



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

SENARYO YAZIMINDA TARİHYAZIMCI  
ÜSTKURMACA UNSURLARIYLA KOMEDİ ÜRETME  
OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

FATMA ZEYNEP KIYMACI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, EYLÜL, 2022

Fatma Zeynep Kıymacı

Yüksek Lisans Tezi

2

SENARYO YAZIMINDA TARİHYAZIMCI  
ÜSTKURMACA UNSURLARIYLA KOMEDİ ÜRETME  
OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

FATMA ZEYNEP KIYMACI  
DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, EYLÜL, 2022

## ONAY

FATMA ZEYNEP KIYMACI tarafından hazırlanan SENARYO YAZIMINDA TARİHYAZIMCI ÜSTKURMACA UNSURLARIYLA KOMEDİ ÜRETME OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Özlem HEMİŞ (Danışman) .....  
Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Elif AKÇALI .....  
Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz ARICI .....  
İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Mehmet Timur AYDEMİR  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü  
Onay Tarihi: 19/09/2022

ARAŞTIRMA ETİĞİ VE  
YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, FATMA ZEYNEP KIYMACI;

- ⌚ Hazırladığım bu Doktora/Yüksek Lisans Tezi/Bitirme Projesinin tamamen çalışmam olduğun ve başka çalışmalarda yaptığım alıntılarının kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- ⌚ Bu Yüksek Lisans Tezinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diploma sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- ⌚ "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadiri Üniwersitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasını üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

FATMA ZEYNEP KIYMACI

---

(19/09/2022)

Anneme ve Babamın Güzel Hatırasına...

## TEŞEKKÜR

Tezimi yazarken değerli görüşleri ve fikirleriyle bana yardımcı olan danışman h. Özlem Hemiş'e, komedi yazarlığının inceliklerini öğrendiğim değerli hocam Arıcı'ya ve araştırma konumu belirlerken fikirleriyle bana yol açan Çetin Sarıkart teşekkür ederim.

Tez yazım sürecinde emsalsizliğe dönüştüğüm anlarda yanımda olan Çağhan Mert Kıymacı, İpek Ballı, Asena Keskin ve Gülcan Durmuş'a çok teşekkürler. Ve hayat her anında olduğu gibi bu süreçte de en büyük destekçim olan anneme sonsuz t ederim...

# SENARYO YAZIMINDA TARİHYAZIMCI ÜSTKURMACA YÖNTEMİYLE KOMEDİ ÜRETME OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

## ÖZET

Bu tez, postmodern edebiyat terminolojisinde yer alan tarihyazımcı üstkurmaca komediyle ilişkisini araştırır. Tarihyazımcı üstkurmaca unsurlarının bir komedi senaryosu yazım sürecinde nasıl işlevsel olarak kullanılabileceğini ve komik yaratma imkanlarını incelemek amacıyla yazılmıştır. Araştırma kapsamında tarihyazımcı üstkurmaca'nın komedi türüyle ilişkisi kuramsal olarak incelenmiş, sonradan komedi teorilerinde yararlanılarak tarihsel komedi filmleri üzerinden izi sürülmüştür. Araştırma tarihyazımcı üstkurmaca unsurlarının yarattığı komik üzere bir özgün senaryo uygulaması ve senaryonun yazım süreci raporlanmasını içerir. metrajlı bir komedi filmi olarak kurgulanmış uygulama senaryo kapsamında dram yazım için yeni imkanlar yaratılması ve yazım sürecine dair yeni sorular ü konuları ele alınarak, komedi yazım sürecinin yazar için söz konusu araştırmanın daha özgün ve üretken kılınmasına çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Postmodern Edebiyat, Tarihyazımcı Üstkurmaca, Komedi Yazım, Tarihsel Komedi, Komedi Teorileri, Senaryo Yazarlığı



RESEARCHING THE POSSIBILITIES OF PRODUCING COMEDY THROUGH THE  
ELEMENTS OF HISTORIOGRAPHIC METAFICTION IN SCREENWRITING

ABSTRACT

This thesis investigates the connection between historiographic metafiction in postmodern literary terminology and comedy. It was written to examine how the of historiographic metafiction can be used functionally in a comedy script possibilities of creating the humorous one. Within the scope of the research, first the relationship between the historiographic metafiction and the comedy is examined theoretically, and then it was traced through historical comedy theories. The research includes the application of an original film script to the humour created by the elements of historiographic metafiction and the reporting the writing process of the script. Within the scope of the practice of the script, which fictionalized as a feature-length comedy film, the issues of creating new opportunities in dramatic writing and generating new questions about the writing process were discussed. An attempt was made to make the comedy writing process more original and practical for the author in light of the research mentioned above.

Keywords: Postmodern literature, Historiographic Metafiction, Comedy Writing, Historical Comedy, Comedy Theories, Scriptwriting

# İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	
ÖZET.....	
ABSTRACT.....	
İÇİNDEKİLER.....	
1. GİRİŞ.....	
2. TARİHYAZIMCI ÜSTKURMACA VE KOMEDİ.....	5
2.1.Kavramsal Bir Arka Plan:Tarihyazımcı Üstkurmaca.....	5
2.2. Tarihyazımcı Üstkurmacada Referans Problemi.....	
2.3. Tarihyazımcı Üstkurmacanın Metinlerarası Parodisi ve İroni.....	1
2.4. Tarihyazımcı Üstkurmacada Tarihsel Özne.....	
2.5. Tarihyazımcı Üstkurmacada Yan-metinler, Yabancılaştırma Etkisi ve Sahte-Belgesel.....	
3. TARİHSEL KOMEDİ FİMLERİNDEKİ KOMİK MEKANİZMALAR.....	31
3.1. Üstünlük Teorisi.....	
3.2. Uyumsuzluk Teorisi.....	
3.3. Rahatlama Teorisi.....	
3.4 Tarihsel Komedilerde Tarihyazımcı Üstkurmaca Unsurları ve Komik Mekanizmalar.....	
4.TARİHYAZIMCI ÜSTKURMACALARIN KOMEDİ OLANAKLARI ÜZERİNDEN BİR SENARYO YAZMA DENEMESİ.....	49
4.1. Geleneksel Anlatının Yıkılması ve Tarihsel Temsiller.....	
4.2. Tarihin İronik Metinlerarası Parodisi ve Bilinçli Anakronizmler.....	59
4.3. Komik Materyal Olarak Tarihsel Bilgi.....	
5. SONUÇ.....	
KAYNAKÇA.....	
EK A: UYGULAMA SENARYO.....	7
ÖZGEÇMİŞ.....	

## 1. GİRİŞ

Henri Bergson, *Gülme: Gülücün Anlamı Üzerine Denemesi* adlı çalışmasında gülmeyi “saf akla hitap ettiğini” söyler. Ona göre belirli bir mesafeden ve tarafsız bir biçimde bakıldığında pek çok dram komediye dönüşmektedir (Bergson, 2021, s.6). Benzeri bir durum tarihin için de geçerlidir. Özellikle postmodern dönemde geçmiş algılayış biçimimiz bir çerçeveye oturmuş ve mesafe kazanmıştır. Linda Hutcheon’a göre postmodernizmin duruşun amaçladığı şey “bizi geçmişe, içinde bulunduğumuz şimdinin izin vermediği bir mesafeden, kaçınılmaz olarak o geçmiş bilme yeteneğimizi belirleyen bir mesafeye bakmamıza sağlamaktır. Mesafe koymanın yarattığı ironi ise postmodernin nostaljiyi engeller ve aynı zamanda geçmişe değer vermenin gerekliliğini ortadan kaldırır. Postmodernizmin geçmişe yönelik bu ironik duruşu bize kültürümüzü nasıl yaptığını ve onu nasıl anlamlandırdığımızı sorgulamamızı, analiz etmemizi, anlamaya çalışmamızı amaçlar (Hutcheon, 2020, s.403). Kanımca postmodernizmin geçmişe yönelik yaklaşımı ironik mesafe bir komik potansiyeli doğurmaktadır. Çünkü Bergson’un da belirttiği gibi gülünç olan bir mesafe gerektirdiğinden, tarihe karşı mesafeli bir duruş ortaya çıkabilir.

Eagleton’a göre “komedi, ölüm ve acı gibi önemli meseleleri hafife aldığından ve egemen sınıfların ellerinin altında tuttukları yargı ve yaptırımların bazılarını azalttığından bir tehdit oluşturur” (Eagleton, 2019, s.93). Her ne olursa olsun gülmek onun itibarını sarsar, basit bir düzleme indirir ve bu da geçmiş üzerindeki meşruiyet kazanmış otorite sahibi kişilerin, kurumların veya anlatıların sorgulanmasını neden olur. Bu sorgulamadan ötürüdür ki kendi yazarlık deneyimimde komedi meselesi üzerinde en çok yoğunlaştığım ve sorular sorduğum alan olmuştur. Bu kişilerin birçok türden metin yazma girişimim olsa da ciddi anlamda potansiyelimi zorlamadığı alanın komedi olduğunu da fark etmemle çalışmamın odak noktasına yerleşti.

Komedi yazarlığı üzerine çalışırken yola çıkacağım noktayı belirlemek adına önce kendi yazdığım komedi metinlerini inceleyip karar verdim. Yazdığım komedi senaryolarının bir ortak noktası sürekli olarak tekrarlayan, tarihe ve tarihsel olaylara vurguydu. Metinlerimde şu ya da bu şekilde tekrarlayan motif, olay örgüsü

karakterlerin tarihsel bir kişi, dönem veya belgeyle ilişkilendirilmesi idi. Örneğin Ekrem Koçu'nun Tarihimizde Garip Vakalar isimli çalışmasında rastladığım Tarihî Kadısının dönemin padişahına gönderdiği bir mektup üzerinden bir senaryo denemesinde bulunmuştum. Senaryoda bu mektupta bahsedilen olaylara neler olduğunu, tamamen kendi hayal gücümü kullanarak açıklamıştım. Senaryomda "o gün bu mektupta yazanlar değil, bunlar oldu" diyerek eğlenceli bir olay kurmuştum. Neticede geçmişi tekrarlama şansımız yoktu, o gün neler olduğunu bilemeyeceğimiz için bu bilinmezlikle eğlenmekte de özgürdük. Kısacası tarih belgesel bir komik materyal teşkil ediyordu.

Komedi senaryolarımın hemen hepsinde, insanların tarihle olan ilişkisi üzerinden olanı üretmeye çalıştığımı gördüm. Daha önce fark etmediğim bu detay beni meraklandırdı. Farkında bile olmadan kendim için bir yazarlık pratiği geliştirmeye çalıştığımı anladım ve teorik bir çalışmayla bu çabamın üzerine gitmeye karar verdim. Konuyla ilgili literatür taramasına başladığımda, karşıma tarihyazımcı üstkurmacacı çıktı ve kendi yazdığım metinlerin birçok yönden bu türün özelliklerini taşıdığına gözlemledim. Bununla beraber sorunsallaştırdığı alanlar ve sorduğu sorular benim yazarlık pratiğim ile paralellikler göstermekteydi.

Tarihyazımcı üstkurmaca, ilk defa 1987 senesinde Linda Hutcheon tarafından tanımlanmış postmodern roman yazımına dair bir terimdir. Hutcheon'un Postmodern Poetikası isimli çalışmasında detaylıca incelediği bu kavram, en basit haliyle postmodernizm dönemindeki özdüşünümsel ve paradoksal yapıya sahip tarihsel romanları tanımlamak için kullanılır. Tarihi ve tarihyazımı sürecini konu edinerek, okuyucusunu tarihsel romanın tarihsel özne ve tarihsel bilginin imkânı konusunda bir sorgulamaya iten tarihsel üstkurmacalar, konvansiyonel anlatıları inşa edip daha sonra kasıtlı olarak yıkararak tarihsel tarihle ilişkisini sarsmayı amaçlamaktadır (Hutcheon, 2020, s.189-221).

Linda Hutcheon'a göre edebiyatta postmodernist olarak adlandırılan metinler, genellikle öz-düşünümsellik ve açıkça parodik metinler arasında karakterize edilir. Kurmacada postmodernin karşılığı genel olarak üstkurmaca olarak görülür. Hutcheon'a göre böyle bir denklemden belirsiz ve eksik taraflar vardır ve çoğu zaman sorgusu

kabul edilir. Hutcheon, postmodern kurmacanın karakteristiği açıklanırken rastlanılan tarihin öz-bilinçli boyutunun mutlaka göz önünde bulundurulması gereğini ifade eder (Hutcheon, 1989:1). Çünkü ona göre postmodernizmin ayırt edici en çok özelliğinden biri geçmişle yaptığı hesaplaşmadır. Umberto Eco, geçmiş anlatan romanlar, macera hikayeleri ve tarihsel roman olarak üç ayrı yolu olduğunu söyler. Hutcheon, Eco'nun bu iddiasına karşılık "geçmiş anlatmak için dördüncü bir yol olabileceğini de belirtir. Bu dördüncü yol "yoğun bir öz-bilinç halinin söz konusu olduğu tarihyazımcı üstkurmaca ve tarihsel olmayan kurmacadır" (Hutcheon, 2020, s.20).

Araştırma sorumu oluşturduğum üreçteizini sürmeye çalıştığım tarihyazımcı üstkurmaca türü ile komedi senaryosu denemelerim arasında gözlemlediğim paralellik bende tarihyazımcı üstkurmaca ve komedi arasında bir ilişki olup olmadığı, ilişkinin hangi dinamiklere dayanarak geliştiği gibi sorulara sebep oldu. Bununla birlikte araştırılan dinamiklerin komedi yazarlığı pratiğimde nasıl karşılık bulacağını da gözlemledim. Bu istekler doğrultusunda tarihyazımcı üstkurmacanın ironik doğası ve komediye yönelik sorgulayıcı duruşuyla ne gibi komik olanaklar yarattığını, bu olanakların komedi yazarlık deneyimim için bir alan yaratıp yaratamayacağı soruları çalışmamın odak noktası olma özelliği taşımaktadır.

Bu sorulardan yola çıkarak çalışmamın birinci bölümünde tarihyazımcı üstkurmaca üzerine teorik bir arka plan yaratmaya ve bu kavramın komediyle ilişkisini tespit etmeye çalıştım. Bu bölümde çalışmamın kapsamından uzaklaşmamak için Linda Hutcheon'ın tarihyazımcı üstkurmacayı detaylıca anlattığı Postmodernizm ve Poetika isimli çalışmasını esas referans noktası olarak belirledim. Bunun yanı sıra, Hutcheon'ın çalışmasında özellikle vurguladığı ironik metinlerarasılık, parodi, yan-metinler, yabancılaştırma estetiği ve sahte-belgesel gibi kavramlardan ve tarihsel komedi örneklerinden faydalanarak tarihyazımcı üstkurmacanın karakteristiğini ve komediyle nasıl ilişkilendirilebileceğini tespit etmeye çalıştım.

Çalışmamın ikinci bölümünde komedi teorilerinde tartışılarak tarihsel komedi filmlerinde tarihsel ve komik olanın kesiştiği noktaları ve bu noktalarda işleyen komedi mekanizmaları açıklamaya çalıştım. Komedi teorilerini açıklarken ise John Morreale

Gülmeyi Ciddiye Almak ve Terry Eagleton'ın Mizah isimli çalışmalarını ana noktaları olarak belirledim. Bu bölümde tarihsel komedilerde tespit ettiğim mekanizmaların hangi komik tekniklerle beraber çalıştığı ve komedi yazarlığı açısından bir alan yaratması b. tartışmayı amaçladım.

Çalışmamın son bölümünde ise tarihyazımcı üstkurmacanın yarattığı komedi olan kendi yazarlık pratiğimde denediğim bir tarihsel komedi senaryosunun yazım s raporladım. Hem tematik hem de içerik olarak tarihyazımcı üstkurmacanın probl ettiği alanları, tarihsel komedilerden tespit ettiğim komik araç ve mekaniz faydalanarak senaryomda kullanarak yazar olarak deneyimlerimi aktarmaya çalı Tezimin hem tarihyazımcı üstkurmacaya dair komediyle ilişkilendirilen yeni bir yaklaşıma sahip olması hem de komedi yazarlığı sürecinde senaryo yazarı yaratabilmesi bakımından ilgi çekici olmasını umuyorum. Bununla beraber filmlerinin bir alt türü olarak tarihsel komedilerde işleyen komik mekanizmaları anlamak ve yazım sürecinde bu mekanizmalardan faydalanmak adına da anlamlı fikrindeyim.

