymış gibi ilgi gösterilmesi, filmin absürt komedi unsurlarından biridir. Oysa Yavuz'un seslendirdiği Fransızca şarkılar, Yozgatlılar tarafından bilinmemektedir. İlk kez Yozgat'a gelen ve bu tarz müziği bölge halkına ilk defa sunan Yavuz ve Neşe'ye, yerel ve sesli basın tarafından gösterilen bu orantısız ilgi gerçeklikten uzaktır.

Yerel gazete muhabiri sahnesinde şu diyalog geçer: *Bir de fotoğrafınızı alayım saat kulesinin önünde.* Bunun üzerine muhabir, Yavuz ile Neşe'yi otel lobisindeki duvara asılı saat kulesi resminin önüne doğru yönlendirir. Karakterler, etraflarına şaşkınlıkla bakınır ve gerçek bir saat kulesi arar. Muhabirin tepkisi şudur: *Burada saat kulesi,* diyerek duvara asılı saat kulesi resmini gösterir. Bu sahne, absürt komedinin görsel ironi öğelerinden biridir. İstanbul gibi büyük bir şehirden gelen iki karaktere, Yozgat gibi küçük bir yerde gösterilen orantısız ilgi, durumun absürtlüğünü ve beklentilerle gerçeklik arasındaki tutarsızlığı ortaya koyar. Bu durum, Camus'nün *yabancılaşma* kavramıyla da ilişkilendirilebilir; zira karakterler, kendilerini içinde buldukları bu yeni ortamda dışarıdan gelen ve abartılı biçimde algılanan *öteki*

konumundadır. Bu absürt durum, Camus'nün tiyatro eserlerinde (özellikle *Caligula*) işlediği *ciddiyet içinde saçmalık* temasıyla paralellik göstermektedir.



(a)

(b)

Görsel 3.11. İstanbul'dan gelen Yavuz ve Neşe'ye Yeni Yozgat yerel basınının gösterdiği ilgi sahnesi.

3.9.2.2.3. Gazinoda Ev Tipi Fincanda Türk Kahvesi ve Çay Kaşığı Sahnesi

Müzikholde şanson Yavuz ve vokalisti Neşe, Fransızca şarkılar seslendirmektedir. Kuaför Sabri ise masada duran fincandaki Türk kahvesini yudumlamaktadır. Türk kahvesi ile Fransızca müzik parçaları aynı sahnede uyumsuz durmaktadır. Gazinoda ev tipi fincanda Türk kahvesi ve çay kaşığı sahnesi, mekânın (gazino) işlevi ile sunulan nesnenin (ev tipi fincan ve çay kaşığı) bağlam dışı uyumsuzluğunu göstererek absürt bir atmosfer yaratmaktadır. Camus'nün *saçmalık* olarak tanımladığı durum, bu tür gündelik detaylarda kendini göstermektedir. Beklenmedik bir nesnenin beklenmedik bir yerde ortaya çıkması, sıradanlığın içindeki olağanüstü saçmalığı vurgulamaktadır.

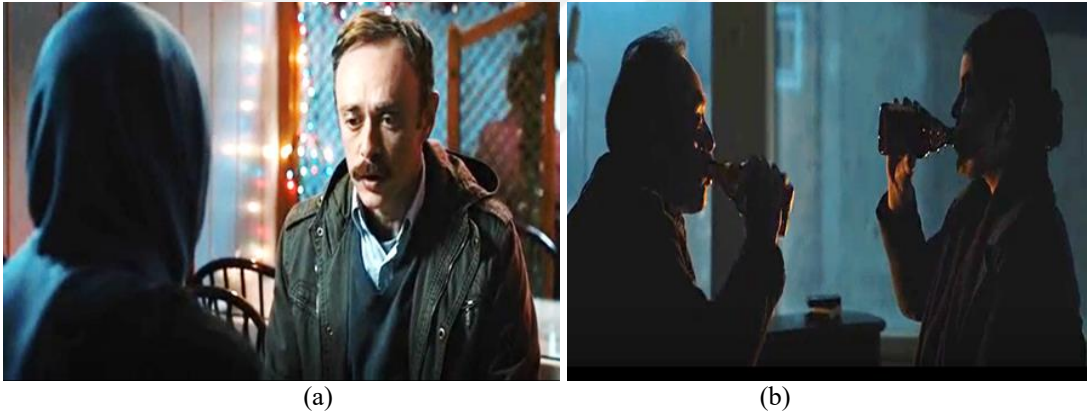


Görsel 3.12. Gazinoda ev tipi fincanda Türk kahvesi ve çay kaşığı sahnesi.

3.9.2.2.4. Berber Sabri'nin Başörtülü Kızlarla Evlenme Girişimleri ve Baş Açık Neşe'yle Birlikte İçki İçme Sahnesi

Sabri, berber kalfasıdır ve ustası ile eşi, onu muhafazakâr bir aile kızıyla evlendirmeye çalışmaktadır. Ustasının eşi aracılığıyla tanıştığı adaylarla pastanede buluşur. Görüştüğü kızlar, başörtülü ve muhafazakâr bir aileden gelmektedir; Sabri'ye namaz kılıp kılmadığını sorarlar. Sabri, ara sıra namaz kıldığını ancak cumaları asla kaçırmadığını belirtir. Bir başka aday, dükkânın kendisine ait olup olmadığını sorduğunda, Sabri, kendi kadın kuaför dükkanını açmayı planladığını söyler. Bunun üzerine adaylar, erkek berberi olup olmadığını, neden kadın kuaför dükkânı açmak istediğini sorar. Bu arada Sabri, İstanbul'dan gelen Neşe ile tanışır ve ona ilgi duymaya başlar. Açacağı kuaför dükkanındaki tadilatlar için Neşe'nin fikrini alır. Neşe'yle birlikte içki içtiği bir ortamda, kendisine, evlenme teklifinde bulunur. Sabri karakteri, kültürel İslam'ın somut örneğini yansıtır. Muhafazakâr başörtülü kızlarla evlenmeye çalışırken aynı zamanda kadın kuaförlüğü yapmanın, Neşe'yle içki içmenin ve onunla evlenmenin de kendince sakıncasının olmadığı görülmektedir. Sabri'nin; müzikhollerde şarkı söyleyen, erkeklerle tokalaşıp öpüşen, gece dışarı çıkıp bir erkekle baş başa bira içebilen, başı açık Neşe'ye, evlenme teklifinde bulunması; davranışsal olarak çelişkili olduğunu göstermektedir. Görüştüğü muhafazakâr kızlara; ara sıra namaz kıldığını ama cumaları kaçırmadığını söylerken aynı zamanda geceleri sokakta

yalnız dolaşan, gazinoda ve dinletilerde şarkı söyleyen, başı açık Neşe'yle içki içmesi, kadın kuaförü olmak istemesi seküler unsurları da içerisinde barındırdığından çelişkili ve absürt bir durum ortaya koyarken bu sahneler, aynı zamanda, geleneksel ve modern değerler arasındaki absürt çatışmayı ve bireyin bu çatışma içindeki ikiyüzlülüğünü veya uyumsuzluğunu yansıtmaktadır. Bu durum için Camus, insanın tutarsız, anlam arayan ama sürekli kendisiyle çelişen bir varlık olduğu gerçeğini dile getirir. Sabri hem muhafazakâr değerlere bağlı görünmekte hem de bu değerlerle çelişen bir kadına ilgi duymaktadır. Bu, kişisel değerler ile arzular arasındaki çatışmayı göstermektedir. Sabri'nin hem toplumsal beklentilere (başörtülü kızlarla evlilik) hem de kendi kişisel arzularına (Neşe ile içki içme) uyum sağlamaya çalışması, Camus'nün *absürt insanın içsel çelişkileri* anlayışını ifade etmektedir. Bu, bireyin kendi içsel mantığının ve toplumsal normların çelişmesi sonucu ortaya çıkan *saçmalığı* ve aynı zamanda bu durumun mizahi boyutunu ortaya koymaktadır.

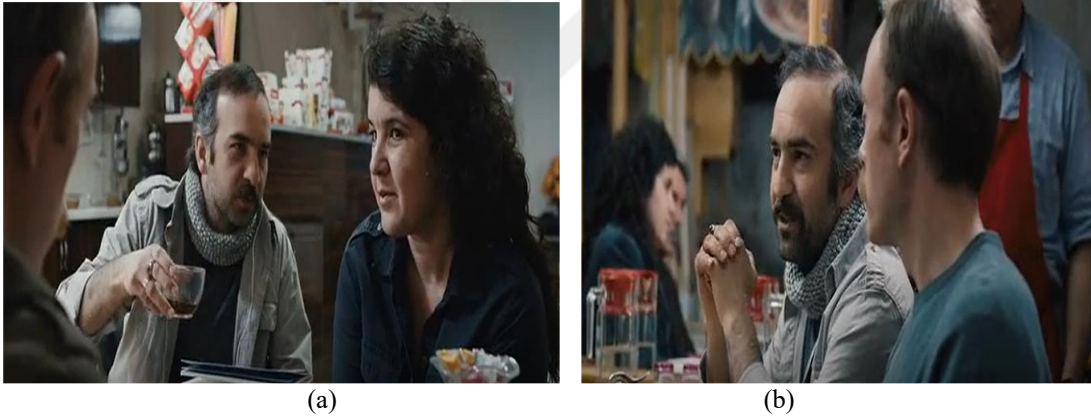


Görsel 3.13. Berber Sabri'nin başörtülü kızlarla evlenme girişimleri ve başı açık Neşe'yle birlikte içki içmesi sahnesi.

3.9.2.2.5. Kâmil'in Kendisine Ait Otobiyografi Kitabını Yazdığını Söyleme Sahnesi

Sabri ve Neşe oturdukları bir mekânda radyo programcısı Kâmil ile karşılaşır. Sabri, Neşe'ye, Kâmil'i şu sözlerle tanıtır: *Muhasebe bitirdi, açık öğretimden. Ama mesleğini yapmıyor, radyoculuk yapıyor, roman yazıyor.* Kâmil, Yozgat'ta düşe kalka sanat yapmaya çalıştığını, belediyenin kültür işleriyle uğraştığını ve tüm yükün üstünde

olduğunu söyler. Ayrıca, *İnsan-ı Kâmil* adında bir otobiyografi kitabı yazdığını da ekler. Kamil'in, Türkiye'nin sanat ve entelektüel camiasında bilinirliği düşük bir olasılıktır. Yozgat'ta çok küçük bir kitle tarafından bilinmektedir. Kamil'in otobiyografisini yazması, kıyafeti, aksesuarları ve kültürel faaliyetleri ile kendisine entel ve aydın görünümü vermeye çalışması, absürt komedi unsuru olarak gösterilmektedir. Filmin bazı karakterleri, kendi varoluşsal boşluklarını doldurmak veya içinde buldukları absürt duruma bir anlam katmak için çeşitli yalanlara sığınmaktadır. Bu durum, Albert Camus'nün *absürtün farkına varılmasıyla gelen özgürlük* anlayışının aksine, bireyin yanılsamalara tutunarak kendini avutma hâlini temsil etmektedir. Kâmil'in, kendisine ait otobiyografi kitabını yazdığını söyleme sahnesi, bireyin kendi varoluşuna anlam katma çabasıyla kurduğu yalanın absürtlüğünü temsil eder. Kâmil'in aslında önemli bir şey yapmadığı halde bir otobiyografi yazdığını iddia etmesi, Camus'nün *anlam arayışının* boşluğa düştüğü yerde, bireyin kendi illüzyonlarına sığınma eğilimini göstermektedir.



Görsel 3.14. Radyo programcısı Kamil'in *İnsan-ı Kâmil* adında kendisine ait otobiyografi kitabını yazdığını söyleme sahnesi.

3.9.2.2.6. Kuaför Sabri ve Radyo Programcısı Kamil'in Neşe'yle Gelecek Planları Yapması Sahnesi

Neşe, Yavuz ile İstanbul'dan Yozgat'a gelen, Yavuz'un, kurstan, öğrencisidir. İstanbul'da markette sucuk standında tanıtım yapan firma elemanıdır. Belediyenin düzenlediği kursta müzik öğretmeni Yavuz ile tanışır. Yavuz'a; vokalisti olarak Yozgat'a, kendisini de götürmesini istediğini söyler. Neşe'nin, Yavuz'un kurstan öğrencisi olmasından başka bilinen bir hikayesi bulunmamaktadır. Kâmil; Neşe'ye,

sanatsal çalışmalarında birlikte çalışma isteğini, şiir dinletilerinde düet yapmayı teklif ederek dile getirir. Sabri, kuaför dükkanına dekor ve boya seçiminde Neşe'ye danışır. Neşe; Kâmil ve Sabri'nin ticari ve sanatsal çalışmalarında önemli bir etki unsurudur. Neşe'nin; bedensel çekiciliği, yüz hatları, bilgi ve mesleki düzeyi sıradandır ve başarılı bir kariyeri yoktur. Kâmil ve Sabri'nin Neşe'ye olan ilgisi ve gelecek planları yapması absürt unsur oluşturmaktadır. Kuaför Sabri ve radyo programcısı Kamil'in Neşe'yle gelecek planları yapması sahnesi, karakterlerin gerçekçi olmayan beklentilerinin ve anlamsız hayallerinin absürtlüğü, Neşe'nin aslında onlarla *gelecek planları* yapmayacağı ortadayken Sabri ve Kâmil'in bu hayallere tutunması, Camus'nün absürt insanının boş bir umuda tutunma çabası görüşünü vurgulamaktadır. Bu durum, yaşamın anlamsızlığı karşısında bireylerin kendilerine yarattıkları yapay anlamların ve illüzyonların ne kadar komik ve naif olabileceğini göstermektedir.



(a)



(b)

Görsel 3.15. Kuaför Sabri'nin eve yemeğe daveti (a) ve radyo programcısı Kamil'in Neşe'yle birlikte düet sahnesi (b).

3.9.2.2.7. Şarkıcı Yavuz'un Gazino Sahibi Yaşar'ı İkna Çabası Sahnesi

Yavuz'un yaptığı müziğe ve programa gelen insanların sınırlı sayıda olduğunu gören gazino sahibi Yaşar'ın, sahne programına artık yer vermeyeceğini söylemesi üzerine Yavuz, yaptığı müziğe; yazılı ve sesli medyanın ilgi gösterdiğini, kaliteli müzik yaptığını söyler. Okuduğu Fransızca şarkılara aşina olmayan, muhafazakâr bir taşra kenti olan Yozgat'ta ilgi görmediğini kabul etmemektedir. Yavuz'un ısrarla sahneye çıkmak istemesi ve programa ücret almadan devam edebileceğini, melankolik

bir duyguyla ifade etmesi, kendi gerçeğini görmemesi, absürt komedi durumu yaratmıştır. Şarkıcı Yavuz'un gazino sahibi Yaşar'ı ikna çabası sahnesi, bireyin kendi amacına ulaşmak için gösterdiği çabanın, karşıdaki *kayıtsız* evren (Yaşar'ın umursamazlığı) karşısındaki absürt boşluğunu temsil etmektedir. Yavuz'un sanatsal arzularının, Yaşar'ın ticari mantığıyla çatışması, anlam arayışının materyalist bir dünyada nasıl anlamsız kalabildiğini göstermektedir. Bu *ikna çabası*ndaki komiklik, Yavuz'un giderek artan çaresizliğinden ve Yaşar'ın bu çaresizliğe karşı gösterdiği umursamazlıktan doğmakta; bu durum, Camus'nün absürt kavramındaki *birey ile dünya arasındaki uyumsuzluk* fikrinin somutlaşmış hali olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 3.16. Şarkıcı Yavuz'un gazino sahibi Yaşar'ı ikna çabası sahnesi.

3.9.2.2.8. Muhafazakâr Düğün Sahiplerinin Salonunda Fransızca Şarkı Söyleme Sahnesi

Dil, bir toplumun kültürel değerlerini, geleneklerini ve normlarını yansıtır. Her dil, o kültüre özgü anlam katmanları içerir. Toplumunu oluşturan bireyleri bir arada tutan bilgi, duygu ve düşünceler paylaşmanın ortak temel aracıdır. İletişim sürecinde anlamın aktarılmasını sağlar (Saussure, 1972). Yozgat'ın ekseriyeti Türkçe dilini kullanmakta, eğlence ve kültürel aktivitelerini Türkçe olarak karşılamaktadır. Yönetmen, Fransızca söylenen şarkılara aşina olmayan muhafazakâr Yozgatlılara dinletilen müzik türü üzerinden bir uyumsuzluk ve absürtlük oluşturmuştur. Edebiyat ve sanat dili niteliği taşıyan Fransızca; aydın, entelektüel ve elit bir kişiliği yansıtan dil olarak görülmektedir. Yavuz'un gündelik yaşamından kesitleri incelediğimizde o entelektüel kişiliğin kendisine yansımadağı görülür. Yavuz'un klasik Türk kültürü yaşam ve giyim tarzı, peruğu, eski model arabası, sahne kostümü birer absürt unsur

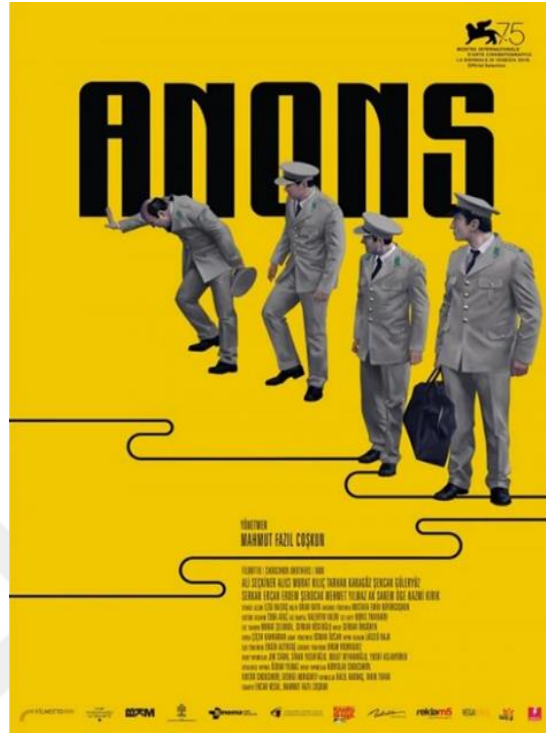
olarak karşımıza çıkmaktadır. Yavuz'un söylediği duygulu Fransızca şarkılar, muhafazakâr düğün sahiplerinin ilgisini çekmemektedir. Düğün salonlarında bulunanların tamamı Türkçe konuşmakta, Türkçe oyun havaları ve türküleriyle eğlenmektedir. Yavuz'un başı önüne eğik duygulu ve hüzünlü Fransızca parçayı düğün salonunda söylemesi, uyumsuz ve absürt komedi unsuru olarak görülmektedir. Muhafazakâr düğün sahiplerinin salonunda Fransızca şarkı söyleme sahnesi, *Uzak İhtimal* (2009) filmindeki *haçlı tesbihle zikir* sahnesine benzer şekilde, farklı bağlamların ve beklentilerin absürt bir biçimde çarpışmasını göstermektedir. Muhafazakâr bir düğün salonunda, Fransızca bir aşk şarkısının (Joe Dassin'in-L'Été Indien) söylenmesi, kültürel, dini ve sanatsal beklentilerin tamamen zıt düştüğünü göstermektedir. Bu durum, Camus'nün *saçmalık* kavramının, alışılmadık ve bağlam dışı bir durumun yarattığı, Yavuz ve Neşe'nin kendi *sanatsal* kimliklerinin, içinde buldukları ortama ne kadar yabancılaştığını ve bu yabancılaşmanın ne kadar absürt komik sonuçlar doğurabileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 3.17. Yavuz'un, muhafazakâr düğün sahiplerinin salonunda da Fransızca şarkı, L'Ete Indien, söyleme sahnesi.

Yozgat Blues (2019) filminde, karakterlerin kendi gerçeklikleriyle, çevrelerindeki anlamsızlık ve kayıtsızlıkla çatışmaları, absürtün temel dinamiklerini ortaya koymaktadır. Özellikle başkarakterlerin hayatlarına anlam katma çabaları, karşılaştıkları absürt durumlar ve birbirleriyle olan iletişim sorunları, Albert Camus'nün absürtün felsefi kavramlarından evrenin kayıtsızlığı anlayışıyla örtüşmektedir.

3.9.3. Anons Filmi



Görsel 3.18. Filmin afişi

Filmin Adı: Anons

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo: Mahmut Fazıl Coşkun, Ercan Kesal

Yapımcı: Tarık Tufan, Halil Kardeş, Bulgaristan, Türkiye

Oyuncular: Ali Seçkiner Alıcı, Tarhan Karagöz, Murat Kılıç, Nazmi Kırık, Şencan Güteryüz, Erdem Şenocak, Serkan Ercan, Mehmet Yılmaz Ak, Müfit Kayacan, Sanem Öge

Tema: Batılılaşma

Orijinal Dil: Türkçe

Yapım Yılı: 2017

Süre: 1 Saat 35 Dakika

Gösterim Tarihi: 29 Aralık 2017

Film, devlet yönetimini ele geçirmeye çalışan dört subayın gece boyunca ellerindeki bildiriye radyo istasyonundaki teknik personele okutma çabasıyla yaşanan trajikomik olayları konu edinmektedir. Darbeyi halka duyurmak için anons cihazını kullanmayı bilen tek teknik personeli arama yolculuğu, beklenmedik birtakım olaylara sebep olmaktadır. *Anons (2017)* filmi, darbeye tanıklık eden sivillerle askerler arasındaki karşılaşmalarda ortaya çıkan absürt durumları işler. Askerlerin, sivillerle etkileşimleri sırasında yaşanan yabancılaşma, filmde, absürt ve komik durumların doğmasına neden olur. Askeri emir-komuta zincirinin, sivil hayatın dinamikleri karşısında düştüğü komik durumlar ekrana yansıtılmaktadır.

Filmin çıkış noktası, 1963 yılında, Talat Aydemir ve bir grup subayın, başarısız askeri darbe girişimidir. *Anons (2017)* filminin konusu; Ankara'da gerçekleştirilmesi planlanan ve başarısızlıkla sonuçlanan askeri darbe girişimidir. Kara mizah ve absürt unsurlarının geçtiği filmde, altmışlı yıllarda dört askerinin radyo istasyonunda darbe bildirisini okumaya çalışırken başlarına gelen absürt olayları ele almaktadır. Senaryosu, Mahmut Fazıl Coşkun ile Ercan Kesal tarafından yazılmıştır. 2017'de yayınlanan Türkiye-Bulgaristan ortak yapımı film, dört beceriksiz darbeci subayın düştüğü komik ve absürt durumlar üzerinden Türkiye'nin modernleş (eme)me hikâyesine gönderme yapmaktadır. Coşkun, bir röportajında şöyle der: *Niyetim, bu film aracılığıyla bir Türkiye hikayesi anlatmaktı. Türkiye'nin ne Batılı ne de Doğulu olabilmesi, bu iki kimliğin aynı anda var olmasından kaynaklanan komik durumları yansıtmak istedim.* Film, 20 Mayıs 1963'teki darbe teşebbüsünü, Kara Harp Okulu Komutanı Kurmay Albay Talat Aydemir ve arkadaşlarının, 27 Mayıs 1960 darbesinde görev alan subayların tasfiyesine karşı başlattığı ve Talat Aydemir'in geri adım atmasıyla sona eren 22 Şubat 1962 ayaklanmasının devamı olarak ele alır.

Yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun, Kurmay Albay Talat Aydemir'in plansız ve programsız darbe girişimi ve dört subayın trajikomik başarısızlıklarındaki absürt olayları mizahi bir dille ekrana yansıtmıştır. Coşkun ile yapılan bir röportajda;

amacının bir darbe filmi yapmak, darbecilerle alay etmek veya darbeyi gündeme getirmek olmadığını, Türkiye'nin o dönemdeki modernleşme hikayesiyle Türkiye analizi yapmak olduğunu söylemiştir. (Yüksek, 2020). Coşkun, edebiyat ve diğer sanat dallarını, kurgusallık içerdiğinden, ilham kaynağı olarak görmekte ve filmlerinde edebiyat eserlerinden esinlendiğini şu cümlelerle ifade etmektedir: *Tanpınar, 1962 yılında vefat etmiş ve son eseri Saatleri Ayarlama Enstitüsü 1961 yılında basılmış. Senaryoyu yazarken bu durumu düşünmemiştim. Ancak sonradan hatırlayıp kitaba geri döndüğümde, senaryomuzun onunla büyük bir uyum içinde olduğunu fark ettim. Bu durum, kitapla yazdığımız senaryo arasında güçlü bir bağ hissetmeme neden oldu.* (Yüksel, 2020). Coşkun, anons yapıldıktan sonra dört subayın; ayakta martini içtikleri sahnede, duvarda asılı duran Ahmet Hamdi Tanpınar'a ait meşhur sigaralı fotoğrafıyla, filmin kitapla olan bağına ince bir gönderme yapmaktadır (Yüksel, 2020).



Görsel 3.19. Ahmet Hamdi Tanpınar'a ait meşhur sigaralı fotoğrafın subayların olduğu odanın duvarındaki görseli.

Film, Türkiye'nin modernleşme ve Batılılaşma sürecine benzer şekilde başarısız darbe girişimlerini ele alır. Filmde, darbe girişiminde bulunan subaylar, beceriksiz ve ne yaptıklarını bilmeyen bir grup olarak tasvir edilir. Görevlerini yerine getirmek için her şeyi göze aldıkları izlenimi verilse de film ilerledikçe basit sorunlarla bile başa çıkamadıkları görülür. Batılılaşmanın öncüleri olarak sunulmalarına rağmen, bir buzdolabı karşısında şaşkın kalır ve radyo istasyonundaki teknik ekipmana hâkim olamazlar. Zorla yaptıkları anonsun ardından, bir Batılı gibi martini içseler de bu gururları, birinin kusmasıyla son bulur. Darbenin başarısız olmasıyla birlikte, bir Doğulu gibi çorbacıya yönelirler. Coşkun, filmlerindeki mizahın kişiliği ile ilgili olduğunu düşünmekte, filmlerine sızan mizah dozunun her seferinde biraz daha

arttığından hoşnutluk duyduğunu ifade etmektedir. Filmde, kara mizah ve kara film öğeleri baştan düşünülmüş ve planlanmış bir tercih olarak çekilmiştir. *Anons (2017)* filmi, önceki iki filme göre daha fazla absürt komedi unsurları taşımaktadır.

3.9.3.1. Filmin Karakter Analizi

Filmde geçen karakterler; Albay Reha, Teğmen Şinasi, Binbaşı Kemal, Binbaşı Rıfat, kamyonet şoförü Murat, radyoevi müdürü Hamdi İrdal, polis memuru Selami, ev sahibi Hadi Bey, taksi şoförü Behçet ve teknik personel Tefvik Bey'dir. Her filmde kahramanın/karakterin bağlayıcı bir hikayesi ve hayata bakışı vardır. Hikâye ilerledikçe kahraman veya karakterler sorunlarla karşılaşır. Zaman içinde karakterin benliği ve inançları değişir, sarsılır. Hollywood filmlerinde sıkça karşılaştığımız bu değişim ve dönüşümler, karaktere, olumlu veya olumsuz yansır. *Anons (2017)* filmindeki tüm karakterlerde bu denli belirgin bir karakter dönüşümü görülmemektedir.