## 2. TARİHYAZIMCI ÜSTKURMACA VE KOMEDİ

### 2.1. Kavramsal Bir Arka Plan: Tarihyazımcı Üstkurmaca

Geçmiş, insanlığın tüm dönemlerinde dikkat çeken ve üzerinde birçok tartışma yaşandığı bir unsurdur. Tarihin birincil konusu olan geçmişin kayıt altına alınması, geçirilmesi ve metinsel olarak düzenlenmesi gibi çok basit bir tariflerle tarihyazım tanımlamak mümkündür. Tarihyazımcı üstkurmaca ise genel olarak postmodern dönemde tarihyazımı sürecine ve tarihsel bilginin doğası üzerine sorduğu sorulara yoğunlaşan bir roman türünü tanımlamak için kullanılır (Hutcheon, 2020).

Postmodernizm Lyotard tarafından “üst-anlatılara karşı inançsızlık” olarak tanımlanmıştır. Üst-anlatı ya da diğer ismiyle meta- anlatı ise en yalın tanımıyla “bir toplumu ve onun özselci, indirgeyici ve genelleyici kuramsal ilkeler çerçevesinde açıklamaya çalışan global söylem, büyük tarih felsefeleri ve toplum kuramları” olarak veya “tüm toplumun evrim ve değişimini açıklayabilmek için yeterli ve geçerli açıklamalar sunan büyük anlatılarla yetinmeyen, buna ek olarak insan deneyiminin hakikati konusunda destansı öyküler anlatan teoriler” olarak yapılabilir (Demir & Acar, 2005). Lyotard hem sosyal yapılanmalar hem de modern bilim kendilerine genel olarak bu üst anlatı çatısının altında yer edinerek meşruiyet kazandırmıştır. Fakat postmodern düşünce tutum bu anlatılara karşı bir sorgulama tavrı geliştirir.

Lyotard’ın Postmodern Durum’da yaptığı bir diğer tespit ise, insanlığın “mevcut düzenin ölümüne tanıklık etmesidir”. “Çeşitli merkezler, ayrıcalıklı olduğu varsayan, (örneğin, Anglo-sakson merkezli, Avrupa-merkezli, etno merkezli, cinsiyet-merkezli, akıl-merkezli) bütün eski düzenleyici çerçeveler, artık meşru ve doğal değiller olmaktan uzak, tersine son derece özgül birtakım çıkarların eklenmesiyle yararlı, geçici kurmacalar olarak görülmeye başlanmıştır” (Jenkins, 1997, s.71). Tarihe geldiğinde de bu inançsızlık ve merkezsizleşme durumu etkisini göstermektedir. Bir açıdan tarihyazımı sürecine anlam veren ve açıklama getiren unsurun, bu üst

ve belli merkezlerin etrafında örülmüş kuramsal çerçeveler olduğunu düşündüğü postmodernizm geçmişin temsilini bu anlamda sorunsallaştırmaktadır.

Postmodern yaklaşım tarih ile edebiyat arasındaki ayrımı tartışma noktaları haline getirmiştir. Tarihyazımının bir disiplin haline geldiği ve bilimselleştirildiği yüzyılın sonlarından itibaren, tarih ile edebiyat arasındaki ayrım tarihçiler tarafından özenle korunmaya çalışılsa da 20. yüzyılın sonlarından itibaren bu inanç sarsılmaya başlamıştır. Öncekinin tam tersi bir istikamet belirlenerek aslında kurmaca ile tarihyazım arasındaki farkın ne kadar muallak ve bulanık bir bölge olduğuna dikkat çekilir. Geçmişin kendisi belirli bir süreklilik içinde devam eden, neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerleyen, uyumlu ve tutarlı bir doğaya sahip değildir. Geçmiş anlaşılır kılan, tarih kurduğu anlatı, tabiri caizse anlattığı öyküdür. Postmodern düşünceye göre anlatıyı değil, anlatı gerçekliği düzenler. “Bu sebeple 1970’lerden başlayarak, geçmişte mevcut olan düzen yerine, kurguya ağırlık verme eğilimi doğmuştur” (Breisach, s.420). Kurguya yönelik bu eğilimle beraber başını Hayden White’ın çektiği Tarihselciler, tarihin esasen bir öykü veya bir kurmaca olduğu fikrini öne sürerek edebiyat hem de tarih kuramı için önemli bir değişimin fitilini ateşlemişlerdir. Hayden White, “tarihyazımında biçim ve içeriğin birbirinden ayıramayacağını” ileri sürmüştür. White, beraber, “tarihsel anlatıların, içerikleri bulunmuş olduğu kadar icat da edilmiş biçimleri itibarıyla de bilimdeki benzerlerinden çok, edebiyattaki benzerleriyle özellikler taşıyan bir sözel kurgular” olduklarını iddia eder (Aktaran/Iggers, 2000).

Tarihsel öyküler ve vakayinamelerin yapısal olarak farklarına baktığımızda ise, White birkaç noktaya dikkat çeker. Vakayinamelerin başlangıçları ve sonları yoktur. Olaylar kayıt altına alınması itibarıyla vakayiname başlar, durdurulmasıyla biter. Fakat tarihsel öyküler, vakayinamelerden olaylardan bazıları seçilerek bütünsel ve anlamlı bir yapı kurarlar. Tarihçi seçtiği olayları hiyerarşik olarak düzenleyebilir, bazılarını daha çok vurgularken bazılarını es geçebilir. White anlatının yapısını incelerken bu anlatıyı şekillendiren başlangıç, gelişme ve sonuç noktalarına dikkati çeker. Bu bölümler tamamıyla tarihçinin seçimine bağlıdır. Bu yanı sıra, tarihçinin olay örgüsünde geçmişte yaşanmış olan hangi olayları hangilerini hariç bırakacağı da önemli bir unsurdur. Hayden White, “tarihyazımının



olayların ikinci plana itilip, göz ardı edilirken; bazılarının ise karakterize edilmemesiyle ilgili olarak bazı tekrarlara başvurulmuş, çeşitli nüanslar, bakış açıları ve stratejilerine yer vererek diğerlerine göre daha çok vurgulandığını öne sürer. Bu tarihçi bir roman veya bir oyunda rastlayabileceğimiz kurmaca tekniklerini kullanarak anlatı yaratmış olur” (White, 1974, s.84). Tarihyazımcı üstkurmacanın en temel vurguladığı şey ise bu tarihyazımı süreci ve onun kurmacayla benzer olan doğasıdır.

Resmi tarih yazıcılığı kurduğu anlatıda komik olandan ziyade trajik olanla daha kaba ilişkilendirilir.Çünkü tarih esasen kahramanlıklar veya mağduriyetler öznel anlatıdır. Geçmiş, geleneksel anlatıda her zaman asil ve görkemli olsa da her zaman önce trajiktir (Salmi, 2011, s.9). Antik Yunan’a baktığımızda bu durumu da gözlemleyebiliriz, “trajedi yazarları Euripides, Sofokles ve özellikle Aiskhülos, yalnızca antik bir kahramanlık çağı hakkında yazarken, komedi yazarı Aristofanes, konuları günlük yaşamda ve siyasette bulmuştur” (Salmi, 2011, s.9). Ayrıca trajediler edindiği kişiler ile komedyalarınki birbirinden keskin bir şekilde ayrılır. Trajedi yüksek ve erdemli kişilerin trajedilerini anlatılarının eksenine yerleştirmiştir. Komedi ise oyun kişilerinin itibarsızlaştırıldığı ve önemsizleştirildiğini söylemek mümkündür.

Aristoteles, Poetika’da açık bir şekilde komedinin “bayağı karakterli insanların taahhütlerinden söz eder (Aristoteles, 2013, s.13). Bu açıdan baktığımızda tarih gibi bir anlatının, geleneksel olarak komedi ile bağdaştırılmaması olağandır. Burada belirleyici olanın gülme davranışının potansiyeli olduğunu söyleyebiliriz. Gülme eski çağlardan bugüne kuraldışı bir eylem olarak nitelendirilir. Barry Sanders hakkında şunları söyler:

Gülme, hiç olmazsa bir anlığına rahatlama sağlar, insana biraz soluk alma imkânı tanır, kişiye geriye çekilip geçici olarak kendini ortadan kaldırma ve tıpkı salt soluğunun homurdanarak hoşnutsuzluğunu dile getiren bir ayı gibi tek söz söylemeden yorumda bulunma fırsatı verir. Bu gülüşte siyasal özgürlük umudu vardır; dünyanın olduğu gibi kabullenişini gerektirmediğini gösterir. Tam tersine dünyaya gülebilir insan, onu ters yüz edebilir, uzaklaştırabilir, katı ve hızlı kuralları çok çabuk ve mucizevi bir yolla plastik ve esnek bir şekilde akışkanlığa- dönüştürebilir. (Sanders, 2019, s.34)

Gülme davranışındaki dinamiklerin bu şekilde açıklanması, tarihyazımcı üstkurmacı komedi olanakları bağlamında ufuk açıcudur. Şu anda kim olduğumuzu veya olabileceğimizi belirleyen geçmişimiz hem bireyler hem uluslar düzeyinde, bizi bilmeyen eylemsel ve düşünsel alanlara sıkıştırabilir. Fakat dünyaya, dolayısıyla tarihe bakarak almak, ona dışarıdan ve uzaktan bakmak bizi bu alanlardan çıkarabilir.

Postmodernizmle beraber yıkılan birçok meta-anlatı, tarihin kendisinin de pek çok sorgulanması sebep olmuştur. Geçmiş Nietzsche'nin tabiriyle "anıtlaştıran" tarihçiliğin altı oyulmaya başlanmış, birçok tarihsel söylemin kendisi itibarsızlaştırılmıştır. Kanımca, bu süreçte postmodernizmin en çok faydalandığı imkanlardan biri de komedinin kendisidir. Hutcheon, Postmodernizm ve Poetika çalışmasında tarihyazımcı üstkurmacı ironik olduğunu özellikle vurgular. Bunu da aklımızda bulduğumuzda tarihsel anlatının ironik bir biçimde aktarılması komedi yaratmaktadır. Hannu Salmi, postmodern tarih yazıcılığının ilgilendiği meseler ve geçmişin aktarılması konusundaki çıkmazları tartışmak için tarihsel komedi filmi bir fırsat yarattığını belirtir:

"Geçtiğimiz on yıllar boyunca tarihçiler hem edebi hem de sinemasal olarak geçmiş anlatı eylemlerle giderek daha fazla ilgilenmeye başladılar. "Tarih" ile "kurgu" arasındaki sınır çözümlenmiş belki de bir zamanlar olduğu kadar net görünmüyor. Bu durum aynı zamanda geçmiş hakkındaki konuşmanın artık gerçeklerin doğrudan bir temsili olarak değil, daha çok poetika içeren komedi bir soru olarak anlaşıldığı bir tarih teorisine de yansımaktadır. Ayrıca gülmeyi analiz etmenin tarihsel farkındalığımızı hem de geçmişle olan ilişkimizi incelemek için çok ilginç bir fırsat olabilir. Film komedileri bu bağlamda önemli bir örnek olay incelemesi oluşturacaktır." (Salmi, 2011, s.12)

---

<sup>1</sup> Nietzsche'ye göre "tarih üç bakımdan: eyleyen ve çabalayan olarak, koruyan ve saygı duyan olarak ve acı çeken ve muhtaç olan olarak, canlı olana aittir. Bu üçlü ilişkiye ise, üç tarih türü karşılık düşer. Bunlar anıtsal, antikacı ve eleştirel tarih türleriydi" (Nietzsche, 2021, s.15). Anıtsal tarih türü, büyük kavga verene, örnek kişilere, öğretmenlere ve avutuculara gereksinim duyan ve bunları kendi yüzünde ve şimdiki zamanda bulamayan kişilere hitap ediyordu (Nietzsche, 2021, s.17). Bu kimseler büyük olanın bir zamanlar mevcut olduğu ve bu yüzden de bir kez daha mümkün olacağı sonucu vararak kendinde cesaret buluyorlardı. Nietzsche bu tutumun tehlike arz ettiğini düşünüyordu. Önceki geçmişteki olayların yinelenebileceğine dair umut, bunun gerçekleşmesi uğruna "geçmişteki bireyselliklerin zorla genel bir biçim içine sokulması ve denklik sağlanması uğruna tüm keskin köşeler ve çizgilerin törpülenmesini gerektiriyordu" (Nietzsche, 2021, s.18). Düşünür, geçmişin bu kadar özenilecek ve hasreti çekilecek bir unsur haline getirilmesiyle zarar göreceğini ve geçmişin bir "rövizyon" çevrileceğini belirtiyordu. Geçmişin büyük bir kısmının, parlatılan bazı olay ve kişiler sebebiyle görmezden gelinmesi ve unutulması tehlikesi vardı. Nietzsche'ye göre; "anıtsal tarih, benzetmeler yaparak yanıltıyor, cesur ve coşkulu kimseleri fanatizme sürüklüyordu" (Nietzsche, 2021, s.19).



Bu anlatının yalnızca kurulması değil, okunması ve yorumlanması da başka işareti eder.

Geçmiş, tek boyutlu ve genelleyici bir bakış açısına sıkıştırılmayacak kadar kompleks katmanlıdır. Bu sebeple tarihsel yöntembilimde; söylem, dil, episteme ve gerçeklik başlıklarının tartışılması postmodern yaklaşım için önemli bir hareket noktasını oluşturur. Tarihyazımının ne olduğu, tarihsel bilginin erişilebilirliği, tarihçinin rolü ise bu tartışmaların konularıdır. Tarihin doğasıyla ilgili bahsi geçen bu soruşturmalar, postmodernistlerin geleneksel tarihteki hâkim olan bilimsellik kaygısından uzaklaştırarak tarihin metinselliği üzerine kafa yormaya itmiştir. Çünkü tarihsel tartışmalar tarihsel bilgi diye adlandırıldığı şey ise esasen başka bir tarihçinin metinleştirdiği olay ve durumlardan yaptığımız çıkarımlardır (White, 1974). Bu noktaya ulaşarak postmodern tarihyazımının en çok sorunlaştırdığı alanlardan biri olan referans sorunu olmuştur. Çünkü tarihsel çalışmalar için esas ve kesin doğrudan kaynaktan veya materyalden söz etmek mümkün değildir. Tarih dediğimiz şey tarihinin geçmiş hakkında, belgelerle beraber hayal gücünü de kullanarak, o dönemin insanlarını şartlarını ve olaylarını anlamaya çalışarak yaptığı değerlendirmelerdir.

Tarihsel belgelerin sorunsallaştırıldığı bu noktada Monty Python ve Kutsal Kase'nin mağara sahnesi incelemeye değerlidir. Söz konusu sahnede film kahramanları bir duvarında birtakım yazılara rastlarlar. İlk başta duvarda yazılanların hangi dilde olduğunu anlamayan grup, Şövalye Maynard'dan yardım alır. Maynard, dilin Aramca olduğunu söyler ve çevirmeye başlar: "Burada gördükleriniz Arimahea'lı Joseph'in son sözleridir. Yürekli ve ruhu temiz olan Kutsal Kase'yi Aaahhh Kalesi'nde bulabilir." Bu cümle diğer şövalyeler arasında bir tartışmaya sebep olur ve "aaahhh" sözcüğünün ne anlama geldiği konusunda spekülasyonlar başlar. Orijinal replikte cümlenin sonunda yer alan "aaahhh" kelimesi, Maynard'ın Joseph'in bu cümleleri yazarken ölmüş olabileceği teorisini doğrular. Fakat Kral Arthur, ölen birinin "aaahhh" yazmakla uğraşmayacağını söyleyerek bunu itiraz eder. Diğer bir şövalye ise Joseph'in yazıyı başkasına yazdırdığını ileri sürer. Sonra buradaki "aaahhh" kelimesinin ne olabileceği bir süre daha tartışma konusu olur. Korkunç Kara Canavar'ın saldırısıyla tartışma yarıda kesilir (Jones & Gilliam, 1977).