Darbeci subaylar, karşılaştıkları sorunlar ve olaylar karşısında filmin başından sonuna kadar tek boyutta ilerlemekte, herhangi bir değişim yaşamamaktadır. Film, arka plansız, nesnel ve öznel hikayelerden bağımsız ilerlemektedir. Subaylar; darbe bildirisini okumaya kilitlenmiş, duygu ve düşünceden arınmış, bir merkezden programlanmış gibi yapay karakterler olarak gösterilmektedir. Karakterler, ciddiyet ve serinkanlı bir şekilde görevlerini yerine getirmekte, başarısızlığa rağmen duygusal ve davranışsal bir tepki göstermemektedir.

Radyoevi müdürü, darbecilerin her isteğine, nezaketini bozmadan, devlet memuru adabında cevaplar vermektedir. Ekmek taşıma aracının şoförü Murat, darbe teşebbüsünden bihaber, görevini aksatmadan, sorumluluk bilinciyle işine devam etmektedir. Almanya'ya işçi olarak yazılan Murat, patronu Binbaşı Kemal'in, gece boyunca yaptıklarından habersizdir. Tek amacı vardır: Ekmeklerini noktalara bırakmak ve sabah olunca muayeneye gitmek. Filmdeki diğer karakterlerin derinliği ve amacı hakkında bilgi bulunmamaktadır.

3.9.3.2. Anons Filminin Tematik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi

Mahmut Fazıl Coşkun'un *Anons* (2017) filmi, Albert Camus'nün absürt felsefesinin temel unsurlarını, özellikle otoritenin saçmalığı, bürokratik anlamsızlık, bireyin sistem içindeki kayboluşu ve beklenmedik durumlarla yüzleşme temaları üzerinden kara mizah ve incelikli bir ironiyle sunmaktadır. 1963 yılında başarısız bir darbe girişiminin hikayesini anlatan film, ciddi bir olayın absürt komedi unsurlarıyla nasıl işlenebileceğini gösterir. Bu bölümde, filmin belirli sahneleri, tezdeki mevcut yorumlar esas alınarak Camus'nün absürt kavramı ve absürt komedi bağlamında tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Camus'nün *Caligula* gibi eserlerinde ele aldığı sınırsız gücün ve mantıksız otoritenin eleştirisi; *Anons* (2017) filminde, darbeci subayların organize olamaması, basit hatalar yapmaları ve bürokratik engellerle karşılaşmaları üzerinden işlenir. Ciddi bir eylemin (darbe girişimi) bu kadar sakarca ve absürt detaylarla dolu olması, otoritenin ve sistemin kendi içindeki anlamsızlığına işaret eder. Film, karakterlerin büyük beklentilerinin ve iddialı planlarının, gerçekliğin sıradanlığı ve beklenmedik engellerle çarpışması sonucu ortaya çıkan absürt durumları sıklıkla kullanır. Bu durum, Camus'nün *varoluşsal uyumsuzluk ve hayatın anlamsızlığı* temalarını yansıtır. Film akışında; ekmek dağıtım kamyonetiyle darbe yapmaya giderken piknik programı yapması, görevli emniyet mensuplarıyla darbeci subayların kahve sohbeti, Frigidaire soğutma dolabının reklam fiyatları hakkında radyo müdüründen bilgi alması, anons yapmak için radyo cihazını çalıştıracak Tevfik Bey'i gece boyunca aramaları, Kuzey Kore Milli Marşı'nın Türk darbeci subay tarafından okunması, askeri üniformalarla lokantada çorba içmeleri, ülkenin kaderini değiştirecek organizasyonun plansız ve programsız yapılması absürtlüğü ortaya koymaktadır.

3.9.3.2.1. Alman Doktor Karşısında *Hazır Ol!* Duruşunda Bekleyen Türk İşçisi Sahnesi

Film; Alman bir doktorun, iç çamaşırlarıyla gösterilen Türk işçiyi, muayene ettiği sahneyle başlamaktadır. Alman Doktor, Türkçe bilen hemşire üzerinden, Türk işçi adayını, ayrıntılı sağlık taramasından geçirmektedir. Almanya'ya işçi olarak yazılan Türk'ün, Alman doktorun söylediği her sözü yerine getirmesi, bulunduğu konumu anlatmaktadır. Açılış sahnesiyle film; Doğu-Batı'nın kültürel ve iletişim

farklılıklarına dikkat çekmektedir. Filmin kısa özetini anlatan bu sahne, ülkenin Batılılaşma yolculuğu ironisini yansıtmaktadır. Bu sahnede, Türk işçinin doktorun dediğini sorgulamadan yapması, Batılılaşma sürecindeki Türkiye'nin, kendi kimliğini koruma ve modernleşme arasındaki gerilimi, bu muayene sahnesiyle ortaya konulmaktadır. Camus'nün bireyin sorgulamadan kabullenişine dair eleştirisi, bireyin kendi mantığına aykırı olsa bile bir otorite karşısında nasıl absürt durumda olduğunu göstermektedir.



Görsel 3.180. Alman doktor karşısında *hazır ol!* duruşunda bekleyen Türk işçinin sağlık kontrolünden geçme sahnesi.

3.9.3.2.2. Arap Sabunu Kokulu Taksinin Radyosunda *Dünyadan Nağmeler* Yabancı Müzik Programını Dinleme Sahnesi

Filmin ikinci sahnesinde; biri arka (darbeci Albay Reha) diğeri ön koltukta (darbeci Teğmen Şinasi) oturan iki darbeci askerin ve taksi şoförünün arasında geçen diyaloglar gelir ekrana.

Şoför: Sesi böyle iyi mi yoksa daha kısayım mı? (Radyoda yabancı parçalar çalmaktadır.)

Ön koltukta oturan yolcu (darbeci Teğmen Şinasi): İyi böyle. İstanbul Radyosu mu?

Şoför: Valla ben de bilmiyorum ne radyosu. Hangisi denk gelirse. Yeni hastalığımız da bu olsun. Müptela olduk ya. Şarkı, türkü dinleymeden ben çalışamıyorum.

Ön koltukta oturan yolcu (darbeci Teğmen Şinasi): Bu koku ne?

Şoför: Koku? Ne kokusu?

Ön koltukta oturan yolcu (darbeci Teğmen Şinasi): Ne bileyim? Sanki Arap sabunu gibi!

Şoför: Ha! Bugün arabayı Arap sabunu ile temizledim, ondan. Mikropları kırıyormuş.



Görsel 3.2119. Arap sabunu kokulu taksinin radyosunda *Dünyadan Nağmeler* yabancı müzik programını dinleme sahnesi.

Yağmurlu bir İstanbul akşamında, seyir halinde, eski model klasik taksinin radyosunda, sunuculuğunu Naim Meriç'in yaptığı *Dünyadan Nağmeler* adlı programda, *Alligator* adlı yabancı müzik çalmaktadır. Şoför, radyodaki yabancı müziği şarkı-türkü olarak algılamaktadır. Bu da radyoda çalınan müziğin türü ve kaynağı hakkında bilgisiz olduğunu göstermektedir. Ön koltukta oturan yolcu (darbeci asker), aracın içinde kestiremediği bir koku aldığını söyler. Şoför, aracı sabah arap sabunu ile yıkadığını, kokunun sabundan kaynaklandığını söyler. Taksinin radyosunda çalınan

Batı müziği ile temizleme maddesi olarak arap sabununun kullanılması arasındaki zıtlık, absürt komedi unsuru taşıyan bu sahne, ince bir ironi ve kültürel tezat üzerinden mizah üretmektedir. Arap sabunu kokulu taksinin radyosunda *Dünyadan Nağmeler* yabancı müzik programını dinleme sahnesindeki atmosfer, taşraya has bir nostalji ve sıradanlık taşır. Batı müziği, özellikle klasik ya da caz gibi türler, genellikle, *modern, elit* ya da *Batılılaşmış* bir yaşam tarzını çağırır. Arap sabunu ise oldukça yerli, geleneksel, hatta nostaljik bir temizlik ürünü olarak halk kültürüne aittir. Anadolu evlerinde yaygın olarak kullanılır. Yerli ve milli bir çağrışıma vardır. Bu iki unsur aynı anda bir araya geldiğinde kültürel bir çelişki oluşturmaktadır. Sıradan, halktan bir sabun kokusu ile yüksek kültür sayılabilecek Batı müziğinin yan yana gelmesi, izleyicide uyumsuzluk hissi yaratmaktadır. Film, Türkiye'nin modernleşme sancılarını ve kimlik çatışmalarını sembolik olarak da göstermektedir. Aracın içinde çalan Batı müziğiyle modernlik, sabunla geleneksellik temsil edilir. Bu iki unsurun aynı anda, aynı mekânda olması, Türkiye'nin kendine özgü ikili yapısını hicivle gösterir. Bu sahnede absürt komedi Albert Camus'nün uyumsuzluk eleştirisi ile örtüşmekte, Batı ile Doğu'nun bir arada bulunmasının yarattığı ironiye dikkat çekmektedir.

3.9.3.2.3. Darbeci Subayın Frigidaire Markalı Buzdolabını Övme Sahnesi



Görsel 3.20. Darbeci subayın Frigidaire markalı buzdolabını övme sahnesi.

Teğmen Şinasi dikkatini çektiği yöne doğru arkasını dönerek sorar:

-Abi hayırdır bu ne?

Binbaşı Kemal:

-Ha! O mu? Frigidaire. Soğutma dolabı da diyorlar. Bayiliğini alacağım, Şinasi. Bak bunu dün getirdiler, numune olarak. Görüyor musun? Büyük kolaylık. Özellikle kadınlar için. Peynirini, yoğurdunu, sütünü koy, günlerce kalıyor bozulmadan vallaha, müthiş bir şey.

Teğmen Şinasi:

-Çok iyiymiş.

Albay Reha:

-Kemal çok mu pahalı bunlar?

Binbaşı Kemal:

-Ne abi?

Albay Kemal:

-Dolaplar. Neydi bunların adı?

Binbaşı Kemal:

-Ha Frigidaire. Abi, 3.000 lira civarında ama taksitte oluyor.

Albay Reha:

-Pahalıymış ya.

Binbaşı Kemal:

-Abi sen istersen sana geliş fiyatından veririm, sen canını sıkma.

Albay Reha:

-Alacağımın değil, sadece fiyatı merak ettim. Zaten bu aralar da durumum pek müsait değil ama pahalıymış biraz.

Frigidaire markalı soğutma dolabının kadınlar için büyük kolaylık sağladığını, gıdaların tazeliklerini uzun süre kalıcı bıraktığını ayrıntılarıyla anlatan birazdan ülkenin kaderinde kalıcı izler bırakacak darbeci bir askerdir. Üç askerin, Ankara'dan gelecek haberin gergin bekleyişinde olduğu bir sırada; Frigidaire markalı soğutma dolabının faydaları, getirdiği kolaylıklar ve fiyatının pahalılığı gibi gündelik konuşmalardan farksız diyalogları, ince bir absürtlük içermektedir. Darbeci subayın Frigidaire markalı buzdolabını övme sahnesi, önemli bir olayın (darbe) ciddiyetinin, günlük hayattan gelen anlamsız ve gereksiz detaylarla nasıl bozulduğunu göstermektedir. Darbeci bir subayın, hayati bir görev öncesinde buzdolabı markasını övmesi, Camus'nün *absürt* olarak tanımladığı *uyumsuzluk* halini sergilemektedir.

3.9.3.2.4. Binbaşı Kemal'in Temizlik Sahnesi

Darbeci askerler tarafından tabancayla öldürülen asker Nazif'ten sıçrayan kan lekeleri, koltuğa bulaşmıştır. Binbaşı Kemal, titizlikle koltuktaki kan lekesini temizlerken; Teğmen Şinasi, uzun namlulu silahlara şarjörü yerleştirmekte, Albay Reha ise eli cebinde duygusuz ve tepkisiz bir şekilde izlemektedir. Gerekirse öldürmekten geri durmayan ve darbe hazırlığı içinde olan Binbaşı Kemal'in kendi işyerinin ofisindeki koltuğa bulaşmış kan lekesini soğukkanlılıkla temizlemesi, absürt komedi unsuru taşımaktadır. Binbaşı Kemal'in küçük bir detayı (temizlik) kontrol etmeye çalışması, Camus'nün işaret ettiği gibi, bireyin evrenin anlamsızlığı karşısında kendince anlam yaratma çabasının boşluğunu simgelemektedir. Camus'nün absürtünde bireyin, anlamsız evrende anlam aramakta ve bu arayışın kendi içinde çelişkili ve absürt bir durum oluşturduğunu ifade etmektedir.



Görsel 3.23. Binbaşı Kemal'in temizlik sahnesi.

3.9.3.2.5. Ekmek Kamyoneti ile Darbeye Giderken Piknik Programı Yapma Sahnesi

Albay Reha, Binbaşı Kemal ve Teğmen Şinasi darbe bildirisini okumak üzere, uzun namlulu silahlarla ekmek fırınından çıkar. Servis şoförü Murat, araçtakileri bıraktıktan sonra dağıtmak için, ekmek dolu kasalarını, arkadaki komutanların yanına istifler. Kamyonete bindikleri esnada, ekmek sepetlerini araca istiflediğini gören ve patronu olan fırın sahibi komutan, serzenişte bulunur:

Binbaşı Kemal:

-O ekmekler nedir?