Sahnede yer alan yazılı bir metin üzerinde gelişen bu diyaloglar, geçmişte çalışırken karşı karşıya kalınan o çelişkili pozisyonu gösterir niteliktedir.

Geçmişle bağlantımız, onun varlığına kanıt olarak gösterdiğimiz belgelerden Fakat belgelerin ne anlama geleceği bugünü ilgilendiren bir konudur. Aynı şövalye yaptığı spekülasyonları gibi insanlığın tarihe yönelik ürettiği bilgi bugünün paradigmasını kullanarak yaptığı birtakım çıkarımlardan ibarettir. Film bu geçmişte gerçekte ne olduğunı bilmenin olanağı tartışmaya çıkar. Bu tartışma tarihyazımcı üstkurmacanın temel meselelerinden birini konu edinerek mizahi bir yaratmış olur.

Benzer bir örnek Mel Brooks'un tarihsel komedi filmi Dünyanın Tarihi: Kısım I'de görülmektedir. Filmin ikinci bölümü olan Eski Ahit'te Musa Peygamber'e gönderilen emir konu edilir. İzlediğimiz vahiy sahnesinde, aslında Tanrı on beş emir gönderir. Musa Peygamber bu emirlerin yazılı olduğu tabletlerden birini yere düşürüp kırarak kazanın ardından Tanrı'dan sadece on emir geldiğini insanlığa duyurur (Brooks, 1966). Bu hem din gibi büyük bir anlatıyı hem de tarihin kendisini sorgulatacak unsurdur. Sahne yüzyıllardır Yahudilik dini tarafından kutsal kabul edilen, ünlü öğretiler, sanat eserleri ve hikayeler yaratılan bir metni bir anda itibarsızlaştırır. Zamanda geçmişle olan tek ilişkimizin belgeler olduğunı bir kez daha hatırlatır niteliktedir.

White'ın göre "tarihyazımının esas kaynağın oluşturduğu tarihsel belgeler edebiyat eleştirmenlerini incelediği metinlerde daha şeffaf veya kesin değildir. Tarihsel metinlerin dahil olduğu dünya, edebi bir eserdeki dünyadan daha ulaşılabilir değildir. Biri diğerinden daha belirli de değildir." (White, 1974, s.89). Ona göre "tarihsel belgelerin aracılığıyla şekillenen dünyanın opaklığı, üretilen tarihsel anlatılarla beraber artan yeni tarih çalışması, belirli bir tarihsel dönemin tam ve doğru bir tasvirinin yapılmasını yorumlanması gereken olası metinlerin sayısını arttırır. İncelenmesi gereken, geçmiş belgelerin analizi vasıtasıyla üretilen tarihsel metinler arasındaki ilişki paradigmatıdır. Geçmiş hakkında ne kadar çok şey bilirsek onun hakkında genelleme yapmayı zorlaştırır" (White, 1974, s.89). 19. yüzyıldan beri süregelen tarih disiplininin nesnel

bilimselliğe daha doğrusu gerçekliğe yaklaşma ideali böylece alt üst olmaktadır. ve tarihselbilginin bu belirsiz doğası tarihyazımcı üstkurmaca çok yönden ilgilendirir.

Postmodernist tarihyazımcı üstkurmada tarihyazımalanında süregelen bu tip soruşturmalar tematik ve biçimsel olarak belirleyici olmaktadır. Romanda hâkim öz-farkındalık hali, sadece kurmaca metnin değil tarihsel metinlerin de yazılma sikkat dikkat çeker. Tarihyazımcı üstkurmaca olarak nitelendirebileceğimiz romanlarda ve tarihi kayıt altına alma sürecine yönelik sorgulamalar yapılır. Hem dilin imkan inşa edilen hem de metinleşmesiyle ulaşılabilir hale gelen tarihsel gerçeklikleri sorgulamaya açar. Gerçekçi tarihsel romanlarda olduğu gibi verileri kurmacanın işlemekten ziyade, bu verilerin nasıl işlendiği ve nasıl şekillendiği kısmına odaklanır. Bugün tarihsel hakikat olarak kabul ettiğimiz çoğu şey, geçmiş düzleme taşıyarak varlığını sürdürmeye çalıştığımız, bugün belgeden ibarettir. Geçmişle bağlantıya geçmenin tek yolu bu belgeler olduğu için tarihsel realitenin de burada hayat bulur. “Postmodern öz-bilinçli olarak “arşivle birlikte/arşivin içinde alan” (Foucault 1977, 92) bir sanattır ve bu arşiv hem tarihi hem de edebidir” (Hutcheon 2020, s.224).

Hutcheon Postmodernizmin Poetikası isimli çalışmasında, tarihsel roman ile tarih üstkurmaca arasındaki ayrıma dikkat çeker. Tarihsel romanlar en basit tabirle, roman anlatısını ve tarih yazıcılığının esaslarını benimseyen, onun ideolojisine bağlı olarak yaratılan edebi eserler için kullanılabilir. Pek çok tarihsel romanda, geçmişe ait tarih figürler kurgunun içerisine yerleştirilerek kurmaca evreni onaylarlar. Fakat postmodern tarihyazımcı üstkurmaca hem tarih anlatısını hem de kurmacayı problemleştirir, bulanıklaştırır ve okuyucuyu geçmiş konusunda ontolojik bir sorgulamaya iter. Tarihyazımcı üstkurmaca en önemli karakteristiği, kendi doğası itibarıyla sorgulanmasıdır. Burada herhangi bir reddediş veya vazgeçişten ziyade sorunsallaştırma konusudur.

Tarihyazımcı üstkurmaca romanlar “hem tarihi hem geçmiş temsil eden bir kurtarıcı kisvesine bürünür, hem de aynı anda bu anlatının bir kurgu olduğunu okura süre

hatırlatır. Kısacası bir tarih kavramı öne sürer. Okura sunduğu şey, tarihi bir kavram olarak benimsetmek ve bu yolla kurguyu da bu kavram üstüne bir kuram olarak algılatmaktır. Bunu bazen dolaylı, bazen de dolaysız yapar ve okura tarihle ilgili sorgularını sunar” (Antakyalıoğlu, 2016, s.208).

Hutcheon'ın postmodern olarak adlandırdığı dönemin “sorgulamaları ve çelişkileriyle mevcut sanatın geçmişteki sanatla ve mevcut kültürün geçmiş tarihle ilişkisiyle ilgili” (Hutcheon, 2020, s.80) “Postmodernizm” tarih duygumuzu ve bu konudaki referanslarımızı çok fazla sarsmaz ama hem tarihin hem de bu konudaki referanslarımızın anlamına geldiğine dair eski ve kesin düşüncelerimizi sarsmaya çalışır. Her iki anlamda da kabullerimizi yeniden düşünmemizi ve eleştirmemizi ister” (Hutcheon, 2020, s.9). Basit bir tanımla tarihyazımcı üstkurmacalarda sorulan soru geçmiş gibi kolayca ifade edilemeyen karmaşık bir yapıyı nasıl bileceğimiz ve nasıl ifade edeceğimizdir (Hutcheon, 2020, s.220). Bu sebeple hâkim olan tarihsel anlatının parametrelerini sorunsallaştırır ve sorgular altına alır. Bunu yaparken de Brecht estetiğinde de gördüğümüz gibi seyirciyi tarihsel anlatıya yabancılaştırır ve ona uzak bir mesafeden bakmasını sağlar (Hutcheon, 2020, s.385). Horton benzer bir mekanizmanın komedi metinlerinde de geçerli olduğunu savunur. Trajik ve melodramatik metinlerde izleyiciyi duygusal olarak dahil etmeye çalışırken kendisini gizleme eğilimindeyken, komik metinlerde izleyicinin varlığını kabul eder ve dolayısıyla metin kendi varlığını görünür kılar. Komedi söz konusu olan bu öz bilinçlilik hali ortaya çıkan karakterlerin ve olayların trajik olmaktan çok gülünç ve alımlanması için gereken "mesafe" miktarını belirlemeye yardımcı olur (Horton, 2003, s.8). Kanımca tarihyazımcı üstkurmacanın komik potansiyeli, alımlayıcısı ile izleyicisi arasındaki mesafeye bağlıdır. Çünkü okuyucu veya seyirciyi tarihe karşı mesafede tutarken tarihi bir konsept olarak problemleştirir, tutarsızlıklarını ve saçmalıklarını ifşa eder. Böylece komik olanı yaratmaktadır.

Andrew Horton dramatik metinlerdeki hiçbir olay örgüsünün doğası gereği komik olmadığını söyler. Ona göre, herhangi bir olay örgüsü potansiyel olarak komik, melodramatik ya da trajik ya da belki üçünü de aynı anda olabilir. Örneğin Sofokles'in Kral Oedipus'u Gerald Mast'ın bir komik yapı türü olarak tanımladığı Redu-

Absurdum olarak tanımladığı olay örgüsünü kurallarına uymaktadır. Yine de Oidipus'un kim olduğunu bilmediği bu trajik metinde herkes oyunun bir komedi olduğunu konusunda hemfikirdir (Horton, 1991, s.2). Benzeri olarak beraber Hayden White da tarihyazımı üzerine benzer bir argüman sunar. White'a göre tarihsel durum da özü itibariyle komik veya romantik değildir. Hepsi doğası gereği ironik olabilir, ancak bu gösterilmeleri gerekmez. Bir trajik durumu komik duruma dönüştürmek için tarihçi yapması gereken bakış açısını veya algısının kapsamını değiştirmektir (White, s.85). Bu sebeptir ki aynı dönemi anlatan farklı tarihçileri ele aldığımızda, her farklı bir anlatıyı benimsediğini görürüz. Esasen "tarihin malzemesi" dediğimiz aynı dönemi yansıtıyor olmasına rağmen, tarihsel metin yazarına göre farklılaşır. Örneğin Hayden White göre Ranke tarihyazımında "görünüştaki bir huzur durumu geçerek çatışmanın açığına vurulması ve sahiden barışçıl bir topluma dönüşünün kurulmasıyla çatışmanın çözüme kavuşmasında son bulan üçlü hareketi" bir komedi kipini kullanan bir tarihçidir (White, 1974, s.228).

Bu noktada Armando Iannucci'nin kara komedisiz Stalin'in Ölümü isabetli örnek olacaktır. Film, Stalin'in ölümünden sonra Sovyet Komünist Partisi Merkez Komitesi güç savaşını anlatır. Komite her biri gerçek tarihsel kişilikler olan Stalin'in yardımcısı Georgy Malenkov, komite birinci sekreteri Nikita Khrushchev, dönemin dış işleri bakanı Vyacheslav Molotov gibi isimlerden oluşur (Iannucci, 2017). Filmde kurmaca karakterler yok denecek kadar azdır. Hatta filmde bahsi geçen ve kurgulanmış komik unsurların görünen sahneler tarihsel gerçeklere dayanmaktadır. Bu olaylara filmin başta gösterilen Stalin'in Moskova Radyosu'nda canlı olarak yayınlanan konserinin iptal edilmesi üzerine orkestranın tekrardan bir araya getirilip konserin bir kez daha verilmesi, Vasily Stalin'in bir uçak kazasında ölen hokey takımının yerine yeni oyuncularla kurulması ve kurarak babasına aynı takım olmuş gibi takdim etmesi veyahut Stalin felç geçirdikten sonra saatlerce kendi idrarının içinde yatmasını örnek verebiliriz (Lally, 2018). Bu

---

<sup>2</sup> Reductio ad absurdum, Gerald Mast'ın The Comic Mind: Comedy and the Movies isimli çalışması tanımladığı dramatik metinlerde geçerli bir komik yapıdır. Bu tür metinlerde basit bir insan hatası sosyal soru büyütülür, eylemi kaos ve sosyal problemi ise saçmalığa indirger. Mast bu olay örgüsünü sosyal ya da insani tutumların gülünçlüğüne ortaya çıkarmak için mükemmel bir didaktik bir işlev gördüğünü söyler. Aristophanes bu yapıyı oyunlarında bir önerme alıp ardından bu önermeyi saçmalığa indirgeyerek ve böylece daha mantıklı bir alternatifi ima ederek kullanmıştır (Mast, 1979, s.5).

<sup>3</sup> Orijinal adı The Death of Stalin.



dışında filmin anlatısının ana iskeletini oluşturan da yine tarihsel bir belgedir. Komünist Partisi'nin yönergesinden alınan bazı maddeler, film sırasında ara- ara halinde seyirciye sunulur ve Stalin'in ölümünden sonraki süreç bu başlıklar aracılığıyla bölümlere ayrılır. Film, tarihsel detaylara sadık kalıp aynı materyalle komik bir anlatı sunmasıyla tarihyazımcı üstkurmaca anlamında dikkate değerdir.

Stalin'in Ölümü bir diktatörlük dönemini konu edindiği için genellikle kasvetli ve distopik bir atmosfere sahip olmasına ve bu konuda geleneksel anlatıya sadık kalması rağmen tarihsel bilgiye seyirciyi mesafelendirerek tarih anlatısını kurar. Filme baktığımızda genel olarak bir gerçekçilik hakimdir, doğaüstü olaylara rastlanmaz. Başlıklar veya tarihler dışında anlatı bölünmez. Bu gibi detaylar anlatı kabuğundan tarihsel bilgiye sadık kalsa bile tarihinin (bu durumda film yönetmeninin) bakış açısıyla tarihsel anlatıyı nasıl biçimlendirdiğinin bir ispatı gibidir. Karanlık tarihsel bir dönem farklı bir bakış açısıyla baktığımız zaman tarihsel gerçeklikler komik üretmeye başlar. Tarihsel bilginin kendisi bir espriye dönüşür. Çünkü, korkutucu bir diktatörü geçirdikten sonra rahatsız etmekten korkulduğu için saatlerce kendi idrarını içmek zorunda kalması komik bir durum teşkil etmektedir.

### 2.3. Tarihyazımcı Üstkurmancanın Metinlerarası Parodisi ve İroni

"Postmodern edebiyatlarında biri, metinleştirilmiş geçmişin metniyle karıştırılarak parodi yapmaktır" (Hutcheon 2020, s.212). Tarihyazımcı üstkurmaca kendisini hem geçmişin hem de kurmacanın metinler aracılığıyla var olması çelişkiyi dikkat çekerek tarihsel söylemi çerisinde konumlandırır. "Hem dünyanı hem de edebiyatın metinsel geçmişinin parodik olarak yeniden gözden geçirilmesiyle çıkan paralel statü üzerinde tarih ve kurgu arasında bir metinlerarasılık kurar" (Hutcheon 2020, s.221).

<sup>4</sup> Filmde yer verilen maddeler: "Lider etkisiz hale gelmişse komite toplanır. Madde 17/2"

"Bir matem dönemi olacaktır. Madde 17/4"

"Yardımcısı genel sekreterlik görevini üstlenecektir. Madde 18"

"Liderin naaşı üç gün boyunca büyük salonda duracaktır. Madde 18/5"

Julia Kristeva'nın 1969 yılında adını koyduğu metinlerarasılık kavramı postmodern okumayı işaret eder. Bu kavrama göre, her metin kendinden öncekilerin bir yazımıdır ve diğer metinlerden bağımsız olarak düşünülemez. Tüm metinler iç içe bir bütünü oluştururlar ve her metin açık veya kapalı olması fark etmeksizin başka metne referans vermektedir. Hiçbir metin özerk değildir. Tarihyazımcı üstkurmacı sözünü edilen metinlerarasılıkta karşımıza çıkan durum ise şudur; tarihsel metinlerarasılıkta kurmacanın konuyu edindiği belirli dönem ve olaylar hem tarihyazımında hem de edebiyattaki başka metinlerde rastlanabilir. Hutcheon bu durumu Eco'nun Gülür romanından yola çıkarak örneklendirir. "Bu romanda anlatılan hikayeler hem Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot gibi yazarları eserlerinde hem de Orta çağ kroniklerinde anlatılan hikayelerdir. Bu, postmodernist metinlerarasılığın parodik söylemsel durumudur" (Hutcheon, 2020, s.228).

Tarihyazımcı üstkurmaca, tarihyazımının form ve içeriğini yeniden kullanır. amacı Hayden White'ın söylediği gibi bilinmeyen tanıdık edebi formları kullanarak aracılığıyla tanıdık hale getirmektir. Fakat bunu aynı zamanda üstkurmacanın öz-yansıtmacılığını kullanarak yapar. Böylece bu "tanıdık kılma" eylemini problem haline getirir. "Tarihsel geçmişle edebiyat arasındaki ontolojik bağlantı kaybolmaz aksin aksine belirgin hale getirmek için altı çizilir. Geçmiş gerçekten vardı, ancak biz onu bugün yalnızca bize akseden metinleri aracılığıyla "bilebiliriz" ve onun edebiyatla bağlantı orada onun içinde durmaktadır" (Hutcheon, 2020, s.229). Hutcheon'a göre "tarihsel üstkurmacanın metinlerarası parodisi geçmişin varlığına dair bir sezgi sunar" fakat "ister edebi ister tarihi olsun yalnızca metinlerinden, izlerinden bilinebilecek bir sezgisi"dir (Hutcheon, 2020, s.222).

"Tarihyazımcı üstkurmacalarda anlatıcı figürlerin anlatıya müdahaleleri veya geçmişi araştıran konu eden sahnelerin araya eklenmesi gibi araçlar yardımıyla geçmişin tutarlı bir görüntü haline bozar ve realist tarihi romanların ulaşmaya çalıştığı illüzyonu yok eder. Bununla birlikte, kurmacanın gerçeği temsil edebileceği ve hatta yansıtılabileceği fikrini yapıbozuma uğratmak için, tarihsel üstkurmacaların öncelikle bu tür yanılsamalar oluşturması gerekir. Bu sebeple kurgusallık açıkça gösteren üstkurmaca aygıtların yanı sıra mimetik gerçekçilik stratejileri ve çoğulcu oldukça geleneksel anlatıya ait geniş pasajlar da sunarlar" (Butter, 2010).

Hutcheon, çalışmasında parodi ile kastettiği şeyin, “19. yüzyılda nükte kurulan ve geleneksel standart teorilerin ve tanımların gülünç bir şekilde taklit edilmesi” olduğunu söyler (Hutcheon, 2020, s.60). Rose’un yaptığı en kısa tanımla, Hutcheon parodiyi “komik olması şart olmayan, farklı şekillerde yapılan tekrar” olarak adlandırır (Rose, 2001, s.378). “Hutcheon, parodiyi tarihsel metinlere geri dönüp bakma ve onları yenileme becerisinden dolayı postmodern bir form olarak niteler” (Aktaran/Rose, 2011, s.378). Bunun yanı sıra genel olarak onu metinlerarasılık ile eş tutar. Ona göre parodi, antik ve modern parodiden ayıran özelliği içerdiği yoğun ironidir. Parodi, metinlerarasılığı vasıtasıyla niyetini açık eder ve fark ettirir. Söz konusu metindeki öznelerin konularını değiştirir, zamanını eğip büker, bilinçli olarak yapılan anakronizmlerle ve gerginliklerle okuyucuya farklı biçimlerde tahayyül ettirir. Burada tarihin, şu an sahip olduğu düşünce biçimleri, kavramların çağımızda ifade ettikleriyle şekillendirilen ve yorumlanan bir olgu olduğunun altı çizilir. “Anlatılaştırılmış tarih, kurgu gibi, mevcut meseleler için herhangi bir materyali (bu durumda, geçmişi) yeniden şekillendirir ve yorumlayarak tarihyazımcı üstkurmacanın tam olarak dikkatimizi çekmek istediği şeydir” (Hutcheon, 2020, s.222).

Tarihyazımcı üstkurmacanın problematize ettiği temalar dikkat çekmek için araçsallaştırdığı parodinin özelliği, Hutcheon her ne kadar bunu gülünç etki ile sınırlandırmıyorsa da içerdiği yoğun ironi itibarıyla bir komik potansiyeli barındırmaktadır. Postmodern metinlerde hâkim olan ironi, “geçmişten farklı bir şey gösteriyor olsa da metinlerarasılığın buna eş zamanlı olarak eşlik etmesiyle metinlerarasılık hermenötik olarak geçmişle olan bağlantısının kaybolması” (Hutcheon 2020, s.223). Hutcheon’a göre parodi geçmiş yok etmez. Onu muhafaza etmekle beraber böylece bir paradoks yaratır (Hutcheon, 2020, s.224). “Tarihyazımcı üstkurmacanın parodiyi yalnızca tarihi ve hafızayı yeniden kurmak için değil hem tarihin kurgunun söylemlerini tek bir köken veya basit bir nedensellikte açıklayan anlayışa karşı edercesine her zaman genişleyen bir metinlerarası ağ içinde onu konumlandırarak eyleminin otoritesini de sorgular” (Hutcheon, 2020, s.230).

Tarihyazımcı üstkurmacanın sorunsallaştırdığı bu durumu, Dünyanın Tarihi: üzerinden örneklendirmemiz mümkündür. Tarihsel anlatının parodisinin yapıldığı

beş farklı bölüme ayrılır. Bu bölümler Taş Devri, Eski Ahit, Roma İmparatorluğu, İspanyol Engizisyon ve Fransız Devrimi'dir. Her bölüm benzer açılarda tarih anlatısıyla uğraşır, filmin bütünü ise şimdiye kadar dünya tarihinin anlatılarının genel bir parodisini yapar. Filmdeki kronoloji geleneksel tarih anlatılarına paralel ilerliyor olsa da neredeyse her bölümde anakronizme rastlarız. Bununla birlikte film, aynı tarih kitaplarındaki gibi başlıklarla bölünmüştür ve bu başlıklar farklı karakterlerin o dönemki maceralarının anlatıldığı skeçlerden oluşur (Brooks, 1999). Skeçlerde dönemlere ayrılan süreler de manidardır. Örneğin Taş Devri, çok uzun süreci belirtiyor olsa da tarih yazımında olduğu gibi film içerisinde de Fransız Devrimi'ne göre çok daha az bahsi geçer. O döneme dair belgenin az olması, aslında zamanın konusundaki algımızı da değiştirmektedir. Zamanın, anlatının kapsadığı dönemle değişmesi bir yana başlıklar olarak bölünmesi de dikkat çekici bir noktadır. Sonuçta zaman süreklilik arz eden ve parçalara ayırmamız mümkün olan bir özelliğe sahip değilken, onu anlatı içinde aktarmak için dönemlere ayırmak elzem hale gelir. Filmdeki tarih anlatısının tanıdık başlıklarla kesilerek, bir dönemden diğerine geçişleri işaretleyen geleneksel tarih yazıcılığından tanıdık gelmektedir.

Tarihsel komedi filmlerinde, tarihin kendisinin parodileştirilmesi dışında daha fazla anlatılarda parodinin yapıldığını görmemiz mümkündür. Minör anlatıların parodileştirilmesi Bill ve Ted'in Muhteşem Macerası filminde gözlemleyebileceğimiz bir durumdur. Tarih sınavlarına hazırlanan iki lise öğrencisi, zamanda yolculuk yaparak Ugradıkları duraklardan bir tanesi 1879 yılı New Mexico'dur. Her bir detayın western filmi aratmayan sahnede, Amerika tarihinin en meşhur kanun kaçakları arasında olan Billy the Kid ile karşılaşır ve bir barda bir kişiyi daha yanlarına almaları için masasına otururlar (Herek, 1989). Buradaki detay oldukça ilgi çekicidir, çünkü Billy the Kid'in günümüze ulaşan yalnızca iki fotoğrafı vardır ve bunlardan birinde tek başına değil, diğerinde bir poker masasında üç adamla beraber oturmaktadır (Sartore, 2020). Bu karakterlerimiz tarihsel anlatının bir parçası olurlar ve bu tarihi fotoğrafın parodisi gerçekleşmiş olur.

Benzer bir durum Jeanne d'Arc'ın, bir kilisede dizlerinin üzerine çökmüş duvarın sahnede de gerçekleşir. Genç kadın dua ederken karşısında bir telefon kulübesiyle karşılaşır.

iki ergen belirir. Fakat Jeanner d’Arc bu görüntü karşısında korku veya şaşkınlıkla ziyade büyülenmiş benzeyen bir tepki verir (Herek, 1989) Jeanne d’Arc’ın yüz ifadesine biraz tanıdık olan seyirci için bu komik bir detaydır. Yüzyıl Savaşları kahramanlarından biri olan Fransız Katolik azizesi Jeanne d’Arc’ın, İngiliz kuvvetleri karşısında mücadeleye katılmasının en büyük sebeplerinden birinin kendisine görünen azizeler olduğu sıklıkla söylenmektedir. Film, Billy the Kid’in fotoğraf detayında olduğu gibi, bu tarihsel bilgiyi de parodileştirir.

Hutcheon, tarihyazımcı üstkurmacaların metinlerarası parodisinden bahsederken romanlar üzerinden örnekler verir. Bu örneklerden John Barth’ın *Sot-Weed Factor* romanı kitapla aynı ismi taşıyan Ebenezer Cooke’un şiirini ve Maryland eyaletinin tarihini bozmaya ve yeniden inşa etmeye çalışır. Bunu yaparken Maryland Arşivi’nden aldığı ham tarihsel kayıtlardan faydalanır. Bunu yaparken bazen karakterler ve olaylar icat eder, bazen metinlerin tonalitesine biçim niteliği çevirir, bazende tarihsel kayıtlardaki boşlukları birtakım bağlantılarla sunar. Başka bir örnek olan Thomas Berger’in *Küçük Dev Adam* romanında ise on dokuzuncu yüzyılda Amerika tarihindeki olaylardan bahsedilirken anlatım kurgusallaştırır ve Batılı türdeki klişelere hem sınırlar hem de onları abartır. Çünkü “tarih ve edebiyat geçmişi anlatırken abartmaya meyillidir” (Hutcheon, 2020, s.235).

Monty Python ve Kutsal Kase’de Kral Arthur’un Kara Şövalye ile karşılaştığı sahnenin tarih ve edebiyatın bu meylinin nasıl alaya alındığını görmemiz mümkündür. Şövalyelerin düelloları üzerine yapılan kahramanca söylemi abartarak anlamsızlaştıran bir sahne. Kara Şövalye Arthur’a vazifesi gereği geçit vermez ve onu yolundan alıkoyar. Daha sonra bir kavgaya tutuşurlar. Arthur, Kara Şövalye’nin bir kolunu koparır. Fakat Kara Şövalye düelloya devam etmek ister. Kopan kolunu “sadece bir sıyrık” olarak niteler ve üzerine devam eden dövüşte Kral Arthur, kılıcıyla Kara Şövalye’nin hem diğer kolunu hem de bacaklarını koparır. Fakat Kara Şövalye hala görevini yerine getirmek için kararlıdır fakat geriye kalan gövdesiyle düştüğü yerden bağırarak kalır (John Gilliam, 1974). Burada kahramanlıklarla, cesaret ve yürekli olmakla süslenecek anlatısı alt üst edilir. Sahnenin başında vazifesini yapmakta kararlı ve cesur bir savaşçı imajı görülürken, sahnenin sonunda bu imaj yıkılarak gülünç duruma düşürülür.

Tarihsel anlatının abartılarak gülünç unsur yaratması durumunu Bill ve Ted'in Mü Macerası'nda gözlemlemek mümkündür. Film, tarih yazıcılığında köryantalist tutumu Cengiz Han üzerinden sergiler (Herek, 1989). Batı tarih yazıcılığında olduğu gibi filmin anlatısında da Cengiz Han irrasyonel, nezaketten yoksun, şiddete meyilli ve dürtüleriyle hareket eden bir barbar olarak tasvir edilir (Shary, 1998). Tarihsel anlatı üzerinden komik yaratan bir diğer örnek ise Kahpe Bizans'tır. Film annesi Bizanslılar tarafından esir alınmış olan Yetişbey'in İmparator İletyus'tan aldığı intikam konu eder (Müjde, 2000). Bu intikam hikayesi birçok açıdan tarih yazımcı üstkurn ilişkileştirilebilecek komik unsurlar barındırmaktadır. Filmde en çok tekrar eden Yeşilçam'daki tarihsel filmlerde fazlasıyla karşılaştığımız birtakım söylemlerin sü olarak onaylanmasıyla yaratılan komiktir. Nacarlar her ne kadar kurgusal bir mill da birçok yönden Türk halkını temsil ederler. Film, sürekli olarak tarihsel Türk filmlerinde yer alan "Bizanslılar kötüdür ve Türkler iyidir" kabulünü tiye alır. Nacarlar çok onurlu, namuslu, mert ve "erkek" kişiliklere sahipken özellikle İletyus Bizanslılar zalim, alaycı ve şehvet düşkünü görünürler. Hatta bu özellikler kendi ağızlarından açıkça onaylanır.

Örneğin henüz bir ergenken Marcus Antonius farkında olmadan Nacarlar'a ait bir özelliklere göstermeye başlar. Bir sahnede kilisede "Hallelujah" okunurken, "Sordum Sarı Çiçeğe" ilahisini söylemektedir. Bunu gören İmparator İletyus öfkelenir ve "Ne yapayım ben böyle evladı, kilisede Nacar ilahisi okuyor. N çıkarılmayı beceremiyor. Yeterince sadist değil. Zeki, çevik ve ahlaklı. Mütemadiy Nacar gibi davranıyor" diyerek şikâyet eder (Müjde, 2000).

İletyus film boyunca ne kadar gaddar biri olduğunu söyler ve bunun yanı sıra Nacarlar da ne kadar erdemli ve üstün olduklarını vurgular. Bir diğer örnek ise bir şölen sahnede meydana gelir. Şölende dans etmesi için bir Nacar kadın getirilmiştir. İletyus onu dans etmesini beklerken şöyle söyler: "Nefret ediyorum şu Nacarlardan Marcus gibi. Savaşa, bilime, güzel sanatlara olduğu kadar dansa da büyük yetenekleri var" (Müjde, 2000).

Görüldüğü üzere tarihyazımcı üstkurmacalardaki anlatısal taktikler, dramatik metinlerde kullanılan birçok komik teknikle temashalindedir Arthur Asa Berger, dramatik metinlerdeki komik teknikleri kategorize ederken dört ayrı başlıktan yararlanır. Etnik kimlik (identity), dil (language), mantık (logic) ve aksiyon/görsel görüngüler (action/visual phenomena)'dir (Berger, 2017). Hutcheon tarihyazımcı üstkurmacayı açık ve ironik ve parodik olmasının yanı sıra kanımca Berger'in özellikle kimlik, dil ve mantık başlıkları altında yer verdiği abartma, alay etme, stereotiplerden yararlanma, istatistiksel komik tekniklerini kullanmaya imkân tanıyacak bir kavramsal bir çerçeve çizmek

#### 2.4. Tarihyazımcı Üstkurmacada Tarihsel Özne

Postmodern olarak nitelendirebileceğimiz kurmacalar, genellikle tek ve sarsılmaz hakikat fikrine karşı çıkarlar. Burada söz edebileceğimiz şey hakikatler toplamıdır. Kurmaca herhangi bir şekilde yanlışlanacak veya çürütülecek bir anlatı değildir. Yanlışlardan değil, bireysel hakikatlerden bahsedebiliriz. Öznenin konumlandığı zaman, koşul ve durumlar, hakikat olarak kabul edilen olguyu tamamıyla alt üst eder. Postmodernizm, bu sebeple sık sık geçmişi tartışmaya açar. Tarihi yeniden değerlendirir, sorgular ve yeniden yazar.

“Tarihyazımcı üstkurmaca bu durumu hikayelerde yansıtabilmek adına, çeşitli tematik ve yapısal araçları kullanır. Hikayeler genel olarak geçmişin anlatılamayan ve tartışılmayan tarihçileri ve dedektifler gibi birtakım karakterler etrafında şekillenirler. Bununla beraber kurmaca edilen iki ayrı zamansal düzlem vardır. Bunlardan bir tanesi, bir ya da birden fazla karakterin geçmişe yönelik yaptıkları keşifler ve karşılaştıkları epistemolojik sorunlarla uğraştıkları kuşak bir şimdiki zamanken; diğeri bu kurmaca şimdiki zamanın karakterlerinin ilgilendiği olaylar aldığı kurmaca bir geçmiş zamandır. Bazen romanlarda yer verilen bu kurmaca geçmiş, bir araştırmacı tarafından yeniden inşa edilir; veya bu araştırmacıların birkaç tanesinin versiyonuyla okuyucuya aktarılır. Bu şekilde geliştirilen olay örgüleriyle beraber tarihsel bir olanağı problem haline getirilir” (Butter, 2010).