Kamyonet Şoförü Murat:

-Servis için abi.

Binbaşı Kemal:

-Ben sana koyma demedim mi Murat?

Kamyonet Şoförü Murat:

-Yok abi. Sizi bırakırken boşuna gelgit yapmayayım diye.



Görsel 3.2421. Ekmek kamyoneti ile darbeye giderken piknik programı yapma sahnesi.

Kamyonette darbenin duyurusunda anons edilecek metne odaklanan subaylar, ekmek kasaları ile İstanbul Radyosu'na gitmektedir. Ekmek servisini yapan şoför, olacıklardan habersiz, işin uzun sürüp sürmeyeceğini, patronu, Binbaşı Kemal'e sorar. Servis şoförü araçtaki ekmeği dağıtma ve yakıt alma telaşındayken Albay Reha ise anons edilecek metni dikkatle gözden geçirmektedir.

Teğmen Şinasi gözleriyle aracı kontrol ettikten sonra:

-Kemal Abi. Senin araba da tam pikniklikmiş ha!

Binbaşı Kemal:

-Ha. Evet.

Teğmen Şinasi:

-Baksana geniş, falan. Arkaya atacaksın malzemeleri değil mi? Biz arkadaşlarla gidiyoruz her hafta.

Binbaşı Kemal:

-Öyle mi?

Teğmen Şinasi:

-Belgrad Ormanı'na, deniz kenarına. Artık neresi olursa. Güzel oluyor abi. İyi geliyor temiz hava, dinlendiriyor. Bir hafta buluşup birlikte gidelim.

Binbaşı Kemal:

-Olur Şinasi. Neden olmasın?

Teğmen Şinasi:

-Vallaha iyi olur. Hazır araba da var.

Binbaşı Kemal:

-Tamam.

Murat, aracı durdurur. Kamyonetin içinden aldığı bir ekmek kasasını, yol üstündeki bir noktaya bırakır. Bir yandan Murat'ın, olağandışı bir gecede, olacaklardan habersiz ve bilgisiz, olağan ekmek servisine devam etmesi, diğer yandan Teğmen Şinasi'nin Binbaşı Kemal'e Belgrad Ormanı'nda, temiz havada piknik programı teklifi, trajikomik ve absürt olmaktadır. Ekmek kamyoneti ile darbeye giderken piknik programı yapma sahnesi, büyük ve ciddi bir *misyunun* (darbe) gündelik ve sıradan (ekmek kamyoneti, piknik programı) detaylarla anlamsızlaştırılması, bağlam dışı unsurlarla sulandırılması, Camus'nün felsefesindeki *saçmalık* eleştirisini doğrulamaktadır.

3.9.3.2.6. Türk Askeri Binbaşı Rifat'ın Gür ve Yüksek Bir Sesle Kuzey Kore Milli Marşı Okuma Sahnesi

Türk askeri Binbaşı Rifat'ın gür ve yüksek bir sesle Kuzey Kore Milli Marşı okuma sahnesi; ulusal kimliklerin ve ideolojilerin, bireyin eylemleriyle nasıl absürt bir şekilde çarpışabileceğini gösterir. Bir Türk askerinin, komünist bir ülkenin marşını coşkuyla okuması, Camus'nün bahsettiği gibi, bireyin içsel inançları ile dışsal beklentiler arasındaki uyumsuzluğu ve bu uyumsuzluğun yarattığı saçmalığı vurgular. Bu durum, ulusal kimliğin veya ideolojik bağlılığın bile ne kadar keyfi veya anlamsız hale gelebileceğini gösteren absürt bir mizah barındırır.



Görsel 3.22. Türk askeri Binbaşı Rıfat'ın gür ve yüksek bir sesle Kuzey Kore milli marşını okuma sahnesi.

3.9.3.2.7. Ha Uğradı Ha Uğratıldı Ne Fark eder! Sahnesi

Ekmek kamyonetinde dört darbeci subay, el fenerinin ışığıyla darbe bildiri metnini, mırıldanarak, gözden geçirmektedir. Binbaşı Rıfat, metindeki cümlenin sorunlu olduğu hakkında fikir yürütür. Darbe bildirisinde; *mevcut hükümetin anayasa ve kanunlara riayet etmeyerek devletin bekasını tehlike altına soktuğunu, o nedenle hayatın her veçhesini felce uğrattığı* cümlesinde *uğradı mı? uğratıldı mı?* kelimesi üzerinden bir tartışma geçer. Albay Reha, *felce uğraması* ile *felce uğratılması* arasında bir farkın olmadığını söyleyerek son noktayı koyar. Ülke yönetimine talip darbeci askerlerin, birazdan, hayatı ve toplumu felce uğratacaklarını dikkate almadan, cümledeki imla hatasını sorun etmeleri absürt olmuştur. *Ha Uğradı Ha Uğratıldı Ne Fark eder!* sahnesi, Camus'nün absürt felsefesindeki *anlamsızlığın kabulleniliş* ve *kaderciliği* ironik bir dille yansıtılır. Büyük bir olayın (darbe) sorumluluğunun veya doğasının *ne fark eder!* denilerek geçiştirilmesi, olayların veya eylemlerin nihai anlamının ne kadar boş olabileceğini işaret eder. Bu ifade, yaşanan olayların anlamsızlığını ve bireyin bu anlamsızlık karşısındaki *kayıtsızlığını* mizahi bir şekilde dile getirir.



Görsel 3.236. Ha uğradı ha uğratıldı ne farkeder! sahnesi.

3.9.3.2.8. Dişim Kırıldı Kemal Abi! Sahnesi

Albay Reha, radyoevine yaklaşan kamyonet şoförü Murat'a durmasını söyler. Ellerinde silahlarla kamyonetten inen Albay Reha ve diğer 3 subay, nöbet tutan askerlere: *Şu an itibariyle TSK yönetime el koymuştur, radyo da askerin emrinde ve idaresinde olacaktır. Şimdi aç bize kapıyı,* diyerek emir komutanının kendisinde olduğunu söyler. Nöbet tutan askerler, darbeci subaylara karşı direnç gösterir ve o esnada bir asker koşarak kaçmaya çalışır. Kaçan askeri yakalaması için Binbaşı, ekmek kamyoneti şoförü Murat'a uzaktan seslenir. Murat, askerin önüne fırlayarak onu yere düşürür. Kaçan askeri yakalama esnasında Murat'ın bir dişi kırılır. Binbaşı Kemal'e ağzının içini göstererek dişinin kanadığını söyler. Binbaşı Kemal ise: *Şimdi dişinin zamanı mı?* der. Yönetmen, Murat'ın, askeri müdahaleden habersiz, kanayan dişine müdahale isteğiyle trajikomik bir durum ortaya koymuştur. *Dişim Kırıldı Kemal Abi!* sahnesi, Camus'nün *varoluşsal anlamsızlık* temasını, büyük olayların bile bireyin kişisel ve sıradan dertleri karşısında ne kadar önemsiz kalabildiğini göstererek işler. Ciddi bir darbe ortamında, bir karakterin kendi dişinin kırılmasını daha önemli bir sorun olarak algılaması, büyük resim ile küçük detaylar arasındaki absürt tezatlığı vurgular. Komedi, bu durumun ciddiyeti ile kişisel kaygının orantısızlığından doğar.



Görsel 3.247. Dışım kırıldı kemal abi! sahnesi.

3.9.3.2.9. Darbeci Albay Reha ile Polis Memuru Selami'nin Gündem Dışı Kahve Sohbeti Sahnesi

Radyoevinin idaresini ele geçiren darbeci subaylar, görevli askere, anons odasını göstermesini emreder. Asker, radyoda yayının olmadığını ve anons odasının kilitli olduğunu söyler. Albay Reha, Şinasi'ye, askeri yanına alarak anons odasının kapısını kırmasını söyler. Polis Selami, söze girerek; odanın anahtarlarının müdürde olduğunu, kendisinin de binanın üst katında, lojmanda, oturduğunu söyler. Albay Reha, radyoevi müdürünün getirilmesi için Teğmen Şinasi'ye emir verir.



Görsel 3.28. Darbeci Albay Reha ile Polis Memuru Selami'nin gündem dışı kahve sohbeti sahnesi.

Albay Reha ve Binbaşı Rıfat karşılıklı koltuklarda oturmuştur. Bu sırada da Polis Selami, subaylara, kahve pişirmektedir:

Albay Reha:

-Fakat müdürün bu binada olması hiç aklıma gelmezdi. Müdürden başka oturan var mı binada?

Polis Memuru Selami:

-Yok Komutanım. Sadece Müdür Bey var en üst katta.

Albay Reha:

-İyiymiş ya! Çok iyiymiş. Adam İstanbul'un göbeğinde oturuyor. Manzarası bile vardır belki.

Polis Memuru Selami:

-Tabii var. Hilton'un yanındaki boğazı görüyor.

Albay Reha:

-Siz burada emniyete bağlı olarak mı çalışıyorsunuz?

Polis Memuru Selami:

-Evet emniyete bağlı görevlendirmeyle. İki kişiyiz. Gündüzcü arkadaş ile altı aydır buradayız. Ama rahat burası komutanım. Sonuçta radyo burası. Ne olabilir ki?

Albay Reha:

-Güzel Güzel!

Polis Memuru Selami:

-Çok sakın huzurlu bir yer. Çok şükür.

Filmin bu sahnesindeki karşılıklı diyaloglar; geyik muhabbeti tadında, olayların akışından bağımsız ilerlemektedir. Kahve yapan Polis Memuru Selami'yle sıcak ve samimi diyaloglar absürt olmuştur. Albay Reha, müdürün rahat ve konforlu

yaşamına inceden inceye özenmiştir. İçeriye giren Binbaşı Kemal; durumun kontrol altında olduğunu, sandıklarından daha kolay hallolduğunu söyleyerek Polis Selami'den az şekerli bir kahve yapmasını rica eder. Binbaşı Kemal, Ankara'dan haberlerinin olup olmadığını sorar. Albay Reha; destek kuvvetlerinin gece yarısından sonra geleceğini, söyler. Darbe yapmak, subaylar için, sıradan ve rutin bir görevmiş gibi sakin davranarak yorgunluk kahvesi eşliğinde, subayların, durum değerlendirmesi yapmaları absürt olmuştur. Darbeci Albay Reha ile Polis Memuru Selami'nin gündem dışı kahve sohbeti sahnesi, kontrol ve kaos arasındaki absürt boşluğu vurgular. Darbe gibi gergin ve ciddi bir anda, iki karakterin gündem dışı, anlamsız bir kahve sohbetine dalması, Camus'nün işaret ettiği gibi, bireyin büyük olaylar karşısındaki *kayıtsızlığını* veya *anlamsızlığa adaptasyonunu* gösterir. Bu durum hem otoritenin (Albay Reha) hem de düzenin (Polis Memuru Selami) ne kadar acınası bir şekilde işlevsizleşebileceğini mizahi bir dille ortaya koyar. Film, karakterlerin içinde buldukları kontrol dışı ve anlamsız durumda, birbirleriyle kurdukları iletişimin ve toplumsal etkileşimlerin de nasıl absürt bir hal aldığı gösterir. Bireyler, kendi amaçlarının anlamsızlığıyla yüzleşirken etraflarındaki dünya da beklentilerinin dışına çıkar.

3.9.3.2.10. Yalnız Tevfik Bey Şu Saat İtibariyle Radyoda Mevcut Değil, Evde! Sahnesi

Albay Reha, anons için başlanılması emrini verir. İstanbul Radyosu Müdürü Hamdi İrdal; anons aletini çalıştıracak personelin, şu saat itibariyle radyoda mevcut olmadığını, yayının saat 10.00'da bittiğinden görevli personelin evde olduğunu ama isterseniz evinden alabileceğini söyler.

Radyoevi Müdürü:

-Altmış ihtilalinde de Tevfik Bey'i evinden almıştık. Geçen seneki ihtilalde, zaten, buraya gelen olmadığı için gerek kalmamıştı.



Görsel 3.29. Yalnız Tevfik Bey şu saat itibariyle radyoda mevcut değil, evde! sahnesi.

Müdür Hamdi İrdal; radyonun, geçmiş darbelerde, askerlerin birinci uğrak yeri olduğunu, anons aletini kullanan Tevfik Bey üzerinden ifade etmiştir. Müdür Hamdi'nin: *Yapılan ihtilallerden, önceden, haberimiz olmadığı için bir hazırlığımız olamıyor haliyle*, sözleri, önceki darbelerde sorun yaşanmadığını ancak bu seneki darbeye hazırlıksız yakalandığını, sakinliğini bozmadan söylemesi üzerine, Albay Reha: *Ne yani Müdür Bey! Size ihtilal yapacağımızı daha önceden haber vermemizi mi istiyorsunuz? Allah Allah*, diyerek sinirlenir. Müdür Hamdi Bey'in soğukkanlı, ince ve mizahi cevapları karşısında Albay Reha, gülünç duruma düşmüştür. Müdür Hamdi İrdal'in, darbecilerin taleplerini; resmiyeti bozmadan, nezaket çerçevesinde, görev addederek kabul etmesi ve kanıksaması absürt olmuştur. Yalnız Tevfik Bey şu saat itibariyle radyoda mevcut değil, evde! sahnesi, planların ve beklentilerin gerçeklikle absürt bir şekilde nasıl çarpıştığını gösterir. Kritik bir darbe anonsunun, anonsu yapması beklenen kişinin evde olması gibi sıradan ve kontrol dışı bir durumla sekteye uğraması, Camus'nün *mantıksız ve beklenmedik* diye tanımladığı absürtlüğün açık bir örneği olarak gösterilmekte, resmi dilin ciddiyetiyle yaşanan durumun komikliği arasındaki bu tezatlık, sistemin kendi içindeki saçmalığını vurgulamaktadır.