Tarihyazımcı üstkurmacanın özneye karşı tutumu, post-yapısalcılıktaki özneyle paraleldir. Foucault, Derrida ve Lacan gibi isimlerin özne kavramını felsefi, “arkeolojik ve psikanalitik olarak merkezsizleştirilmesi onu nerede konumlandıracağımız anla

önemlidir. Öznenin merkezleştirilmesi, onun reddi anlamına gelmez. Sadece süreçlerin araştırılması ideolojisi nitelikli ve özneye ilgili kesin bilgiye sahip olunduğuyla ilgili ön kabulleri yıkmak anlamında değerlidir. “Postmodernizmin öznel gibi onu konumlandırmak ırk, cinsiyet, sınıf, cinsel yönelim vb. farklılıklarını tanımlamak Onu konumlandırmak ayrıca hem öznenin hem de alternatif öznellik kavramları önermektir” (Hutcheon, 2020, s.283) Öznenin konumunu değiştirmek; tarihsel, sosyopsikanalitik anlamda eylemlerini açıklamak ve yorumlamak öznenin kendisiyle birlikte tarihi de yeniden tanımlamayı şart koşar.

Bu noktada J.M Coetzee'nin, Robinson Crusoe'un hikayesini tıpkı adada onun gibi kazazede iken sonradan susturulmuş olan kadın kahraman Susan Barton'un bilgileri üzerine yeniden yazdığı romanı Düşman (Foe) dikkate değerdir. Hutcheon "Foe, hikâye anlatıcısının geçmiş olaylar ve insanlar hakkında sessiz kalabildiğini görmezden gelebileceğini, bazılarını dışlayabileceğini göstermeye çalışır ve tarihsel de benzer şeyler yaptıklarını söylemek ister: 19. yüzyılın geleneksel tarihinde kadın nerededir?" (Hutcheon, 2020, s.192).

Tarihsel öznenin kim olacağı konusu tarihsel komedilerde de rastlanan bir konudur. Örneğin Bill ve Ted'in Muhteşem Macerası'nda yer alan, ikilinin 15. yüzyıl İngiltere'ye gittikleri sahnede önem bir soruya dikkat çekilir. Bu soru kimin veya "ne"yin tarihsel olarak sayılacağıdır (Conlin, 2020) Bu sahnede, Orta Çağ döneminden kendi zamanlarını götüreceklerini bilemeyen Bill ve Ted, oradan geçen bir köylüye yakınlarda tarihsel taşıyan biri olup olmadığını sorarlar. Köylü ise hiç konuşmadan eliyle ilerideki kalenin işaret eder. Burası Kral Henry'nin kalesidir. Bu kalenin balkonunda prenses oturmuş belli olan iki genç kadının etrafı izlediklerini görürler. Ted prenseslerden çok etkilenir. Bill bunun bir tarih sınavı olduğunu arkadaşına hatırlatır, Ted ise onların "tarihsel olduğunu söyler (Herek, 1989). Conlin'e göre burada cinsiyetçi olmakla beraber yüzeysel olmayan bir espri biçimiyle karşılaşırız. Bu sahnede karakterler bir tarihsel kişiliğe ulaşmak hedefiyle yola çıkmazlar. İnsanlık tarihinin hangi noktasında ise o medeniyetteki insanların içinden "kendilerine göre" bir kişiyi tarihi öneme sahip kişilik olarak adlandırır (Conlin, 2020). Fikrime göre bu sahnenin başında yer alan Köylü sahnesi de tarihsel kişinin kim olduğu sorusu bağlamında anlamlıdır. Köylü



kendisini hiç hesaba katmayarak kaleyi işaret ettiği bu sahnede gördüğüm tarihsel olarak önemli olan şahsiyet kral yani güçlü olandır. Tarih anlatısında yer köylünün adı veya sesi yoktur.

“Tarihyazımcı üstkurmacalar çoğulculuk ideolojisi ve başka olanı fark etmeyi benimsediği için, ironik bir çerçeve içinde değerlendirmedeği müddetçe “tip vermez. Kültürel evrenselliğin bir önemi yoktur.” (Hutcheon, 2020, s.204) “Postroman kahramanları hem kamusal hem de özel alan itibariyle tarihe karşı kültürel ve familya olarak kaçıkçak kendine özgüdür bireyseldir Merkez-dışılardır, marjinallerdir ve kurgusal tarihin dış figürleri olarak yer alırlar” (Hutcheon, 2020

Tarihyazımcı üstkurmaca ve komedi arasında bu bağlamda bir paralellik ku bakışta zor gibi görünür. Çünkü komedi, tarihyazımcı üstkurmacanın aksine fazla tiplerden yararlanır. Çoğu zaman da bu tipler sorgulanmak için değil, doğrudan komik etki amaçlanarak hikâyeye dahil edilirler. Blake’e göre komedide baş karakter ço boyuta sahip değildir. Çünkü bu empati kurmaya ve şefkat duymaya neden olacak komik etki için dezavantaj yaratacaktır. Karaktere sempati duyabiliriz fakat komediden keyif almamıza izin veren ironik bir pozisyonda durmamızı sağlayan mesafeyi korumamız gerekmektedir (Blake, 2016, s.27). Söz konusu tarihsel olduğunda stereotipler de ayrı bir konu başlığı oluşturmaktadır. Berger’e göre stereotip etnik köken, ırk, milliyet ve din gibi unsurlara dayalı olarak insan gruplarının öz ve tipik davranış biçimleri hakkında yaygın olarak kabul edilen görüşleri yansıtm Stereotipler olumlu, olumsuz veya her ikisi birden olabilir, ancak genellikle mizah tarafından olumsuz bir biçimde kullanılırlar. Karakterin motivasyonunu için heme "açıklama sağladıkları ve alay, hakaret abartma ve diğer komik teknikler olan sağladıkları için stereotiplerden komedilerde fazlasıyla yararlanır (Berger, 2011). Bu esasen tarihyazımcı üstkurmacanın özne fikriyle çelişen bir karakter kurulumu Tarihyazımcı üstkurmaca karakterle özgün, marjinalize edilmiş, tarih anlatısında dışlanarkişilerken komedile kategorize edilmeyen üsaitte tek boyutlu kişilerden oluşurlar. Fakat belirli stereotiplere ve klişelere ironik bir noktadan yaklaşmak, bu kabullerimizi sorgulamak hem komedi hem de tarihyazımcı üstkurmaca adı yaratabilir. Kalabaliken i Bender filmi üzerine yazdığı makalesinde David Ludvigs

Kral karakteri üzerinden stereotiplerin tarihsel komedilerde nasıl alaşağı edildiği bahseder. Film İsveç tarihi ve kültüründe yer etmiş bilge ve onurlu kral imajında çocuksu ve beden kontrolünü sağlayamayan bir kral karakteriyle seyircisini karşı getirmektedir (Ludvigsson, 2011, s.62). Bir önceki bölümde de değindiğim Monty ve Kutsal Kase ve Kahpe Bizans örneklerinden de yola çıkarak stereotipler komedilerde yalnızca komik unsur üretmekten ziyade ironik bir biçimde ele klişeleşmiş temsilin üzerinden gülünç etki yaratabildiğini de söylemek mümkündür.

## 2.5. Tarihyazımcı Üstkurmacada Yan-metinler, Yabancılaştırma Etkisi ve Sahne Belgesel

Postmodern tarihin anlatısal ve yorum açık doğasını vurgulamak için kullandığı yöntemlerden biri de ana ve ara başlık, önsöz, fotoğraf ve dipnot unsurlardan oluşan ana metni destekleyen yan metinlere yaptığı vurgudur. verileri kurmaca yapıya dahil eden yan metinlerin postmodernist kullanımı, roman her zaman yaptığı şeyin, fazlasıyla yapay ve organik olmayan bir biçimi olarak görülebilir” (Hutcheon, 1986, s.303). Halihazırda tarihyazımcı üstkurmacanın amacı budur. Yan metinler kullanarak tarihin anlamlandırma ve yorumlama süreçlerine göndermelerde bulunur.

Hutcheon, tarihin bu yan-metinsel geleneğini, özellikle dipnotlar ve tarihsel belge dahil edilmesini, Nietzsche'nin Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası eserine göre yaparak tarihyazımcı üstkurmacanın “hem faydalandığı hem de kötüye kullandığı şey olduğunu belirtir (Hutcheon, 1986, s.303). Tarihsel bir metinde kullanılan metinler, alımlama sürecinde okuyucuyu yönlendirmektedir. Ana metinde gerçeği anlatı, yazar tarafından kesintiye uğratılır ve yorumlama sürecine müdahale edilmiş arşivlerden ve diğer tarihsel metinlerden yaptığı çıkarımları okuyucusuna aktarır. zamanda bu çıkarımlarda boşluk kalmayacak bir şekilde onu yönlendirir. Tarihyazımcı üstkurmaca, bu formu ironik bir şekilde vurgulayarak, hem geçmişin metinlerine dikkat çeker, “hem de tarihçinin ve romancının anlamın yapıcıları oldukları sorumluluklarının kabulüne zorlar” (Hutcheon, 1986, s.307).

Hutcheon, tarihsel belgelerin tarihyazımcı üstkurmacaya yan metin olarak eklenmesi başka bir taraftan da Brecht'in estetiği ile ilişkilendirir. Brecht'in oyunlarında tereddüt yabancılaştırma ekisi gibi, “kurmacaya eklenen tarihsel belgelerde herhangi bir yanılısamayı kesintiye uğratma, okuyucuyu pasif bir tüketici değil, bilinçli bir dönüştürme amacı taşır” (Hutcheon, 1986, s.308). “Brecht oyunlarındaki posterler, başlıkları ve şarkılarla, okuyucuyu bu kamuoyuna dahil etmeyi ve sanatın politik konuşma sorumluluğunun kabul etmesini sağlar” (Hutcheon, 2020, s.384).

Hutcheon Brecht'ine epik tiyatro ve tarihyazımcı üstkurmaca arasındaki bir takım paralellikler bulunduğunu söyler. Bu paralelliklerden bir tanesi, “her ikisinin de a) hem içeride hem de dışarıda hem katılımcı hem eleştirmen olarak konuma yerleştirmesidir”. (Hutcheon, 2020, s.385) Bunun yanı sıra “sanatın yazıldığı, alını ve eyleminin gerçekleştiği “insan ilişkilerinin belirli bir tarihsel alanı” (Brecht s.190) her ikisinin de merkezinde yer alır. Ancak Brecht'in çalışmalarında bu ilişki sanatın kendisi tarafından değişime açık olduğu duygusu daha fazladır” (Hutcheon s.385). Brecht, politik bir tiyatro fikrini ifade eden Epik Tiyatro'da, Marksist bir gö şekillendirdiği ve sömürü düzenine karşı durduğu politik bir tavırla mevcut değiştirilebilirliğini vurgular.

Hutcheon'a göre; “hem epik tiyatronun hem de postmodern sanatın egemen ide güçlendirmek için çalıştığını iddia ettiği doğrusallık, nedensellik ve gelişme kavramı meydan okuması” ortak noktalarından biridir (Hutcheon, 2020, s.385). Bunun yanı öznenin bir “sorgulama nesnesine dönüştürülmesi bağlamında da ortaklaşırlar (Hutcheon, 2020, s.385).

“Hümanist öznellik kavramından türetilen özgünlük, tekil benzersizlik, otorite ve evrensel tüm varsayımlara itirazları” hem Brecht'in tiyatrosunda hem de postmodern sanatta gösterir. Bu varsayımlardaki “anlamın sabit yapısını sorgulamak için her ikisi de ge olaylarını ve sanat eserlerini parodik olarak yeniden yazar. Bilinen tarihsel olayları ve şah metinlerine dahil ederek hem tarihsel bilgiyi sorunsallaştırırlar hem de herhangi bir dayandırılan çerçeveyi kırmayı başarırlar” (Hutcheon, 2020, s.386).

Bu noktada Monty Python ve Kutsal Kase'deki tarihyazımını hedef alan en sahnelerden biri, bir anda filmin içinde beliren "nl bir tarihçi"dir. Tarihçi seyirciye böyle takdim edilir. Bir film klaketi ekrandan görünür ve çekim birinin "Okullar için Tarih. Sekizinci sahne. Motor!" diyerek sahne başlatılır. Tarihçi anlatmaya başlar.

TARİHÇİ: Kalede yenilgiye uğramak Kral Arthur'u fena halde umutsuzluğa itmişti. Fransızla acımasızalaycılığını tamamen gafil avlamıştıArthur, Kutsal Kase arayışınıbaşarıyla sonuçlandırmak istiyorsa yeni bir stratejiye ihtiyacı olduğunu anlamıştı. En yakın şvalyeli danışan Arthur, herkesin ayrılarak tek başına Kase'yi aramasına karar verdi. İşte şöyle ya

Tarihçinin konuşması, şövalyelerden birinin kılıcıyla kafasını kesmesiyle son (Jones & Gilliam, 1974). Bu sahne tarihyazımcıstkurmacazerinden değerlendirildiğinde, filmin geleneksel tarihsel anlatıyanasıl meydana geldiğini görürüz. Resmi tarih anlatısının en güçlü temsili sayılabilecek bir akademisyenin bir karakter tarafından vahşice öldürülmesi, filmin bu anlatıyı yıktığının ilanı Hikâyenin, öldürülen tarihçinin eşi ve polislerin film setine müdahalesiyle b Monty Python'ın geleneksel tarihçiliğe ve tarihsel film formuna yönelik ana tutumuolduğununişaretidir.Monty Python,bu tutumuyla beraber türsel bazı konvansiyonları, klişeleri ve tarihsel dönemlere dair gblmleri getirir. Geçmişi farklı bir şekilde tekrardan gözden geçirmemiz için alan yaratır.

Monty Python ve Kutsal Kase'de sıklıkla rastladığımız anlatının bölüm isimli animasyonlarla ve anlatıcı sesiyle kesintiye uğraması dikkate değer detayla tanesidir. Bu unsurların dışında film, sürekli olarak bir film olduğunu seyirciye çekim yöntemler ve diyaloglarla hatırlatır. Örneğin Yuvarlak Masa şövalyeleri'nin görüp hayranlık duydukları Camelot Kalesi'nin, Patsy tarafından bir maket olduğu hatırlatılması bu noktalardan biridir (Jones & Gilliam, 1974). Salmi'ye göre bu sa ironik tutum sadece anlatıcının zekasını veya şüpheciliğini vurgulamak için değil ile bugünü birbirinden ayırmak için kullanılır. Anlatıcı kendi zamanının tarihle iliş farklı olduğunun farkındadır ve bu farklılığı geçmişe karşı sergilediği ironik bir tut ifade eder (Salmi, 2011, s.22).

Daha önce de değindiğim gibi tarihyazımcı üstkurmaca tarihsel anlatının be araçları ironik bir biçimde kullanarak sorgulatır. Bu anlamda “mockumentar” “sahte-belgesel” türünün çalışmam için önemli bir nokta olacağı fikrindeyim.

Micheal V. Tueth sahte-belgesel türünün özelliklerini şöyle açıklar; teknik olarak belgeliyormuş gibi görünüp tamamen kurmaca olması, gerçekten var olmayan k ve durumların gerçekmiş gibi sunulması (Tueth, 2012, s.154). Sahte-belgesel is de anlaşılacağı üzere seyircinin aşına olduğu el kamerası, senaryosuz ve s görünen diyaloglara, profesyonel olmayan oyunculara yer vermek gibi belg araçlarını kullanarak anlatısını kurar. Bu anlatı arşiv materyalleri, bir olayın tanık görüntülerine ve önemli kişilerin kamera önü röportajlarını da içerebilir (Tueth, 2 s.154). Ayrıca bu komik tür, seyircisinin belirli bir entelektüel seviyede old varsaya (Tueth,2012,s.155).Bu ve bu gibi özellikleri itibariyle sahte-belgeseli tarihyazımcı üstkurmaca unsurları taşıdığını söylemek mümkündür. Aralarındaki ve sahte-belgeselin yarattığı gülünç etkiyi anlamak bağlamında Woody Allen tarihli sahte-belgeseli Zelig’e değinmek isabetli olacaktır.