3.9.3.2.11. Kısa Bir Reklam Kaça Mal Olur Müdür Bey Sahnesi

İki darbeci asker, radyoevi müdürüyle anons cihazını kullanmasını bilen tek teknik personeli, Tevfik Bey'i, evinden almak için ekmek servisi aracına biner. Tevfik Bey'in kapısının zilini çalarlar ama açan kimse olmaz. Tevfik Bey'in oturduğu

dairenin karşısında bulunan ev sahibinin dairesini, bekleme salonu olarak kullanırlar. Albay Reha, Binbaşı Kemal ve Radyoevi Müdürü Hamdi İrdal evin misafir salonunda koyu bir sohbeta başlar. Ev sahibi Tefvik Bey'i neden aradıklarını sorar. Müdür Hamdi İrdal; teknik bir meseleden dolayı kendisinin lazım olduğunu, söyler. Üniformalı iki asker ve bir radyo müdürünün, Tefvik Bey'i aramalarına aldırmadan radyonun yayın politikası üzerine bir eleştiride bulunur. Müdür, gayet nazik cevaplarla eleştiriyi dikkate alacağını söyler.

Ev Sahibi:

-Valla müdür bey. Bu evde radyo hiç kapanmaz biliyor musun? Tarım programı konuşmalarına kadar her şeyi dinlerim. *Tanzimat'tan Bugüne Türk Şiiri* çok güzel programdır. *Türk Romanında Köy*, o da öyle. Orhan Boran'ın sunduğu yarışma programı var.

Müdür araya girer.

Müdür:

-Bilen kazanıyor.

Ev Sahibi:

-Onu da bizim hanım çok severdi. Hatta biz kendi aramızda yarıştırdık bile. Tefvik aracılığıyla katılmak istedik ama işte bizim hanımın hastalığına denk geldi. Hanım vefat etti. Dört ay önce toprağa verdik.

Müdür:

-Başınız sağ olsun!

Ev Sahibi:

-Vallahi Müdür Bey. Yanlış anlamazsanız, bir tenkidim olacak.

Müdür:

-Esağfurullah.

Ev Sahibi:

-Alafrangaya çok yer veriyorsunuz. Daha çok alaturka duymak istiyoruz, yani ben alaturka severim. Karım da alafranga severdi, tek münakaşamız buydu. O caz dinlerdi. Ben de cazdan hiç hazzetmem.

Müdür:

-Aslında alaturkaya yeterince yer verdiğimizizi düşünüyorum. Ama radyoda her türlü zevke hitap etmek durumundayız, takdir edersiniz ki. Lakin ikazınızı dikkate alacağım.

Ev Sahibi:

-Çok teşekkür ederim.



Görsel 3.30. Kısa bir reklam kaç mal olur müdür bey sahnesi.

Radyo Müdürü Hamdi Bey, yaşlı adamın ikazını dikkate alacağını söyler. Askerler de konuşulanları ciddiyle dinler. Ev sahibi ile Albay Reha arasında, insani ilişkileri üzerinden Tevfik Bey'e, güzelleme yapılır. Akşam muhabbeti Binbaşı Kemal'in sorusuyla devam eder.

Binbaşı Kemal:

-Müdür Bey. Ben size bir şey danışmak istiyorum. Şimdi, radyoda reklamlar veriliyor malum. Acaba kısa bir reklam kaç mal olur biliyor musunuz? Sorsam size?

Müdür:

-Ne tarz bir reklam?

Binbaşı Kemal:

-Efendim, benim bir arkadaşım soğutma dolabı işine giriyor. Belki duymuşsunuzdur. Frigidaire.

Müdür:

-Evet.

Binbaşı Kemal:

-İşte, onun bayiliğini alacak. Onlar konuşurken kendi aralarında ben de kulak misafiri oldum. Böyle bir reklam vermek istiyorlardı da sorayım dedim.

Müdür:

-Valla şimdi reklam fiyatları nedir bilmiyorum, fiyatlarla ilgili bir bilgim yok. İki dakika sorup bilgi verebilirim isterseniz.

Binbaşı Kemal:

-Çok teşekkür ederim

Ev sahibinin, Radyo Müdür'üne iyi bir dinleyici olduğunu söylemesi, alaturka müziğe yeterince yer verilmediğine dair eleştirisi; Binbaşı Kemal'in, bayisi olduğu soğutma dolabı için müdür beyden reklam fiyatlarını öğrenmeye çalışması bir darbe gecesinde absürt komedi unsuru olmuştur. *Kısa bir reklam kaç mal olur Müdür Bey* sahnesi, darbe gibi bir siyasi eylemin, reklam maliyeti gibi sıradan ekonomik hesapla sorgulanması, durumun absürtlüğünü ve büyük amaçların küçük, anlamsız detaylar tarafından nasıl gölgelenebildiğini göstermektedir. Bu, aynı zamanda karakterlerin

(veya sistemin) öncelikleri ve değerleri konusundaki absürt kayıtsızlıklarının vurgulandığını ortaya koymaktadır.

3.9.3.2.12. Darbeci Askerlerin Ameliyathane Kapısı Önünde Tevfik Bey'in Hanımını Bekleme Sahnesi

Darbeci askerler ile Radyoevi Müdürü Hamdi İrdal'in, gece boyunca, Tevfik Bey'i arama çabaları devam eder. Tevfik Bey'in eski eşi Necla Gümüş, hastanede anestezi uzmanı olarak çalışmaktadır. Tevfik'in nerde olduğunu bulmak için eski eşini aramaya koyulurlar. Müdür Hamdi Bey ile askerler, Tevfik Bey'in eşinin, hastanede çalışıp çalışmadığını sorar. Görevli; şu an bir ameliyatta olduğunu, söyler.

Hemşire:

-Ameliyat bitmek üzereymiş. Ben haber bıraktım. Hasta uyanınca gelir kendisi.

Albay Reha:

-Ne demek hasta uyanınca gelir kendisi?

Hemşire:

-Efendim. Kendisinin, anestezi uzmanı olduğu için, hasta uyanıncaya kadar başında beklemesi mecburi.

Albay Reha:

-Hemşire Hanım. Bizim işimiz çok acil. Hanımefendinin bir konuda bize yardımcı olması lazım.

Müdür:

-Efendim. Siz endişelenmeyin. Ben ameliyathaneye girer konuşurum kendisiyle.

Hemşire:

-Maalesef efendim. Mümkün değil. Ameliyathaneye dışardan kimseyi almıyoruz. Hastanemizin kesin kuralı.

Bir taksi şoförü ve asker arkadaşını çekinmeden öldürme emrini veren Albay Reha'nın, ameliyattaki hastanın narkozun etkisinden kurtulmasını beklemesi, radyo müdürünün, isterlerse, ameliyata girebileceğini, Tevfik Bey'in eşiyle konuşabileceğini söylenmesi, askeri üniformalar içinde hastanedeki hareketliliği ciddiyeyle izlemeleri, absürt komedi unsuru taşımaktadır. Darbeci askerlerin ameliyathane kapısı önünde Tevfik Bey'in hanımını bekleme sahnesi, *Uzak İhtimal* (2009) filmindeki kilisede doğum sahnesiyle benzer şekilde, büyük ve *düzen bozucu* bir eylemin (darbe) insani ve sıradan bir olayla (doğum) absürt bir şekilde kesişmesini göstermektedir. Askerlerin, askeri bir görevin ötesinde, tamamen dünyevi ve kişisel bir olayın sonucunu beklemesi, absürtlüğün ve insanlık durumunun evrenselliğini vurgulayarak ciddi bir hedefin, beklenmedik insani zorunluluklar karşısında ne kadar komik bir şekilde askıya alınabileceğini göstermektedir.



Görsel 3.31. Darbeci askerlerin ameliyathane kapısı önünde Tevfik Bey'in hanımını bekleme sahnesi.

3.9.3.2.13. Martinili Darbe Gecesinden orbacı Salonuna Sahnesi

Emekliliğe sevk edilen dört askerin buluşmasıyla başlayan *Anons*, İstanbul Radyosu'nda yaşanılanların ardından, sabahın ilk ışıklarında radyoevini terk etmeleriyle sona erer. İki kişiye öldürmüş, radyoevini ele geirmş dört subayın; başarısız bir darbe teşebbüsünün ardından, gece boyunca, hiçbir şey yaşanmamış gibi

askeri üniformalarla, soğukkanlılıkla çorba içmeleri absürt komedi unsuru taşımaktadır. Filmde, devlet yönetimini ele geçirmeye çalışan dört subayın, gece boyunca, ellerindeki bildiriye, radyo istasyonundaki teknik personele okutma çabası esnasında yaşanan trajikomik olaylar incelenmiştir. Martinili darbe gecesinden çorbacı salonuna gitme sahnesi, darbe gecesinin *güçlü* imajı ile çorbacı salonunun *sıradan* gerçekliğinin yan yana gelmesi, Camus'nün *yabancılaşma* ve *dünyanın kayıtsızlığı* temalarıyla ilişkilendirilebilir. Bu geçiş, büyük iddiaların ve lüks yaşamların bile sıradan ve anlamsız bir gerçeklikle nasıl yüzleştiğini, hatta bu gerçekliğe nasıl indirgenebildiğini gösteren absürt bir ironi barındırmaktadır.



Görsel 3.252. Martinili darbe gecesinden çorbacı salonuna gitme sahnesi.

Albert Camus'nün absürt felsefesi ile Mahmut Fazıl Coşkun sineması arasındaki tematik ve estetik paralellikler üç filmde de görülmektedir. Albert Camus'nün felsefi düşüncesinde merkezi bir yer tutan *absürt* kavramı, bireyin evrendeki anlamsızlık karşısındaki varoluşsal sıkışmışlığına ve bu sıkışmışlığa rağmen sürdürdüğü yaşama tutunma çabasına işaret etmektedir. Camus'nün özellikle *Yabancı*, *Caligula* ve *Sisifos Söyleni* gibi metinlerinde ortaya koyduğu bu düşünsel yapı, Mahmut Fazıl Coşkun'un filmografisinde de hem tematik hem estetik düzlemde karşılık bulmaktadır. Coşkun'un özellikle *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017) filmlerinde, Camus'nün felsefesini çağrıştıran pek çok izlek dikkat çekmektedir. Coşkun'un karakterleri, Camus'nün *Yabancı* romanındaki Meursault gibi yaşadıkları çevreye karşı duyarsız, tepkisiz ve içsel olarak yabancılaşmış bireylerdir. Bu karakterler, toplumsal normlara göre tanımlanmış rollerini mekanik bir şekilde

yerine getirirken aynı zamanda bu rollerin içeriğini sorgulayan fakat bu sorgulamaya karşılık bulamayan varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Coşkun'un sinemasında hâkim olan durağan ritim, minimal anlatım ve diyalog ekonomisi; Camus'nün edebi metinlerinde görülen yalın ama yoğun anlatı tarzıyla estetik benzerlik taşımaktadır. Sessizlikler, eksilteli diyaloglar, sıradan mekânlar ve gündelik detayların öne çıkarılması, karakterlerin içsel boşluklarını ve anlamsızlıkla yüzleşmelerini sembolize etmektedir. Sonuç olarak, Mahmut Fazıl Coşkun'un sinemasal evreni ile Albert Camus'nün absürt felsefesi arasında belirgin bir bağ kurulduğu gözlemlenmektedir. Coşkun, Camus'nün teorik düzlemde inşa ettiği varoluşsal yabancılaşma, kayıtsızlık, anlamsızlık, saçmalık gibi kavramları, sinemasal anlatımın araçlarıyla görünür kılmakta ve bu temaları hem dramatik hem de trajikomik boyutlarıyla yeniden üretmektedir. Bu bağlamda Coşkun'un sineması, modern bireyin yalnızlığına, anlam arayışına ve içinde bulunduğu dünyayla kurduğu uyumsuz ilişkiye dair eleştirel bir perspektif sunmaktadır.

ÖNERİLER

Bu çalışma, Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerinde Albert Camus'nün absürt felsefesiyle örtüşen unsurları analiz ederek Türk sinemasında absürt komedinin felsefi boyutuna dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, aşağıdaki öneriler sunulabilir:

Mahmut Fazıl Coşkun'un sineması, Cem Yılmaz, Onur Ünlü, Burak Aksak gibi absürt komedi türünde film çeken yönetmenlerin yapıtlarıyla karşılaştırılarak Türkiye'de absürtlük ve varoluşsal temaların nasıl işlendiği incelenebilir. Böylece absürt mizahın Türk sinemasındaki çeşitliliği daha kapsamlı biçimde ortaya konabilir. Absürt komedi, yalnızca bireysel bir sorgulama biçimi değil, aynı zamanda toplumsal yapının çelişkilerini ve normlarını eleştirme aracı olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle Coşkun'un filmlerinden yola çıkılarak Türkiye'deki bürokrasi, inanç sistemleri, taşra hayatı ve iletişimsizlik gibi konular üzerine daha geniş sosyolojik ve kültürel okumalar yapılması önerilmektedir. Bu çalışmada temel alınan Albert Camus felsefesi, genişletilerek Soren Kierkegaard, Franz Kafka, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre gibi diğer varoluşçu ya da absürt düşünürlerin eserleriyle ilişkilendirilerek bu tür kuramsal açılımların, Coşkun'un sinemasının felsefi katmanlarını daha da zenginleştireceği öngörülmektedir. Absürt mizah, yalnızca, son dönem sinemasına özgü değildir. Yeşilçam döneminden günümüze kadar gelen örneklerle tarihsel bir çizgide değerlendirilerek türün gelişimi ve dönüşümü üzerine bütüncül bir çerçeveye çizilebileceği düşünülmektedir. Absürt komedinin izleyici üzerindeki etkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için, Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerini izleyen seyircilerle yapılacak anketler ya da odak grup çalışmaları hem mizahın algılanma biçimi hem de felsefi sorgulamaların farkındalığı açısından anlamlı veriler sunabilmektedir. Bu önerilerin, hem mevcut çalışmanın genişletilmesine katkı sağlayacağı hem de Türk sinemasında absürt mizahın daha kapsamlı biçimde ele alınmasına zemin hazırlayacağı varsayılmaktadır.