Zelig’de, girdiği ortama veya yanındaki insanlara göre görünüşü değişen, bu insañ olarak tanımlanan, kurmaca karakter Leonard Zelig’in hayatı anlatılır. Yahudi kökenli olan Leonard birlikte olduğu insanlara hızlıca adapte olmak bedensel hem de karakter olarak çok kısa bir süre içinde onlara benzemektedir. siyah insanlarla birlikteyken siyah, Asyalılarla ile birlikteyken Asyalı bir adam olu şişman insanların yanında kilo almaya başlar. Bir Kızılderili’nin yanında Kızılderili sosyal çevresindeki nesle gruplarında da benzer asimilasyon gösterir. Mesela incelenmek için tutulduğu hastanede doktor olduğunu ileri sürer, bindiği u olduğunu iddia eder. 1920’lerde yaşamış olan Leonard Zelig, bu özelliğiyle Amerika’sını etkisi altına almıştır (Allen, 1983). Film kurmaca-belgesel olma taşıyan bir yapım olarak, seyircisine ilk anda gerçekten yaşamış bir insanı anlatıldığı gerçek bir belgesel izliyor olduğu hissini yaratır. “Zira Woody Allen’ın 20’lerin Amerika’sına ait gerçek görüntüler ve Leonard Zelig hakkındaki düşünceleri paylaşan ünlü uzmanların ciddi beyanatlarıyla başlar. Hatta bunlardan da önce,

---

<sup>5</sup> Orijinal adı “Human Chameleon”

sonra izleyeceğimiz belgesel Dr. Eudora Fletcher, Paul Deghuee ve Bayan Meryl Varney'e en içten teşekkürlerini sunar," yazısını prolog olarak kullanmak s hepimizi gerçek bir belgesel izleyeceğimiz konusunda ikna etmektedir" (Ku 2020, s.114). Belgeselin anlattığı gerçeklik sadece hikâyenin gerçeküstülüğü se sorgulanır, bunun dışında biçimsel olarak gerçekçilikten hiçbir şekilde açık 1920lerden alınan arşiv görüntülerinin kurmaca olanla ile harmanlanması veyah tarihsel kişilikler ile kurmaca olanların bir arada sunulması gibi detaylar ku tarihsel gerçeklik arasındaki sınırı bulanıklaştırır.

Belgesel film ve sinemanın genel konvansiyonlarını tartışan film, aynı zam kavramını tarihsel, kültürel ve psikanalitik açıdan inceleyebilmek adına geniş b yaratır.Zelig'deözne kurulumudaha doğrusuözneninbir türlü kurulamaması, tarihyazımcı üstkurmacanın özne konusunda işaret ettiği başlıklarla güçlü bir pa göstermektedir. Hutcheon, Ruth Pelmutter'ın film üzerine yaptığı incelemed çıkararak Zelig'deki söz konusu parodinin öznenin çeşitli kültürel söylemler t ideolojik olarak kuruluşunun hem metinselliğe hem de onun ötesine işaret ettiğir getirir. Perlmutter'ın okumasına göre, film konu edindiği dönemin siyasetini ve t anlatısının merkezine yerleştirir. Böylece Leonard Zelig bu değişken kimliği ile se bir yere oturur. Bir Yahudi olarak Leonard'ın olduğundan farklı biri olmaya sağlamaya karşı özel ve tarihsel olarak ironik bir ilgisi vardır (Hutcheon, 1990, s. Allen, dominant tarihsel anlatılara yerleşmiş hiyerarşileri ön plana çıkarmak için genişlenebilirlik<sup>6</sup>kullanır. Leonard Zelig için, bir Yahudi olarak tarihte güvenli bir bö yoktur. O, ortodoksluğa ancak etnik kökenin değişkenliğini ve kültürel olarak inş ifşa ederek meydan okuyabilir (Moss, 2009).

Gerçekliğin ve kurmacanın ironik bir biçimde birbirinin içine geçtiği bu filmde, bü hümanist öznenin çekiciliği yadsınmaz, aksine bilinçli bir şekilde istismar edilir. F bu istismar bu öznenin üzerine inşa edilen değer ve inançlara karşı çıkmak adına Bu sebeple film boyunca tekrar eden vurgu hem anlatının hem de öznenin inşa e vurgusudu(Hutcheon1990,s.126).Bu sebeplefilmdekiözne hiçbir otoriteye dayandırılmaz. Dayandırılmaya çalışıldığında da söz konusu otorite yıkılır. Hutcl

---

<sup>6</sup> Orijinal metinde "ethnic malleability"

göre Zelig ve benzeri postmodern filmlerin tarihe ilgisi ironik ve ciddiyetsiz bir tu içinde gerçekleşir. Geçmiş ile ilgili olan bu filmler tarihsel söylemin “gerçek göndergesine” dair hiçbir inanç beslemezler. Bu inanç yerine, bugün doğru sorunsuz olarak erişilebilen "gerçek" bir geçmiş olmadığını iddia eden postmodern anlayış öne sürerler. Bu anlayışa göre geçmişi ancak metinleri aracılığıyla Belgeler, kayıtlar, tanıklar, belgesel çekimleri veya diğer sanat formları fark etmesi hepsi birer metindir ve geçmişe ulaşmak için tek yolumuzdur (Hutcheon, 1990, s.

Zelig filminde ise komik unsuru doğuran da bu noktanın sorunsallaştırılmasıdır. K bir karakter hakkında yapılan bir belgeselde, anlatı aracı yani biçim oldukça “gerçek” fakat içerik “hayal ürünü”dür. Leonard Zelig’in belgeselinde Susan Sontag, Irving Saul Bellow, Bricktop, Dr. Bruno Bettelheim ve John Morton Blum gibi gerçek kişiler gerçek kimlikleriyle bulunarak onun varlığını onaylarlar. Veyahut Leonard’ı konuşma yaptığı bir arşiv görüntüsünün arkasında, Babe Ruth ile beraber bir sahasında veyahut Papa Pius XI ile birlikte görürüz (Allen, 1983). Tüm bu anlatısının tabiri caizse illüzyonunu kıran stratejilerdir. Tarih bizim bir zamanlar olduğumuzdan ziyade şu anda nerede ilgili olduğumuzla ilgili bir meseledir (Yacobi, 2011, s.104). Salmi’ye göre, Zelig farklı türlerdeki tarihsel anlatıların parodisini t herhangi bir belgeselden çok daha ileri götürür. Ve burada türün parodisini yapm ziyade, türün anlatsal araçlarını kusursuz bir biçimde içselleştirerek komik etki y için kullanır (Salmi, 2011, s.24). Filmde karşı karşıya kaldığımız hiper-gerçekçi ar kurmaca bir öyküye hizmet ettiği için buradaki çelişki ve uyumsuzluk seyircinin a belli bir mesafede kalmasını sağlar. Böylece hikayeye özdeşleşmesi mümkün ol aradaki uyumsuzluk hem tarih anlatısına hem de sinemasal araçların kullanıma n ironik bir boyut ekler. Bunun yanı sıra, tıpkı hikâyesini anlattığı kahramanın duru filmin formu da kendisine başka bir şey süsü verir: “Belgesel gibi davranan bir k komedi” (Kurtyılmaz, 2020, s.115).

Kısacası Zelig filmi tarihyazımcı üstkurmacanın sıklıkla üzerinde durduğu özne fil geçmişini bilmenin “gerçekten” mümkün olup olmadığı sorusunu ve bir belge taşıyan belgesel türü üzerinden tarihsel bilginin metinselliğini ve anlatsallığını ö çıkarır. Bunları da seyirciyi gerçeküstü bir hikâye ile hiper-gerçekliğin benimsene

formun bir arada komik ürettiği bir anlatıyla karşı karşıya bırakarak yapmayı. Tarih, temelde bir hafızayı nitelendirdiğinden aslında geçmişimizden çok bugünü ilişkili bir kavramı işaret eder. Geçmiş ancak bugün durduğumuz yerden anlamla gücüne sahibizdir. Tarihyazımcı üstkurmaca geçmişle kurduğumuz bu karmaşık sorgulamaya açar. Bunu yaparken ironik bir tutumla, tarihsel olanı tartışır. bilgiyi, tarihsel özneyi ve onları dönüştüren ideolojik aygıtları görünür kılar yaparken de tarihsel belge ile edebi olanın arasındaki ayrımları bulanıklaştırarak problematize eder. Böylece tarih ve kurmaca yazımı benzer süreçlere işaret eden iki yazım pratiğine dönüştürür.

Postmodern tarihyazımcı üstkurmaca, kurmaca ile tarih arasındaki sınırları bulanık ve bunu hem tematik hem de içerik itibariyle yapar. Tarihsel anlatının edebi bir nesne gibi değerlendirilmesi ve resmi tarih yazıcılığının otoritesinin sorgulanması tarihe mesafeli bir bakışı gerekli kılmaktadır. Tarihyazımcı üstkurmacanın tarihyazıma yönelik benimsediği bu mesafeli bakış, tarihsel komedi filmlerinin tarihe yönelik olduğu ironik tutumla benzerlik gösterir. Her tarihyazımcı üstkurmacayı komedi olarak değerlendiremesek de tarihsel komedi filmlerinde türün birçok özelliğini gözlemleyebiliriz. Bu paralellik de tarihyazımcı üstkurmacanın sorunsallaştırdığı başlıklarının gülünç etki elde etmek için alan yaratmasına sebep olmaktadır. Fakat etkiyi sadece bu mesafe üzerinden açıklamak mümkün değildir. Bu mesafelendirme çok anlatısal taktikle sağlanabilir. Kanımca bu taktikleri tespit etmek komedi teorisi açıkladığı birtakım mekanizmaları anlamakla mümkündür. Bu sebeple kendi komediyazmagirişimimde bu komik potansiyel keşfetme adına hem tarihsel komedilerde yer verilen bu mekanizmalara değinmenin gerekli olduğunu düşünüyorum.



### 3. TARİHSEL KOMEDİ FİLMLERİNDEKİ KOMİK MEKANİZMALAR

Gülmek, insana özgü oluşu ve içinde birçok gizemi barındırması itibariyle dikkate alınması gereken önemli bir konudur. Gülme davranışı esnasında bedende yaşanan değişimler, kaşınmalar ve çıkarılan sesler göz önünde bulundurulduğunda genel olarak fizyolojik bir süreç olarak değerlendiriliyor gibidir. Fakat gülmenin bundan çok daha boyutlu ve kapsamlı bir davranış olduğunu göstermektedir. Çünkü gülmenin birçok farklı sebebi vardır ve kompleks bir yapıya sahiptir. Bu kompleks yapının en çok düğümlendiği yer ise muhtemelen mizahın olduğu alanlardır. Morreal, gülme davranışını “mizahi olmayan gülme durumları” ve “mizahi gülme durumları” olarak ikiye ayırır (Morreal, 1997, s.4).

Çalışmamın konusu itibariyle tarihsel filmlerdeki komik unsurlarla ilgileneceğim için bu başlıkta geleneksel olarak kabul görmüş gülme teorilerine daha çok mizahi gülme durumları üzerinden parametreler üzerinde değinmeye çalışacağım. Bu teorilerin açıkladığı komedi mekanizmalarının, tarihsel komedi türünde tarihsel olanın komik olarak nasıl evrildiğini anlamaya yardımcı olacağı kanısındayım. Bununla beraber, tarihsel komediler üzerinden örneklendirmeye çalıştığım teorileri açıklarken başvurulan mizah tekniklerine de yer vereceğim. Tarihyazarın üst kurmacanın problematize ettiği alanlar tarihsel komedi senaryosu yazarken tarihsel komedilerdeki komik mekanizmalar çerçevesinde deneyebileceğim birtakım teknikler tespit etmeye çalışacağım.

#### 3.1. Üstünlük Teorisi

İlk olarak Platon, Aristoteles ve daha sonra modern dönemde Hobbes tarafından geliştirilen üstünlük teorisinde, gülme davranışı bir kişiye veya bir kişinin bulunduğu duruma gülmek; onun “aptallığı”, cehaleti veya sakarlığıyla alay etmek şeklinde ifade eder. Gülme refleksinin bir kimseyi hakir görmekle ilgisi olduğu iddia edilir. Bu sebeple gülme davranışı, erdemsizlikle ilişkilendirilir. Örneğin; kahkaha, Platon'un toplumunda yeri olmayan, yasaklı ve “adı olmayan bir tutku”dur (Critchley, 2011).

Fakat Platon gülme davranışının yanı sıra gülünç olanın da tanımı yapar. Platon bir insanı gülünç yapan şeyin kendisini bilmemesi olduğunu söyler. Bir kişi kendini “gerçekte olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanması gülünç duruma düşer (Aktaran/Morreal, 1997, s.8).

Üstünlük teorisinin etkisi Antik Yunan’dan Hobbes’a uzanan dönemde de fakat kuramı sağlamlaştıran Hobbes’un Leviathan’daki gülmek üzerine olan meşhur zafer” yorumudu (Aktaran/Eagleto2019, s.44). Hobbes’a göre, gülmeye refleksi kendimizi başkalarından görece üstün hissettiğimiz anlarda aniden ortaya çıkan çarptan kendi kendine gülme durumu ise önceki başarısızlıklarımıza karşı kendimizi an hissettiğimiz üstünlük duygusuyla açıklanabilir. Morreal ise kimi gülme durumları üstünlük teorisinin sunduğu mekanizmanın (alay ve acımasız gülme) geçerli olduğunu kabul etse de bunun tüm gülme davranışlarını açıklayabilecek kapsamlı bir teoriye inanmaz (Morreal, 1997, s.15-20).

Fransız filozof Henry Bergson’un Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Bir Deneme isimli çalışması komik olanın nasıl oluştuğu ve mizahi durumlar üzerinde önemli çıkarımlar bulunmaktadır. Bergson gülücün nerede ve nasıl oluştuğuna dair belirli tespitler yapmıştır. Bunlardan ilki gülünç olanın bir şekilde insani olanla ilişkilendirilmesidir. İnsan varlıklarına ve nesnelere gülmemizdeki sebep ise bu varlıklarda insana ait bir özelliğin biçim tespit etmemizde yatar (Bergson, 2021, s.5). Bunun yanı sıra Bergson ortaya çıkarken duyguların devre dışı bırakıldığını ileri sürer. Ona göre “gülücün ortamı kayıtsızlıktır ve gülmenin en büyük düşmanı duygulardır” (Bergson, 2021, s.6). Bergson’a göre birine veya bir duruma karşı belirli bir mesafe alıp, onlara o anki duygularını ve kişileri içselleştirmeden bakabildiğimizde o durum veya kişiler gülünçleşir. “Gülme saf akla hitap eder” (Bergson, 2021, s.6). Bu, çalışmamın bir önceki bölümünde vurguladığım üzere tarihyazımcı üstkurmacaların komik potansiyelinin anlaşılması bakımından önemli bir noktadır. Geleneksel tarihçiliğe sadık kalan tarihsel roman ve filmlerin aksine tarihyazımcı üstkurmacalar okuyucu veya seyircinin tarihsel gerçekle empatik yaklaşmasına izin vermez. Hatta çabası genel olarak hem kurmacanın haliyle tarih anlatısının illüzyonunu kırmak üzerinedir.

Bergson, komik unsurun “mekanik katılık” adını verdiği durumlarda ortaya çıktığını söyler. Bu durumu açıklayabilmek için bazı örneklerden faydalanır. Bunlar soğanın köküne dokunulduğunda kök kırılıp toprakta kalması, bir adamın gülmek için sandalyeye oturduğunu zannederken kendini yerde bulan birine gülmek veya mürekkep yerine kalemini batıran birini komik bulmak gibi örneklerdir. Bergson’a göre, bu örneklerde yaratılan şey, alışkanlığa dönüşmüş hareketin değişen koşullara adapte olan akışkanlığını kaybederek mekanik bir hale geçmesidir. Bu gibi durumlarda “gülünç durum dikkatli bir esneklik ve enerjik bir uyumluluk gerektirdiği halde, karşımıza mekanik bir katılıktır” (Bergson, 2021, s.9-10).

Bergson, mekanik katılığın sebeplerini belirtirken “ruhtaki eğrilik” olarak nitelendirilen zaafıya dikkati çeker. Filozof bu noktada zaafıya ikiye ayırır, ona göre ruhtan gömülen ve hayatın akışında bizimle beraber değişebilen zaafıya “trajik zaafıya” ayırır. Kişiyi komik kılan zaafıya ise dışarıdan gelen, içine yerleşmeye çalıştığı zaafıya ayırır. Bu gülünç zaafıya “esnekliğimize göre şekil değiştirmek yerine katılığı dayatır. Biz onu karmaşık hale getirmeyiz, tersine o bizi basitleştirir.” (Bergson, 2021, s.12). Bergson’a göre komik, biçimle beraber jestlerin ve hareketlerin katılığında da ortaya çıkar. Kişi ruhtan yoksun, hayatın içindeki canlılıktan uzaklaşarak otomatik bir biçimde eylemsel ise, komiktir. Buradaki komikte ilgi ziyade biçime kayar. Bu sebeple bir kişinin jestlerinin taklidi komiktir. Taklit mekaniklik ve otomatizm söz konusudur. Çünkü taklit hayatın kendi akışında var olan şey değildir, hayatta tekrarlar yoktur. Taklit hayatın kendisini tekrar ederek ve örnekleme biçime vurgu yaparak gülünç nitelik taşır (Bergson, 2021, s.23-27).

Bu noktayı Kahpe Bizans’ın benimsediği komik tekniklerle ilişkilendirmek mümkün. Film Türk halkına gönderme yapan “İyi Nacarlar” ve “Kahpe Bizanslılar” ünlü tarihsel filmlerdeki kahramanlık anlatısını parodileştirir (Müjde, 2000). Ulusal yazıcılığın beslenen tarihsel bir anlatının karakterler tarafından hem davranışlar de sözselleşerek sürekli olarak hatırlatılması onları sıklıkla gülünç duruma sokar. Çünkü burada hayatın doğasındaki akışkanlık kaybolur, Bergson’un sözünü ettiği inerte çerçeveler içinde karakterler kendilerini yaratırlar. Belirli sıfatları taşıyabilen güdümlenen karakterler, mekanik katılıkla komikleşirler. Burada da üstünlük teo-

açıkladığı mekanizma çalışmaktadı. Bunun dışındaki karakterler tüm kahramanca özelliklerine rağmen hikâye boyunca hiç kendi zekâ veya çabalarıyla başarılı olmuyor. Şansları hep yaver gider veya tesadüfen orada bulunarak sorunlarını çözerler. Bergson özellikle Nietzsche'nin sözünü ettiği anıtsal tarih anlayışının içi tamamen boşaltılarak itibarsızlaştırılır.

Eagleton, Bergson'un mekanik katılık olarak adlandırdığı durumu tepki olarak nitelendirdiği gülme davranışının da üstünlük teorisine dahil edilebileceğini belirtir. Eagleton'a göre Bergson'un bu kuramında "düşüncesizce otomatikleşmiş, taahhüt köşesine tıklıp kalmış ve koşullara adapte olamayan insanlara ve şeylere" (Eagleton, 2019, s.48). Ayrıca bu gülme davranışı, başka insanlarla kurulan bir ilişkiyi gerçekleştirir ve aşağılayıcı niteliğe sahiptir. Fakat Bergson'un kuramında vurgu genel bir kural olarak belirlediği "bir fikrin doğal ifadesi bir başka tona aktarıldığında gülünç etki elde edilir" (Bergson, 2021, s.80) iddiası uyumsuzluk teorisiyle bazı paralellik gösterebilir.

"Mekanik katılık" bağlamında Stalin'in Ölümü filmi bahsetmek tarihyazımcı üst kurmaca unsurları barındıran tarihsel komedi türünde rastladığımız mekanizma anlamak açısından anlamlıdır. Filmde bir baskı ortamının yarattığı absürtlükler komedi unsurları olarak seyirciyeye aktarılır. Yönetmen filmde hâkim olan sürekli kaygı ve paranoyanın komedinin doğası ile bir bağlantısı olduğunu söylemiştir (Lally, 2019). Örneğin filmin ilk sahnelerinde, Stalin Moskova Radyosu'ndan konser tonunun başlamadan önce, genel sekreterlikten gelen bir telefonun yarattığı gerilim pek çok komik potansiyeli barındırmaktadır. Söz konusu sahnede, konser devam ederken Stalin'den bir telefon gelir ve kendisini "17 dakika sonra" aramalarını ister. Bu durumda radyo rejisörü Andreyev geri aramak için bir telefon numarası not alır. Paniğe kapılan radyonun başka bir çalışanı ile arasında şöyle bir diyalog gelişir.

ANDREYEV: 17 dakika sonra arayacağımı söyledim.

RADYO ÇALIŞANI: Telefonu açtığından itibaren 17 dakika mı kapadığından itibaren 17 dakika mı?

ANDREYEV: "17 dakika sonra arayacağım" dediğim andan itibaren 17 dakika sonra.

RADYO ÇALIŞANI: Ne kadar oldu?

ANDREYEV: Bilmiyorum. 30 saniye sanırım ya da bir dakika.  
RADYO ÇALIŞANI: Hangisi?

Bu tartışma filmde bir süre daha devam eder, Andreyev ve Radyo Çalışanı duydu korku sebebiyle akışkanlıklarını kaybeder ve komikleşirler (Iannucci, 2017). duyulan korku bu sahneyle beraber daha birçok sahnede de komik unsurun yaratılmasına sebep olur. Örneğin, Stalin'in geçirdiği felcin ardından doktor çağırılıp çağırılmaması kararını vermek de korkunun ürettiği bir başka komik sahnedir. Komite bir doktor çağırılmaması kararını veremez fakat ülkedeki tüm iyi doktorlar ya öldürülmüş ya da toplama kamplarına gönderilmiştir. Bunun üzerine komite, "kötü bir doktor" çağırma fikrini tartışmayı düşünür. Bu noktada yine paranoya işin içine girer ve olur da Stalin iyileşir ve kendisi için doktor çağırıldıklarını öğrenirse ne yapacaklarını tartışmaya başlarlar. Bir türlü çözüme ulaşmayan diyaloglarda karakterler tekrardan akışkanlıklarını yitirirler. Krushchev konuyu şöyle söyleyerek bir sonuca ulaştırır: "İyileşirse iyi bir doktor çağırılmaz, iyileşemezse de kötü bir doktor olduğunu öğrenemez" (Iannucci, 2017).

Sözünü ettiğim sahneler ve daha birçok sahnede işlenen komik mekanizması mekansal katılık üzerinden açıklanabilir. Bir diktatörün korkusu ve yarattığı paranoyayla filmde tüm karakterlerin sahip olduğu akışkanlığın ve canlılığın yitirildiğini görürüz. Dahası işe göreve odaklanmış ve otomatik bir davranış biçimi sergilerler ve böylece komiklik sıklıkla gülünç duruma düşürürler.

Üstünlük teorisi özelinde tarihsel komedilere baktığımızda Bill ve Ted'in Mücadelesi Macerası filmindeki alışveriş merkezi sahnesi incelenmeye değer bir nokta oluşturur ve Ted zaman yolculuklarının ardından yanlarındaki tarihsel kişiliklerle beraber filmde bugününü önerirler. Fakat Napolyon'un kayb olduğunu anlayınca tüm bu tarihsel karakterleri bir alışveriş merkezine bırakarak Napolyon'u aramaya giderler (Shary, 1989). Buradaki alışveriş merkezi detayı postmodernizm anlamında dikkate alınmalıdır. Anne Friedberg'ten aktaran Shary'ye göre, alışveriş merkezi oldukça postmodernist bir mekânı işaret eder. Postmodern bir mekâna bırakılan tarihsel karakterler bu bağlamın içinde kendilerine yer bulmaya çalışırlar (Shary, 1998). Bu süreç bir mağazasında piyano çalan Beethoven, aerobik dersinde katılan Jeanned'Arc, spor mağazasında beyzbol sopasıyla bir vitrin mankenini parçalayan Cengiz Han ve e

fallusuandırarmısır sosisiylekadınlarđur yapanFreudgibi komik temsillerle karşılaşmamıza sebep olur (Herek, 1989). Aynı bağlamda, filmde yer alan su par savaş stratejisini anlatan Napolyon da benzer bir noktaya yerleşir. Çünkü filmin genel olarak, bu tarihsel kişiliklerin gerçekten kendi zamanlarında ne yaptıklarının bugünün bağlamında neyi temsil ettiklerine dayanmaktadır (Shary, 1998).

Filmin bu sahnesinde gördüğümüz komik teknik Berger'in cehalet, avaňaklık ve olarak isimlendirdiği yöntemle açıklanabilir. Berger, komik metinlerde cahil karakterler tarafından kandırılan karakterlerin seyirciyi eğlendirdiğinden söz eder ve iki çeşit komik cehalet öne sürer. Bunlardan bir tanesi diğer karakterler tarafından kandırılan komik karakter diğer seyircinin bildiği fakat karakterlerin bilmediği unsurların olduğu bir komik cehalet (erkek karakterlerin kadının kılığında olup seyirci dışındabunu kimsenin bilmemesi gibi) açıklamaktadır (Berger, 2011, s.21). Bill ve Ted'in Muhteřem Macerası'nda yer alan bu sahnede ikinci türden bir komik cehalet durumu söz konusu. Fakat bu sahnenin çalışmam kapsamında tarihsel olanla ilgisi cahil bırakılan karakterlerin tarihsel kişilikler olmasıdır. Beethoven, Freud, Cengiz Han gibi tarihte önemli yerlere sahip olan kişilerin hepimizin bildiği alışveriş merkezlerini yeni keşfetmesi ve orada davranacağını bilmemesi onları gülünç duruma düşürmektedir. Bu cehalet durumu yanı sıra tarihsel kişiliklerin en çok bilinen özelliklerinin abartılarak alay edilmeleri beraber çalışan komik tekniklerdir.

Benzer bir durum, Monty Python ve Kutsal Kase'de de gözlenebilir. Film, çirkinlik ve yönelik ironik bir tutum sergilerken hem tarihsel hem de mitsel anlatıyı parodiler. Bunun en belirgin örneklerinden bir tanesi de Kral Arthur ve şövalyelerinin Kase'yi Guy de Lombard'ın kalesine bir türlü kabul edilmeyince, çareyi tahrip etme yapılmış dev bir tavşanla kaleye girmeye çalışmalarında görürüz. Bu Kral Odiseus'un Truva surlarını aşmak için inşa ettirdiği Truva atı hikayesinin bir parodisidir. Bu geçmiş en büyük kahramanlık hikayelerinden biri olan bu efsane, filmde benzer bir yapıyı oluşturur. Çünkü karakterler stratejinin en önemli bölümünü gözden kaçırmaları ve maketinin içine girmeyi unuturlar. Maketi boş bir şekilde kaleye gönderirler (Jones,

---

<sup>7</sup> Orijinal ad "Ignorance, Gullibility, Naiteve"

Gilliam, 1974). Yuvarlak Masa Şövalyeleri böylece hüsrana uğrarlar ve gülünç duruma düşerler.

### 3.2. Uyumsuzluk Teorisi

Morreal, uyumsuzluk teorisinin temelinde yatan gülme davranışının tanımını “umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gözlenen zihinsel bir tepki” olarak yapar (Morreal, 1997, s.24). Uyumsuzluk kuramında komedi nesnelere ve düşüncelerde nasıl açığa çıktığına dikkat çekilir. Uyumsuzluk teorisinin mizah, bildiğimiz ya da olmasını umduğumuz şey ile espride gerçekten yer alan hissedilen bir uyumsuzluk deneyimiyle üretilir (Critchley, 2011, s.3). Şöyle ki, düşünme algılama ve deneyimleme şeklimizde sadık kaldığımız belirli kalıplar vardır. Bu kalıpları uymayan, başımıza gelmesini beklemediğimiz herhangi bir duruma ve olaya tepki veririz. İlk kez Aristoteles tarafından ortaya atılan bu teorinin meşhur savunucusu ise Kant ve Schopenhauer olmuştur (Morreal, 1997, s.25).

Kant’a göre “Gülme, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan duygudur” (Aktaran/Morreal, 1997, s.26) Kant’ın gülme teorisinde ön plana çıkarılan kavram şaşkınlıktır. Ona göre, zihin mevcut bir durumdaki uyumsuzluğu algıladığı zaman şaşırır ve heyecanlanır. Böylece gülme davranışı ortaya çıkar. Schopenhauer’ın ise gülme kuramı Kant’ın öne sürdüğünden farklıdır. Ona göre gülme durumunu yaratan şey beklentinin boşa çıkmasından ziyade beklediğimizden farklı bir duygulanma söz konusu olur. Uyumsuzluk burada gözlenmektedir. Schopenhauer’a göre “Her durumda gülme bir nedeni, bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere karşı uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır ve gülmenin kendisi bu uyumsuzluktan başka bir şey değildir” (Aktaran/Morreal, 1997, s.28). Schopenhauer, “mizahın bozulmuş olarak görülen her şeyi bozduğu şeylerin mantıksız bir almasıyla değiştirildiğini bizi eğlendirdiğini söyler” (Morreal, 1997, s.144). En basit tabirle bu kuramdaki tahayyül ettiğimiz dünya ile algıladıklarımız arasındaki boşluktan doğar.

Zihnimizdekiyle duyumladığımız farklı olunca burada uyumsuzluk gülmeye sebep verir. Eagleton, bu kuramdan yola çıkarak sadece başkalarının içine düştüğü aşkı veya aptalca durumlar değil kendi kendimize düştüğümüz durumlar da gülebileceğimizi vurgular. “Yumruk attığımız şey kendi değerli mantığımızdır. Rahatsızlığı bize zevk veren kişinin kendisidir” (Eagleton, 2019, s.72).

Uyumsuzluk teorisi genel anlamda mizahi gülme durumlarında işleyen bir mekanizmayı açıklar. Ön kabullerimiz, beklentilerimiz, öğretiler ve dünyayı algılayış biçimlerimiz uyumsuzluğa sebep olan aksaklıklar, zıtlıklar, dil sürçmeleri veya kasıtlı olarak yapılmış çarpıtmalar, söz oyunları gülmeye sebebiyet verebilir. Koestler’e göre “mizah, örneğin şaşırtmaca etkisine dayanır. Şaşırtmak için mizahçının bir nebze özgünlüğü -düşünceyi basmakalıp alışkanlıklardan ayırma yetisi- olmalıdır... Amacı ister toplumsal bir eleştiriyi, ister yalnızca eğlendirmek olsun, uyumsuz kalıpların çarpışmasıyla oluşturulan zıtlıklar sarsıntılar sağlamak zorundadır. Her türlü durum ya da konuya sarsıntıyı sağlayacak uygun- ya da uygun biçimde uygunsuz- bir arabozanı zihinde oluşturmak zorundadır” (Koestler, 1997, s.99).