SONUÇ

Savaşlar, katliamlar, soykırımlar, büyük yıkımlar ve tahribatlar insanın gelecekle ilgili ümitsizliklerini arttırmıştır. Ağır maddi ve manevi etkiler bırakan 2. Dünya Savaşı sonrası ümitsizlik, değersizlik ve çaresizlik içindeki arayış absürt akımı doğurmuştur. Absürt kavramı zamanla absürt şiir, absürt tiyatro, absürt sinema gibi diğer sanat dallarıyla yaygınlık kazanmıştır. Absürt felsefesinin fikir babası Albert Camus'dür. Camus, akla aykırı bir dünyanın, akla dayalı yaşam isteğindeki çelişkinin absürt olduğunu savunur ve absürt felsefesini *Sisifos Söyleni* trajedisi üzerine dayandırır. Camus, Sisifos'un; umutsuz yaşamın, çaresizliğin, absürdün farkında bir trajiklik yaşadığını açıklamıştır. Sisifos, Camus'nün, varoluşun anlamsızlığına karşı direniş gösteren bir kahramanıdır. Camus, bu felsefesini, *Yabancı* adlı romanındaki kahramanı Meursault üzerinden somutlaştırır. *Yabancı* romanında, uyumsuzluk duygusunu ve kavramını, Meursault'ın, annesinin ölümü karşısında gösterdiği tepkisizlikle anlatır. Annesinin tabutu başındayken sütlü kahve içer, bir damla gözyaşı dökmez, hapse girme korkusu yaşamaz. Normal insani davranışların aksine uyumsuz davranışlar sergiler. Camus, romanda toplumun istediği kalıba girmeyi reddettiği için dışlanan Meursault karakteri üzerinden, yaşamın anlamsızlığı ve dünyadaki uyumsuzluk karşısında insanın başkaldırarak hayata anlam katma çabasını anlatmakta 20. yüzyılda insanın yaşadığı yabancılaşmayı ve varoluşunun temel çelişkinsini yansıttığını açıklamaktadır.

Tüm bu ifade edilenler doğrultusunda bu çalışmanın en temel bulgusu olarak absürdün başlıca dramatik öğeleri olan 'çelişki, yabancılaşma ve uyumsuzluk'; Coşkun'un sinemasında işlenen ana temalar arasında yer aldığıdır. Coşkun, filmlerinde ana karakterler üzerinden bu kavramları ortaya koymaktadır. Müezzın Musa, Şanson Yavuz ve darbeci dört emekli subayda bu kavramlar belirgin olarak işlenmektedir. Karakterlerin yaşadıkları toplumda, çelişkili ve uyumsuz davranışlar sergilediği değerlendirilmiştir. Müezzın Musa'nın kendisiyle aynı inancı ve kültürü taşımayan Clara'ya âşık olması; Şanson Yavuz'un Fransız müzik kültürünün bir parçası olan blues şarkıları söyleme ısrarı; dört emekli askerın, darbeyle, toplumu dönüştürme girişimlerinin sivil hayatın gerçekleri karşısında düştüğü komik durumlar bu çelişki ve

uyumsuzluğu açık şekilde ifade etmektedir. Coşkun, sinemasında gelişigüzel gülmece ve yüzeysel komedi örnekleri yerine, düşünsel derinlik içeren kavramlarla absürt komedi unsurları oluşturmaktadır. Toplumsal sorunları mizah yoluyla izleyiciye aktarırken düşündüren absürt komedi, komedinin alt türlerinden biridir. Bu alt tür olma niteliği doğrultusunda, Coşkun sinemasında absürdün dikkate değer örneklerine yer verildiği değerlendirilmiştir.

Komedinin bir alt türü olan absürt komedi; 2000'li yılların sonrasında, belirgin bir şekilde, yaygınlık kazanmıştır. Genç yönetmenlerin çektiği filmlerle absürt komedi hem içerik hem biçim hem de anlatım açısından önemli bir gelişim göstermiştir. İlk dönem sinemasında; sınırlı teknik imkanlar, düşük bütçeler ve yaratıcı çözümlerle absürt komedi unsurları harmanlanmıştır. Yeni Türk sinemasında yönetmenler; toplumsal sorunları absürt öğelerle birleştirerek daha nitelikli eserler ortaya çıkarmışlardır. 2000 sonrası filmlerde yönetmenler; bilim-kurgu, Türk tarihindeki destan ve kahramanları nitelikli bir komediyle harmanlayıp güçlü karakterlerle izleyiciye sunmayı başarmıştır. Yüksek teknoloji ve bütçelerle, absürt komedi teması, mizahi bir dille işlenmiştir.

Absürt komedi filmlerinin ilk yönetmenleri İskandinav ülkelerindedir. Roy Andersson (İsveç), Bent Hamer (Norveç), Hans Petter Moland (Norveç), Jens Lien (Norveç), Anders Thomas Jensen (Danimarka) İskandinav sinemasının öncü yönetmenlerindedir. Bu yönetmenler, filmlerinde, modern yaşamın çelişki ve uyumsuzluklarını yansıtarak bir sistem eleştirisinde bulunmaktadır. Absürt sinemanın kuruluşundaki temel anlatı, toplumsal ve politik eleştirilerle düşünsel bir gülmece yaratmaktadır. Sinemanın başlangıç yıllarından günümüze kadar geçen zamanda, Türk izleyicilerinin, komedi türüne olan ilgisi dikkat çekmektedir. Bu ilginin altında yerel unsurlar, gelenekler, kültürel kimlikler, hikayeler ve sosyal dinamikler yer almaktadır. İskandinav ülkelerinde çekilen absürt filmler, zamanla, diğer ülkelere de ilham kaynağı olmuştur. Coşkun verdiği birçok röportajda, Romen sineması ya da Roy Andersson gibi İskandinav sinemasıyla da akrabalığının olduğunu, oyunculuk stili açısından, Buster Keaton'dan başlayan biçime yakınlığını ifade etmiştir (Yüksel, 2020). Mahmut Fazıl Coşkun'un sineması da, İskandinav sinemasının belirgin estetik

ve tematik özellikleriyle çeşitli benzerlikler göstermektedir. Özellikle Roy Andersson gibi yönetmenlerin öne çıkardığı minimalist anlatım, Coşkun'un filmlerinde de belirgin biçimde görülmektedir. Az diyalog, durağan kamera kullanımı ve sade sahne düzenlemeleri her iki sinemada da “*az ile çok anlatma*” anlayışı belirgin olarak yansımaktadır. Bununla birlikte, İskandinav sinemasında sıklıkla rastlanan kara mizah ve absürt unsurlar, Coşkun'un *Anons* ve *Yozgat Blues* gibi filmlerinde toplumsal eleştiriyi harmanlanarak dikkat çekici bir biçimde öne çıktığı görülmüştür. Her iki sinemada da birey-toplum çatışması, yabancılaşma, varoluşsal ve iletişimsizlik temaları ön planda yer almakta; karakterler çoğu zaman toplumla uyumsuz, yabancılaşmış bireyler olarak betimlenmektedir. Bu bağlamda; Coşkun'un sinemasının ortaya koyduğu temalar, biçimsel sadelik ve içerdiği düşünsel derinlik ile, İskandinav sinema geleneğinin çağdaş Türk sinemasındaki özgün bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerinde *anlamsızlık*, *uyumsuzluk* ve *yabancılaşma* vurgusu öne çıkmaktadır.

Yapılan tematik analizlerde, filmdeki karakterlerin, Camus'nün absürt temasıyla doğrudan örtüştüğünü göstermiştir. *Uzak İhtimal* (2009)'deki müezzin Musa'nın inançsal çelişkisi ve *Yozgat Blues* (2013)'taki taşraya sıkışmış bireylerin sıradan, anlamsız ve tekrara dayalı hayatları, *Anons* (2017)'taki karakterlerin aralarındaki anlamsız iletişimsizliği, dış dünyaya yabancılığı; Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde betimlediği, anlam arayışının boşluğa düştüğü, tekrarlayan döngüleri akla getirmektedir.

Film karakterleri, tıpkı Camus'nün *Yabancı* romanındaki Mersault gibi çevresindeki olaylara karşı bir nevi kayıtsızlık ya da beklenmedik bir kabul hali sergilemektedir. Analizlerde ortaya çıkan bir diğer önemli tema, çatışan inançlar arasında bireyin yabancılaşması ve uyumsuzluktur. *Uzak İhtimal* (2009)'deki Musa'nın kiliseye olan gizli merakı ve Kur'an rahlesi üzerinde rahibe Clara'nın fotoğrafına aşk acısıyla bakması, inanç ve kimlik çatışmalarının bireyin iç dünyasında nasıl absürt bir komedi ve dram yarattığını göstermiştir. Bu sahneler, varoluşçu tiyatrunun temel

konularından olan *yabancılaşma* ve *uyumsuzluk* kavramlarının güncel bir sinema örneği olarak yorumlanmıştır.

Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerinde, Albert Camus'nün absürt felsefesinin temel unsurlarıyla nasıl örtüştüğü ise şu beş soru üzerinde değerlendirilmiştir:

1. Mahmut Fazıl Coşkun filmlerinde, Camus'nün *saçmalık/anlamsızlık* kavramı hangi komedi unsurlarıyla harmanlanarak sunulmaktadır?

Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017) adlı filmlerinde Albert Camus'nün *absürt* (saçmalık/anlamsızlık) kavramı, komedi unsurlarıyla iç içe geçirilerek hem felsefi hem de estetik düzeyde katmanlı şekilde işlenmektedir. Bu filmlerdeki komedi, klasik anlamda güldürme amacı taşımaz; aksine, trajikomik, ironik ve sessiz mizah aracılığıyla absürt yaşamın sorgulanmasına zemin hazırlar. Camus'nün felsefesinde olduğu gibi Coşkun'un sinemasında da komedi, anlam arayışının boşa düştüğü yerde ortaya çıkar.

Müezzın Musa'nın tekdüze yaşamı ve rahibe adayı Clara'ya duyduğu *uzak ihtimal*; aşk, imkânsızlık ve anlamsızlıkla örülüdür. Bu, Camus'nün *Sisifos Söyleni*'ndeki döngüsel yaşam ve anlamsızlık fikriyle örtüşür.

Fransız şansonları söyleyen bir adamın, taşrada anlam bulmaya çalışması başlı başına bir absürt durum taşımaktadır. Küçük kasaba halkının Fransız şarkılarına verdiği kayıtsız tepkiler, gülünçle trajik arasında kalmaktadır.

Askerî karakterler ciddiyetle görevlerini yerine getirmeye çalışırken sistem sürekli arızalanır, yollar kapanır, yayın kesilir. Bu durum, Camus'nün *Caligula* ve *Veba* eserlerindeki iktidar saçmalığına ve sistemin kendi içinde çürümüşlüğüne göndermede bulunmaktadır.

2. Karakterlerin varoluşsal arayışları ve uyumsuzlukları, absürt komedi çerçevesinde nasıl bir mizahi dil ve anlatımla temsil edilmektedir?

Uzak İhtimal (2009) filminde: Müezzın Musa'nın bir rahibe adayına duyduğu aşk, onun sıradan, tekrarlı yaşamının dışına çıkma isteğini göstermektedir.

Ancak bu arayış hem inanç sistemi hem de toplumsal yapı nedeniyle sürekli sınırlandırılarak aradığı anlam, hiçbir zaman karşılık bulamamakta; bu sessiz aşk, mizahi değil trajikomik bir absürtlüğe dönüşmektedir.

Yozgat Blues (2013) filminde; kasabaya taşınan Yavuz ve Neşe'nin *sanat* üzerinden hayata tutunma çabası, taşranın durağanlığına çarpınca varoluşsal bir boşlukla karşılaşmaktadır. Karakterler kaygılıdır ama bunu ifade edecek kültürel bir zemin bulamaz.

Anons (2017) filminde; askerî darbe planı yapan subaylar, ideolojik bir motivasyonla değil, görevsel bir alışkanlıkla hareket eder. *Anlam* burada yalnızca prosedürdür. Ancak olaylar öylesine absürttür ki karakterlerin ne istedikleri, neden harekete geçtikleri dahi belirsizleşir. Mahmut Fazıl Coşkun'un sinemasında absürt komedi, bireyin evrenle, toplumla ve kendisiyle kurduğu uyumsuz ilişkilerin mizahi ifadesidir. Karakterler; ararlar ama bulamazlar, konuşurlar ama anlaşılmazlar, hareket ederler ama ilerleyemezler. Tüm bu çabaların boşluğa düşmesi ise hem varoluşsal trajedi hem de minimalist bir komedi ürettiği şeklinde değerlendirilmiştir.

3. Filmlerdeki mekân, zaman ve olay örgüsü, absürt durumları ve komik unsurları desteklemek üzere nasıl kurgulanmıştır?

Coşkun'un filmlerinde mekânlar sadece birer arka plan değil, doğrudan anlam yitimini ve yabancılaşmayı pekiştiren öğelerdir. Bu mekânlar, karakterlerin içinde sıkıştığı fiziksel ve ruhsal daralmayı görselleştirmektedir.

Uzak İhtimal (2009) filminde; apartman, cami ve kilise gibi mekânlar birbirine çok yakın ama ruhsal olarak çok uzaktır. Apartmanın sessiz ve dikey yapısı, karakterler arası mesafeyi büyütür. Camus'nün *yabancılaşmış bireyini* çağrıştıracak biçimde, sade ama boğucu mekânlar kullanılır.

Yozgat Blues (2013) filminde; taşra kasabasının durağan ve tekdüze atmosferi, karakterlerin içsel bunalımıyla paralellik taşır. Radyo stüdyosu, apartman, berber dükkânı gibi içe kapalı mekânlar, karakterlerin hayatlarındaki çıkışsızlığı temsil etmektedir. Şehirle hiçbir bağ kuramayan karakterler, bu yabancı mekânların içinde

absürt bir şekilde kaybolmaktadır.

Anons (2017) filminde; filmin büyük kısmı, dar bir otomobilin içinde veya loş, izole binalarda geçmekte, dar ve sıradan mekânlara sıkıştırılarak alaya alınmakta, bürokrasinin soğukluğu, boşluğu ve saçmalığı, mekân estetiğiyle absürtleştirilmektedir.

4. Mahmut Fazıl Coşkun'un filmlerindeki absürt komedi, seyirciye hangi felsefi sorgulamaları veya eleştirel bakış açılarını sunmaktadır?

Mahmut Fazıl Coşkun'un sinemasında absürt komedi, basit bir *durum komedisi* değildir. Coşkun'un filmleri; izleyiciyi düşünmeye, alışılmış değerleri sorgulamaya, modern bireyin yalnızlığı, aidiyetsizliği ve uyumsuzluğu üzerine eleştirel bakış geliştirmeye yönlendiren bir araç olarak kullanılmaktadır. Coşkun'un filmlerindeki absürt komedi, yalnızca seyirciyi güldürmeye değil, varoluşsal ve toplumsal sorgulamalara yönlendirmeye hizmet etmektedir. Bu filmler, Albert Camus'nün *absürt* felsefesine yakın bir çerçevede, karakterlerin anlamsızlık karşısındaki tepkisizliklerini, tutunma çabalarını ve uyumsuzluklarını ironik ve trajikomik bir şekilde yansıtarak seyircide eleştirel bir bilinç yaratmaktadır.

5. Türk sinemasında absürt komedi türünün gelişimine Mahmut Fazıl Coşkun sineması nasıl bir katkı sağlamaktadır?

Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009), *Yozgat Blues* (2013) ve *Anons* (2017) adlı filmlerinin, Türk sinemasında absürt komedi türünün gelişiminde önemli bir katkı sunduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni olarak Coşkun'un sineması, klasik güldürü formlarından uzak, daha çok varoluşsal sorgulama, ironi ve minimalizm etrafında şekillenen, düşünsel derinliği olan absürt bir mizah dilini tercih ediyor olmasıyla açıklanabilir. Bu anlamda Coşkun'un sineması hem biçimsel özgünlüğü hem de felsefi arka planıyla Türkiye'deki absürt komedinin sınırlarını genişletmiş, türün estetik ve tematik olanaklarını zenginleştirmiştir şeklinde bir değerlendirme yapılmıştır. Mahmut Fazıl Coşkun'un sineması, Türk sinemasında absürt komedinin yalnızca bir tür değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi olabileceğini göstermesi bakımından da önemli görülmüştür.

Sonuç olarak, Mahmut Fazıl Coşkun sineması, Türk sinemasında absürt komedinin önemli bir örneği ve yönetmenin de önemli bir absürt temsilcisi olduğu değerlendirilmiştir. Filmlerinde, Albert Camus'nün absürt felsefesinin temel kavramları (anlamsızlık, yabancılaşma, isyan, uyumsuzluk); karakterlerin pasif tepkileri, beklenmedik olaylar ve sıradan detaylardaki ironi aracılığıyla işlendiği sonucuna varılmıştır. Yönetmen, ağır felsefi konuları, *gülünç* ve *düşündürücü* unsurları harmanlayarak izleyiciye sunarak, izleyicilere derin bir varoluşsal sorgulama imkânı tanımaktadır. Bu tezin bulguları, Türk sinemasında absürt komedinin akademik literatürdeki yerini güçlendirmesi ve Mahmut Fazıl Coşkun'un özgün sinemasal dilini daha iyi anlamamıza katkıda bulunması açısından önem taşımaktadır. Literatürde yapılacak çalışmalara tematik yöntem kullanarak detaylı bir inceleme ortaya koyan bu çalışmanın, gelecekte yapılacak çalışmalara önemli bir kaynak olacağı söylenebilir. Ancak farklı yönetmen ve filmler üzerinde nitel farklı çalışma yöntemleri ile yeni çalışmalar yapılması gerekmektedir. Bu çalışmada da anlatılmaya çalışıldığı ve bulgularla da desteklendiği üzere, gelecekte yapılacak yeni çalışmalar ile absürt sinema anlayışının sadece mizahi ve güldürü unsuru olmadığı, aslında düşündürme eylemini mizahla harmanlayarak sinemanın sadece yönlendiren, belirleyici, izleyiciyi pasifleştiren yönüne ve özelliğine hem bir eleştiri hem de bir gelişim kazandıracığı, ayrıca izleyicinin sadece özdeşleşmesini salık veren özellikle Hollywood sineması ve günümüz sinema dilinin yeni bir tasavvura ulaşabilmesinde önemli olacağı değerlendirilerek, absürt sinema dili ve anlayışı hakkında yapılacak yeni çalışmaların ne derece önemli olacağı hususu da bu şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır. Özellikle sinema çalışmalarında son zamanlarda ivme kazanan alımlama çalışmaları ile izler kitlenin ne duyduğu ve hissettiğinden ziyade ne düşündüğü araştırılmaktadır. Absürt sinema bağlamında gelecek çalışmalarda da alımlama yöntemi ile izleyicilerin kültür, toplum, siyaset ve gündelik yaşamın temel kavram ve hadiselerine bakış açılarının neler olduğunu öğrenmek adına sinemanın bilimsel bir veri kaynağı olarak kabul görmesinin pekiştirilebileceği hususu da dikkate alınarak yeni çalışmalara bir öneri sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (1999). Edebiyat terimleri sözlüğü (M. Küçük, Çev., 7. bs.). Heinle & Heinle.
- Absürt Kelimesinin Anlamı. (2020). Etimoloji Türkçe. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/abs%C3%BCrt>, (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2020).
- Acarlıoğlu, A. (2003). Sahne bilgileri ve uyumsuz tiyatrodan bir örnek: Eugene Ionesco'nun Kral Ölüyor'u. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 20(1), 95–109.
- Akbaş, E. (2019). Mısır filmlerinin Türk sinemasında yarattığı etki. *Etkileşim*, (4), 276-284.
- Akçura, G. (2012, Aralık 19). Ölüm, dehşet ve cinayetle gelirim. *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/cadde/olum-dehset-ve-cinayetle-gelirim-1643587>
- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Akın, B. A. (2013). Osmanlı'da İslami hükümlerin belirleyiciliğinde varolabilen “gösteri” türleri: Meddah, Karagöz ve orta oyunu. *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, 5(2), 33–42.
- Aksak, B. (2018). *Leyla ile Mecnun*. İstanbul: Kusurat Yayınları.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk tiyatrosu (Kukla-Tiyatro-Orta oyunu)*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1975). *Karagöz (Turkish Shadow Theatre)*. Ankara: Dost Yayınları.
- And, M. (1977). *Dünyâda ve bizde gölge oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 15.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Apalaçi, V. <https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/113984/absurt-nihilist-bir-toplumsal-elestiri>, (Erişim Tarihi: 18 Mart 2020).
- Aral, İ. (2007). *Safran sarı*. İstanbul: Turkuvaz Yayınları.
- Arık, M. B. (2012). Postmodern bir dünyada değişen mizah anlayışı: simsiyah bir tebessüm ve absürtün kaçınılmazlığı. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), 81-103.
- Arıkan, Y. (2011). *Açıklamalı tiyatro sözlüğü ve kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları.

- Aristoteles. (1987). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslantepe, M. (2010, Mayıs). *Türk komedi sinemasının gelişim süreci*. Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu, Erzurum, 737-741.
- Artun, Ali: Sanat Manifestoları, İstanbul, İletişim Yayınları, 2. Basım, 2011.
- Asal, Z. İ. (2019). *Türk sinemasında absürdizm*. Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atay, O. (1971-1972). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atmaca, C. (2010). Absürtün Dili. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 3(5), 1-3
- Aydemir, B. (2010). Absurd (uyumsuz) tiyatro ve yapısal özellikleri. *Sanat Dergisi*, (4), 11-28.
- Aydemir, B. (2010). Absürt (uyumsuz) tiyatro ve yapısal özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4, 11-29.
- Aygün, D. (2012). *Kukla sanatının gelişimi ve Türkiye'deki durumu*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Baldick, C. (2001). Absurd. *The concise oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University Press.
- Baykurt, Ş. (1976). *Türkiye'de Folklor*. Ankara: Kalite Matbaası.
- Beaton, L., & Beaton, M. (1948). *The complete book of marionettes*. New York: Dover Puplication.
- Berger, J. (2004). *Görme biçimleri*, (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyazyüz, S. (2020). Albert Camus'nün varoluşçuluk, yabancılaşma ve absürt kavramlarının Jean-Paul Sartre özelinde sinema anlatıları üzerinden okunması. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 300-313.
- Beyoğlu, S. (2000). Osmanlı sinema tarihine dair bazı bilgiler. *Simurg*, 2(3), 458-459.
- Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Breton, A. (1997). *Anthology of black humor*. San Francisco: City Lights Books.
- Camus, A. (2010). *Sisifos söyleni*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Clarke, V. ve Braun, V. (2013) Tematik analiz öğretimi: Zorlukların üstesinden gelmek ve etkili öğrenme için stratejiler geliştirmek. *Psikolog*, 26(2),120-123.

- Clarke, V., & Braun, V. (2013) Teaching thematic analysis: Over-coming challenges and developing strategies for effective learning. *The Psychologist*, 26(2),120-123.
- Cornwell, N. (2006). *The absurd in literature*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Coşkun, P. (2010). *Dünden bugüne Türk gölge tiyatrosu: Karagöz örneği*. Uzmanlık Tezi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, Ankara.
- Çenbertaş, K. O. (2022). *Türk komedi sinemasında absürt filmler: Burak Aksak filmleri üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çüçen, A. K. (2006). Batı aydınlanmasının düşünsel kökenleri ve eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 125, 25-34.
- Diriklik, S. (1995). *Fleşbek (Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar)*. İstanbul: Söğüt, 1, 9.
- Durmaz, U. (2023). *Dijital kültür-3: Tradijital-post truth-memetik-kimlik- medya-internet- edebiyat ve halkbilimi araştırmaları*. İstanbul: Sanat Yayınevi, 320.
- Düzgün, D. (2002). *Geleneksel Türk tiyatrosu*. *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 15.
- Elçin, Ş. (1977). *Anadolu köy ortaoyunları (köy tiyatrosu)*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Emeksiz, A. (2001). *Orta oyunu kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Erdoğan, N. (2001). Üç Seyirci: Popüler eğlence biçimlerinin alımlanması üzerine notlar. *Doğu Batı*, 15, 118-126.
- Ersoy, Ayla: *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul, Yorum Sanat Yayıncılık, 3. Basım, 2002.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları: dönemler ve yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esslin, M. (1970). *The theatre of the absurd*. *Middlesex* (3rd edition). England: Penguin Book Ltd.
- Esslin, M. (1999). *Absürt tiyatro*. (Çev. G. Siper). Ankara: Dost Kitabevi.
- Evren, B. (2006). Sinemamızın ilk Türk müslüman kadınları. *Sinematürk*, (1), 22.

Evren, B. (2014). *Türk sinemasının 100 yılı*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, 39-45.

Evren, B., & Weinberg, S. (1995). *Türkiye'ye sinemayı getiren adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Fotoğrafın kısa tarihi. (2022, 10 Mart).
<https://www.bittigitti.com.tr/bolum/fotografin-kisa-tarihi>

Gencelli, E. (2014). *2000 sonrası Türkiye'de komedyen sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gökmen, M. (1991). *Eski İstanbul sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 79.

Göktaş, U. (1992). *Dünkü karagöz*. İzmir: Akademi Kitabevi.

Gülyüz, K. (1996). Türk sinemasında üslubun kökeni. S. M. Dinçer (der.) *Türk sineması üzerine düşünceler*. İçinde. Ankara: Doruk Yayınları, 52.

Günday, M. (2014). Absürt tiyatrodaki biçim: Beckett'in Godot'yu Beklerken, Pinter'in Doğum Günü Partisi ve Ionesco'nun Ders adlı oyunlarında biçim (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gündeş, S. (2007). *Belgesel filmin yapısal gelişimi ve Türkiye'ye yansımaları*, İstanbul 1991, s. 122'den aktaran: Veli Boztepe. *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 92.

Haftalık Mecmua. (1927). Ortaoyunları. 11. Kitap: 1-30 (Osmanlıca basım).

Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20.yy. (1914-1991)-Aşırılıklar Çağı* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Everest Yayınları, 210-211.

Honderich, T. (2005). *Oxford companion to philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

https://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Andersson, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).

<https://istanbultarihi.ist/280-istanbul-ve-sinema#:~:text=B%C3%B6ylece%20Weinberg%2C%20%C3%BClkemizdeki%20ilk%20yer%20e%C5%9Fik,merkezi%20h%C3%A2line%20gelmesine%20katk%C4%B1da%20bulunmu%C5%9Ftur>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Komedi_film_i, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).

- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Meddah>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- <https://www.bittigitti.com.tr/bolum/fotografin-kisa-tarihi#:~:text=Kamera%20Obscura'n%C4%B1n%20Bulunu%C5%9Fu,filozof%20Mozi%20taraf%C4%B1ndan%20hayata%20getirilmi%C5%9Ftir>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- <https://www.cinerituel.com/uzak-ihhtimal-2008-cennet-suskunluk-melez-imam-kimligi/>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- <https://www.iienstitu.com/blog/gecmisten-gunumuze-tiyatro>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- <https://www.kadikoyboasahne.com/bilmeniz-gereken-10-absurt-oyun/>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- <https://www.turkedebiyati.org/tuluat-nedir>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- İhsan. (1940). Tanzimat'ta sahne ve aktörlük I. *Türk Tiyatrosu: Darülbedayi*. 122(1 Birinci kanun 1940a).
- İhsan. (1940). Tanzimat'ta sahne ve aktörlük II. *Türk Tiyatrosu: Darülbedayi*. 123(15 Birinci kanun 1940b).
- İnci, Z. (2019). Türk Sinemasında Absürdizm, Yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. M. (1993). *Sanatta devrim*. İstanbul: Remzi Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz tiyatrodaki gerçekçilik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 47.
- Jacob, G. (1925). *Geschichte des schattentheaters im morgenund abendland*. Hanover: H. Lafaire.
- Kahraman, H. B. (1993). Modernizmin aşılma sürecinde farklılaşan gülmece ve gülmeceye başkalaşım öğeleri. *Gül Diken Dergisi*, 1.
- Karadağ, N. (1978). *Köy seyirlik oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karademir, E. Ö. (2015). *Türk sinemasında güldürü: İlyas Salman örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Lefke Avrupa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Araştırma Enstitüsü, Lefke, KKTC.
- Karataş, M. (2014). Türk Sineması'nda din adamı temsili. *Düşünce Dünyasında Türkiiz Siyaset ve Kültür Dergisi*, 28(5), 33-60.

- Kaya, F. (2021). *Modernizmin absürt yansımaları: Avrupa ve Türk tiyatrosunda modernite eleştirisi*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Keskin, U., Büyük, K.: 2013. Antik Yunan yazınsal oyunlarında yönetim düşüncesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18(1), 385-404.
- Kirel, Serpil (2005), “*Yeşilçam Öykü Sineması*”, İstanbul: Babil Yayınları.
- Kierkegaard, S. (1980). *Fear and Trembling & The Sickness Unto Death* (A. Hannay, Trans.). Penguin Classics.
- Kierkegaard, S. (2007). *Korku ve Titreme & Ölüm Hastalığı* (C. Sürer, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- King G. (2002). *Film Comedy*. London & New York: Wallflower Press
- Komedi Kelime Kökeni (2020). Etimoloji Türkçe <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/abs%C3%BCrt>, (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2020).
- Köprülü, M. F. (1999). Türklerde halk hikâyeciliğine ait bazı maddeler: Meddahlar. *Edebiyat araştırmaları I*. İçinde Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kracauer, S. (1952). The challenge of qualitative content analysis. *The Public Opinion Quarterly*, 16(4), 631-642.
- Kurtuluş, H. (1987). *Türk tiyatrosu*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Kuruoğlu, H., & Boz, M. (2016). *Medya ve mizah*. Nobel Yayınları. Ankara.
- Makal, O. (2014). *Sinemada tarihin görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve filmleriyle gülmenin sineması*. İstanbul: Hayalperest.
- Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm’den Sürrealizm’e: Aykırı bir görüşü üretime dönüştüren sürrealizm akımının incelenmesi. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 78-92.
- McClurev, R. (2023, 13 Mayıs) What Are the Four things that Make Surreal, Absurd Humor Funny? Unvarnishedfacts. <https://unvarnishedfacts.com/surreal-or-absurd-humor-what-is-it/>, (Erişim tarihi 10 Mayıs 2024).
- Meriç, C. (1955). *Jurnal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Meriç, S. (2018). Yayınlanma: 04 Kasım 2018 Güncellenme: 15 Nisan 2020) <https://www.sozcu.com.tr/2719142-wp2719142>, (Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2024).
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler "kuram ve uygulamalar"*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nutku, Ö. (1972). *IV. Mehmet'in Edirne şenliği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı tiyatroya giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nüzhet, S. (1930). *Türk Temâşâsı Meddah-Karagöz-Orta oyunu*. İstanbul: Matbaai Ebüzziya, 45.
- O'Neill, P. (1993). The comedy of entropy: The contexts of black humour. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 145-166.
- Oluk Ersümer, A. (2014). *Bir alt tür olarak sinemada kara mizah*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 306-307.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk sineması* (I. Cilt). İstanbul: Kitle Yayınları.
- Osmanoğlu, A. (2008). *Babam Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Selis Yayınları, 72.
- Özbek, F. (2023). *2000 sonrası Türk komedi sinemasındaki absürt filmler: Cem Yılmaz sineması örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Özcan, O. (2019). *Absürt tiyatro ve ionesco oyun çevirileri*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Özçelik, Ş. (2017). *Sinemada komedi: Son dönem Türk sinemasının analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özdemir, N. (2002). Türk anlatım ve gösterim geleneği içinde Özay Gönülüm'ün Yeri. *Millî Folklor*, 53, 39-55.
- Özdemir, S. (2023). Dijital kültürde yeni bir türe doğru: Absürt veya sempatik edebiyat. *Dijital Kültür-3: Tradijital-Post Truth-Memetik-Kimlik-Medya-İnternet-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları*, 199-220.
- Özdemir, S. ve Koçer, N. D. (2020). 21. Yüzyılda türkiye'nin bilim iletişimi uygulamaları üzerine bir çalışma. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(TBMM 100. Yıl Özel Sayısı), 373-392.
- Özgüç, A. (1990). *Baslangıcından bugüne Türk sinemasında ilkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 8.

- Özkan, E. Ç. (2018). *Akılcı düşüncenin eleştirisi olarak sinemada absürt: İskandinav sineması örneği*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özkoçak, Y. (2015). *Türlerle Türk sineması*. İstanbul: Der Kitabevi,
- Özön, N. (1962). *Türk sinema tarihi (1896-1960)*. İstanbul: Sinema Teknik Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı-sanatı-tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları,
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları, 23-26.
- Öztürk, D. (2016). *Türk Sineması'nda kara komedi filmlerde kadın temsili: Onur Ünlü filmlerinin çözümlenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özuyar A. (2007). *Devlet-i Aliyye'de sinema*, İstanbul: De Ki Basım Yayım, 33.
- Özuyar, A. (2007). Osmanlı'da sinemaya dair sansür notları. *Sinematürk*, 7, 22.
- Parlayandemir, G., & Birincioğlu D. Y. (Ed.). (2016). *Türk sinemasında auteursler 2000 sonrası Türk sinemasında türler ve yönetmenler*. İstanbul: Kriter Yayınevi, 263-291.
- Pavis, P. ve Shantz, C. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pischel, R. (2021). The home of the puppet-play. <https://basin.ktb.gov.tr/TR-164872/yasayan-insan-hazinelermiz-odullerinekavustu.html>, (Erişim Tarihi: 27 Mart 2021).
- Pişkin, G. (2008). İki komedyen, iki film G.O.R.A ve BORAT. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 84-92.
- Pratt, A. R. (1993). *Black humor: Critical essays*. New York: Garland Publishing, Inc., 71.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Türkçedeki yabancı sözcükler sözlüğü*. (5. Basım). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Rush, D. (2005). *Student guide to play analysis*. New York: SIU Press.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. (Çev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk gölge oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sakarya, N. (2023). *Anadolu geleneğinde kıssahanlık ile meddahlığın dünü, bugünü ve toplumsal yönden sözlü kültüre katkısının öneminin değerlendirilmesi*.

- Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Salkaya, D. <https://www.cinerituel.com/yazar/dilan-salkaya>, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).
- Salman, S. (2020). Postmodern sinemada anti kahraman: Quentin Tarantino filmlerinin analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 2881-2904.
- Sartre, J. P. (2005). *Varoluşçuluk* (çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2015). *Varoluşçuluk*. (çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de sinema*. İstanbul: Metis Yayınları. 67-77.
- Sevin, N. (1968). *Türk gölge oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 4.
- Sevinç Z. (2014). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 99(40), 97-118.
- Siyavuşgil, S. E. (1938). *İstanbulda karagöz ve karagözde İstanbul*. İstanbul: İnkılâp Kitab Evi.
- Sokullu, Sevinç. "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak". *Tiyatro Araştırmaları*. 28/2 (2009):151-160.
- Sönmez, S. (2000). *Karagöz kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sönmez, S. (2017). *Modernizmin yansımaları: 90'lı yıllarda Türkiye*. İstanbul: Efil Yayınevi.
- Sözen, M. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti. *Bilig*, 50, 131-141.
- Sunal, A. K. (1998). *TV ve Sinemada Kemal Sunal güldürüsü*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev Türk sinemasında aidiyet kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süllü, N. J. (1995). *Türk sinemasında tür*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, M. (2022). *2000 sonrası Türk sinemasında kara komedi-absürt ilişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye'de gülmenin dönüşümü: 1970 ve 2000'li yıllarda gülmenin dönüşümü-Komedi filmlerinin karşılaştırmalı bir analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Şen, F. (2019). 1970'lerden günümüze değişen toplumsal yapının Türk komedi film karakterlerine yansması. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(41), 711-725.
- Şener, S. (1993). *Oyundan düşünceye*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 5-58.
- Şener, S. (2014). *Tiyatroda yaşam-oyun ilişkisi* (2. Baskı.). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2016). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı* (5. Baskı). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2017). *Diünden bugüne tiyatro düşüncesi* (11. Baskı). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *The art millenyum-yirminci yüzyıl*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 4-6.
- Şimşek, A. (2000). *Siyasal tarih sürecinde sanat ve iktidar*. Ankara: Ümit Yayıncılık, 154-174.
- TDK Sözlük. <http://www.tdk.gov.tr>, (Erişim Tarihi: 03.01.2022).
- Tekerek, N. (2008). *Köy seyirlik oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tezcan, M. (1997). *Türk kişiliği ve kültür–kişilik ilişkileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 107.
- Tolstoy, L. N. (2007). *Sanat nedir* (Çev. M. Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tuluata Tiyatrosu. *Wikipedi*. (20 Ağustos 2024) https://tr.wikipedia.org/wiki/Tul%C3%BBat_tiyatrosu#:~:text=Tuluat%20tiyatrosu%2C%20geleneksel%20orta%20oyununun,meydana%20gelen%20bir%20tiyatrosu%20dal%C4%B1d%C4%B1r, (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2024).
- Turan, Z. (2010). *Albert Camus'nün saçma (absürt) felsefesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Türk Dil Kurumu. Türk Dil Kurumu sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/>, (Erişim Tarihi: 4 Aralık 2022).
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Meddah nedir?* Ankara: TDK Sözlük.
- Türkyılmaz, M. (2017). Samuel Beckett'in geleneksel tiyatroya başkaldıran Oyun Sonu ve Godot'yu Beklerken adlı yapıtları üzerine bir inceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(50), 240–263.
- Tüzün, S. (2011). *Küresel-yerel tartışmaları bağlamında "Recep İvedik"*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Uçar, A. (2015). *Türkiye'nin 1950' li yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uluskan, S. B. (2010). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 487.
- Uluyağcı, C. (1996). Türk sinemasında güldürü. *Kurgu Dergisi*, 14, 89-95.
- Uluyağcı, C. (2015). *Türlerle Türk sineması*. Y. Özkoçak (Ed.). İstanbul: Derin Yayınları.
- Uyar, T. (1990). *Gündökümü*. İstanbul: Can Yayınları, 39-55.
- Ünal, M. (2009). Türk güldürü sinemasının sosyo-politik evrimi. *Uluslararası Medya ve Siyaset Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 1, 590-604.
- Ünlütürk, M. (2021). *Yeşilçam sinemasında absürt komedi ve melezlik: 1970'ler ve 1980'ler Türkiye sosyopolitik bağlamında Baytan ve Sunal filmleri*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Varol, M. (2016, 20-22 Mayıs). *İstanbul Şehrinin "Udhûke-Perdâzı": Meşhur Komik Abdürrezzak (Abdi, Ö. 1914)." Osmanlı İstanbul'u*. IV. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu Bildirileri Kitabı. İstanbul: Gök Matbaacılık.
- Vikipedi.(2024, 19 Haziran). Şanson. <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eanson>
- Vikipedi.(2025, 24 Ocak). Blues. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Blues>
- Weller, S. (2011). *Modernism and nihilism*. New York: Palgrave Macmillan.
- www.albarakaturk.com.tr/aliya-belgeseli.aspx, (Erişim Tarihi: 17.10.2015).
- Yakupoğlu, M. (2021). *Ölümcül hastalık umutsuzluk*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Yıldırım, T. (2015). *Türk sinema tarih yazımı ve türler: Yeşilçam'ın standart türlerine giriş tarihi filmler- komediler- polisiyeler (948-1959)*. İstanbul: Doğu-Batı, 73, 209-233.
- Yıldız, T. (2009). *Varoluşçu ve absürt tiyatro*. Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yücel, Ayşe, İsmet Çetin, Ali Yakıcı (1999). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara. Türk Kültürü Araştırma ve Tanıtma Vakfı Yayını
- Yüksel, A. H. (2020). <https://www.gzt.com/nihayet/mahmut-fazil-coskun-gercekcilikten-uzaklasmak-istiyorum> 3528584, (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024).