Monty Python ve Kutsal Kase’de uyumsuzluk teorisiyle açıklanabilecek ve tarihsel bağlamda gönderme yapan komik sahnelere rastlamak mümkündür. Örneğin Kral Arthur ve Patsy’nin yolculukları sırasında köylülerle karşılaştıkları sahne tarih yazımcı üstkuşluk ve uyumsuzluk teorisi bakımından dikkate değer noktalar barındırır. Bu sahnede köylülerdeki kalede hangi şövalyenin yaşadığını öğrenmek için köylü Dennis’e danışılır. Dennis’in karşısında kendi krallığının meşruluğunu tanımayan bir köylü bulur. Bir yerden soruların yüzeysel soru tarihsel açıdan genel geçer bazı kuralları bozacak nitelikte bir konuşma sebep olur. Sahnenin başlangıcında, Arthur’un arkası dönük olan Dennis’e “yaşlı değilim” olarak seslenir. Dennis ilk başta kadın olmadığını vurgulayarak Kral’ı düzeltir. Arthur’un “yaşlı değilim, 37 yaşındayım” diye ekler (Jones & Gilliam, 1974). Myer’a göre bu replikte amaç Orta Çağ ile ilgili yerleşen ortalama ömrün 30 yıl olduğuna dair kanıtı yıkmak vardır. Bu aslında bebek ölümlerinin fazlalığı sebebiyle ortalama ömrün olarak biçilen süreyi işaret eder, kişilerin bu denli kısa ömürlü olduğunu değil (Myer, 2018). Bu sıradan bir seyirci için detay içeren bir gönderme olsa da komik yaratmak adına anlamlıdır. Çünkü burada eski çağlarda insan ömrünü kısa olduğunu



varsayımımız, Kral Arthur'un da varsayımı, köylünün bu çıkışıyla reddedilir. Her bir tarihsel bilginin bu şekilde kullanılması anakronizm doğurmakla beraber bir beklentiye de boşa çıkararak uyumsuzluk teorisini gözlemleyebileceğimiz bir yaratır. Sahnede köylülerin söylemlerinin doğurduğu anakronizm bununla sınırlıdır. Arthur, Dennis'ten diktatörlük, sömürü, baskı ve şiddet hakkında Marksist bir ders nasıl kral olduğu sorgulanır. Arthur, Gölün Leydisi tarafından seçildiği ve E. Kılıcıyla onurlandırıldığı mitolojik öyküyü anlatır. Aldığı cevap ise 'Su birikintilerinin yatan garip kadınların kılıç vermesi bir hükümet sistemine temel oluşturur. Böylece krallık efsanesi alay konusu haline gelir (Jones & Gilliam, 1974). Arthur'un kendi "meşruiyetini" şiirsel bir üslupla anlatmasına karşın Dennis'in ve fazla teorik cevap bir uyumsuzluk yaratmaktadır (Landy, 2011, s.187). Bu gibi tarihsel bilgi veyahut mit ile alay etme gibi bir meselesi olduğu açıkça bilimsel olan ile mitolojik olanın karşı karşıya getirilmesi de yarattıkları uyumsuzluk dolaylı bir komik unsur olarak sayılabilir. 19. yüzyıldan itibaren sınırları çok net çizilmiş olan bilimsel tarih ve edebi tarihin karakterler aracılığıyla karşı karşıya gelmelerindeki uyumsuzluk bakımından mizahi unsurlar yaratır.

Landy'nin Komedi ve Karşı-Tarih adlı makalesinde belirttiğine göre; Monty Python'un Kutsal Kâse, Orta Çağ'da geçen bir komedi aracılığıyla revizyonist bir tarih görüşünü yansıtır. Kullandıkları komik, geçmişin ve geleneksel hikâye anlatımının biçimini tersine çevirerek veya baltalayarak onları garipleştirir. Film, sıradan durumları gari hale getirir. Dinsel ve tarihsel kavramlara meydan okur ve bu kavramların sıraya edebi ve sinemasal biçimlerle alay eder. Python'lar tarafından ağırlıklı olarak anlatısal taktik, bir karakteri tahmin edilebilir ve normatif bir duruma yerleştirip, sonra olayların sonucuna ilişkin beklentileri tersine çevirmeyi içerir. Burada kişileştirme ve tırmandırma yoluyla izleyiciye, tarihsel olaylara ilişkin duygulara ve genel kanılara uygun görüşler arasında yaratılan mesafede çok etkisi ve oryantasyon bozukluğu yaratan sıra dışı bir bakış açısı sunulur (Landy, 2011, s.187). Tarih yazımcıların kurmacıların de alan yaratmaktadır. Filmde gördüğümüz krallar, şövalyeler, köylüler tanıdık olduğumuz tarihsel anlatılardan oldukça farklıdır. Bu hem bu uyumsuzlukta komik unsur yaratırken aynı zamanda geleneksel tarih yazıcılığının karşısında geçmişle ilgili farklı bir söylem üretmektedir.

Bu noktada David Ludvigsson'ın, 1983 tarihli İsveç yapımı tarihsel komedi Kalabaliken i Bender üzerine yazdığı makalesinde değindiği bir noktadan b isabetli olacaktır. Ludvigsson, Rosenstone ve Toplin gibi tarihçilerin tarihsel tarihi anlamak ve anlatmak için bir potansiyelleri olduklarını belirttiklerini s Ludvigsson da bu düşüncelyi tamamen yadsıamaz ama konu tarihsel komed bunun pek mümkün olmadığını vurgular. Çünkü bu filmlerde mizah, şakanın ken gerçekte olanlar arasındaki uyumsuzluktan doğar. Burada Ludvigsson'ın dikkati nokta, komedi yazarının tarihsel komedide seyircinin bildiğini varsaydığı klişeler, stereotipler üzerinden komiği yaratmaya çalışması gerektiğidir. Profesyonel tarih "gerçeği" üzerinden yapılan referanslar, tarih alanında profesyonel olmayan sey bir şey ifade etmeyebilir (Ludvigsson, 2011, s.74). Yapılan referansların sey karşılığının olmaması durumunda komik mekanizmasının çalışmaması sebep olabileceğine katılmakla beraber, kullanılan yoğun tarihçi gözün ve bu şekilde ku bir anlatının bir komik potansiyeli sahip olduğu fikrindeyim. Öyle ki içeriğir otoriteleri tarafından gerçekliği kanıtlanmamış, kurmaca bir olaydan oluşturulup yoğun bir tarihsel bir üslupla şekillendirilirse seyircide "gerçekten yaşandı mı?" s yaratmakla beraber tarih yazıcılığına mesafe alarak ondaki komiği ortaya ç yardımcı olabilir.

Tarihsel komedilerde uyumsuzluk teorisinin açıkladığı bağlamda gülünç etki yara amacıylaen çok tercih edilen tekniklerde bir tanesibilinçli anakronizmlere başvurmaktır. Anakronizmler sayesinde şimdiki zamanın geçmişte görünmes verilir veya tasvir edilen çağ açıkça diğer dönemlerle karıştırılır. Anakroniz tarihçiler arasında sıklıkla tartışılan bir konu olduğu için tarihyazımcı üstkurmaca dikkatedeğer bir noktadır. On dokuzuncyüzyıldamiraskalan tarih anlayışı, anakronizmlere karşı oldukça temkinlidir. Ampirik bir disiplin olma kaygısında ola yazıcılığı, tarihsel bir dönemin ancak o dönemin kavramlarını kullanarak anlaşılabilceğisöyler. Fakat bir tarihçininkullandığıeleştirel araçlarışimdiki zamandan sıyrıp uzaklaştırması mümkün müdür? Hermenötik tarih felsefes araştırmayı geçmiş ve şimdi arasındaki bir diyalog olarak görür. Ancak bu şekilde kendi çağının görüşlerini farkına varır ve modern kavramları bilinçsiz bir b

geçmişe yansıtmaktan kaçınır (Salmi, 2011, s.14). Her koşulda anakronizm tarih açısından ciddi bir sorundur ve Salmi bu sorunu geleneksel tarih anlayışındaki mizah yokluğuyla bağlar. Bu tarih anlayışında insanın tarih karşısında saygıyla eğilmesi, ciddi olmaya boyun eğmesi gerektiği varsayılır (Salmi, 2011, s.14). Salmi, özellikle Dünya Savaşı'ndan sonra tarihsel komedilerde bilinçli anakronizmlerin yaygınlaşmasını belirtir. Önceden tarihsel zaman çizelgesine sadık kalıp karakterlerin arasındaki komik üreten filmlere rastlamak mümkünken, daha sonra film yapımcılarının çağların kabul görmüş biçimlerine ve geleneksel anlatılarına bağlı kalmayı reddetmesi farklı türden bir komiğe alan tanınmıştır (Salmi, 2011, s.16).

Örneğin Dünyanın Tarihi: Kısım I'de farklı dönemlere ait tarihsel motifler bir araya getirilir, bu şekilde seyirci şaşırtılır. Ortaya beklenilenden farklı bir sonuç çıkar ve etki yaratılır. Salmi, bu noktada Bergson'dan alıntı yaparak "Bir durum, aynı anda birbirinden tamamen bağımsız iki olay dizisine ait olduğunda ve aynı anda farklı iki anlamda yorumlanabildiğinde, her zaman gülünçtür" ifadesini aktarır (Salmi, 2011:19). Filmde, Fransız Devrimi bölümünde Kral Louis'i idamdan kurtaran İmparatorluğ bölümündeki köle karakterdir Veyahut Roma'daki hramanlarımız Sezar'ın askerlerinden kaçarken Musa Peygamber tarafından denizin ikiye ayrılmasıyla kurtarılırlar. Yine Fransız Devrimi'nin anlatıldığı bölümde idam mahkumuna ölüm dileği olup olmadığı sorulur. Verilen cevap ise anestezi ilaç olan Novacaine'dir. Bu dileğe şöyle itiraz eder: "Tıp bilimi öyle bir şey bilmiyor". Kralın cevabı şaşırtıcıdır. "Beklerim" (Brooks, 1981). Bu gibi anakronizmler filmde tarihsel gerçeklik kullanarak komik unsur yaratır. Ayrıca geleneksel tarihçilikte yerleşmiş olan lineer ilerlediği fikri yadsınır ve döngüsel bir tarih akışı yaratılır. Benzer biçimde zaman yolculuklarının konu edildiği Ted ve Bill'in Muhteşem Macerası'nda da görülmüştür. Filmdeki bilinçli anakronizmler sıklıkla rastlanılan komik unsurlardan biridir. İkilinin 1879 yılında New Mexico'da içki siparişi ederken kimlik sorulmaması, sevinmeleri, Antik Yunan'da 1970'li yıllara ait bir rock şarkısıyla Sokrates'i kandırması gibi detaylarda rastladığımız anakronizmler filmdeki gülüncün temel ayaklarında yer almaktadır (Herek, 1989).

Morreal, uyumsuzluk teorisini de gülme davranışını kapsamlı bir şekilde açıklayarak bir kuram olarak görmez. Çünkü uyumsuzluk tüm gülme durumlarını açıklayamaz. Beraber, hayatta rastlanılan her uyumsuzluk da gülmeye sebep olmaz. Bir uyumsuzluğun gülmeye sonuçlanması için; korku, üzüntü, acı, öfke gibi kuvvetli başka bir duygunun sebep olmaması gerekir (Morreal, 1997, s.30).

### 3.3. Rahatlama Teorisi

Morreal, rahatlama teorisine ilk olarak Shaftesbury'nin 1711 yılında yayımlanmış "Nükte ve Mizahın Özgürlüğü" başlıklı makalesinde rastladığımızı söyler (Morreal, 1997, s.32). Daha sonraları, 19. yüzyılda, Herbert Spencer da "Gülmenin Psikolojisi Üzerine" çalışmasında gülmeyi bastırılmış sinirsel bir enerjinin salınımı olarak tanımlar. Freud'un 1905 tarihli "Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri" çalışmasıdır (Critchley, 2011, s.3).

Üstünlük kuramının birtakım duygular ve uyumsuzluk teorisinin ise gülmeye sonuçlanmasını nesne veya durumlar üzerinden gülme davranışını açıklamaya çalıştığını görürüz. Rahatlama teorisi ise bu iki kuramdan ayrı olarak dikkati daha az tartışılan bir noktaya çekerek gülmeyi işlevini tartışır. Spencer'in kuramına göre, hissettiğimiz bütün duygular bedenimizde sinirsel bir enerjiye sebep olur. Bu enerjinin birikimi, bedensel hareketlerle dışarıya aktarılır. Öfkelendiğimizde yumruksıkamak, korktuğumuzda kaçmak gibi. Bu türden bedensel hareketlenmeler genellikle bir eyleme dönüşür ve bu bir işlevsellik kazanır. Korkup kendimizi korumak için kaçarız, öfkelenince sesler çıkarabiliriz. Fakat Spencer'a göre gülme başka bir eyleme dönüştürülmez. Gülmeyle çıkan bedensel hareket, kasılmalar ve sesler içimizde biriktiğimiz enerjinin boşaltılmasıyla ilgilidir (Morreal, 1997, s.36-37).

Freud, Spencer'in kuramından etkilenmiş olsa da gülme davranışını ondan daha farklı bir şekilde almış ve odak noktasına daha çok esprileri yerleştirmiştir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi "Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri" çalışmasında Freud, gülmeyi üç çeşit olarak tanımlamıştır. Bunlar espriler, komik durumlar ve mizahtır. Tüm bu türler için ins

belli bir enerji potansiyeli vardır. “Freud, şaka yaparken, bastırılmış ya da yasaklı duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, komik durumlara tepki düşünmek için kullanmadığımız fazla enerjiyi, mizah için ise, duygularımızca kullanılmayan enerjiyi harcadığımızı söyler” (Morreal, 1997, s.43). Freud, çalışmaları daha çok şakaları sorgular. Onun kuramına göre, şaka yapmak kişide toplum tarafından baskılanan, yasaklı duygu ve düşüncelerimizi açığa çıkarmak için kullandığı bir yöntem olma özelliği taşır. Fakat bu bilinçli bir süreci ifade etmez, çünkü şakanın kökeni olan düşünce ve duygular bilinçaltından gelmektedir. Freud şakanın kendisini kontrol altına almakla beraber, şakadan ve gülmekten duyulan zevki de açıklamaya girişir. Kuramına göre, gülmedeki keyif verici yan, davranışlarımızı ve dürtülerimizi kontrol etmek için kullandığımız ruhsal enerjinin gülme esnasında ortaya çıkarak kontrolü rahatlatmasıdır. Toplum tarafından cinsel, saldırgan veya hutto toplumun normlarıyla uyum sağlayacak olan tüm dürtülerimiz kontrol altında tutulurken, esprisiz olarak bu sınırları gevşetir ve yasak olanı deneyimleme şansı verir. Bu dürtü baskılanması için her daim aktif olan ruhsal enerji gülme esnasında boşaltılır ve deneyimlenir (Morreal, 1997, s.44-46) Eagleton Freud’ un gülme meteorisinde söz ederken gülmede hissedilen suçluluk duygusunun kişiye daha çok haz verdiğini eğlendirdiğini söyler.

“Süper egoya dair bu tür baskıları gevşetirken, onun talep ettiği bilinçsiz çabadan tasarruf ve bunun karşılığında onu şaka ve gülme biçiminde harcarız. Tabii ki bu bir mizah ekonomisidir. Bu bakış açısına göre şaka, süper egodaki edepsiz bir lezzettir. Bu Oedipal çatışma seviniriz, fakat bilinç ve rasyonellik aynı zamanda saygı duyduğumuz yetilerimizdir, sorumluluk sahibi olmak ve isyan etmek arasında bir gerilim kurulmuş olur... Suçluluk eğilimi tuz biber katar. Ne olursa olsun çetelesini tuttuğumuz şeydeki galibiyetin tamamen olduğunu biliyoruz -ve ayrıca önemsiz bir zaferdir, çünkü şaka dilin bir parçasıdır. Bu nedenle suçluluk duygumuzu dindirirken gelenek veya kurumlara saldırmanın keyfini çıkarabiliriz, bu durum Tanrı’nın (nihayetinde sevdiğimiz kadar nefret ettiğimiz bir figürdür) bu küçük iktidarı kalıcı olarak etkisizleşmeyeceğini inancıyla güvence altına alınmıştır. Otorite kaybıyla düşen her şeyin berbat durum tamamen geçicidir.” (Eagleton, 2019, s.22)

Freud’a göre, şaka bizi toplumsal normlara, ahlak kurallarına uymak için kontrol altına alan süper egonun bir anlığına da olsa devre dışı kalmasına sebep olur, “bu da anarşiye fırsat verirken sansürlenmiş duygusunu ön plana çıkarmasına fırsat verir” (Eagleton, 2019)

Morreal, rahatlama teorisini ele alırken gülmenin bir rahatlama ve enerji salınımı olduğunu dile getirirse de özellikle Freud'un baskılanan enerjiyi cinsellik ve saldırganlığa bağdaştırmasını gülme teorisi için yeterli bulmaz. Gülmek için özellikle baskılanan dürtüden ya da duygudan bahsetme zorunluluğumuz yoktur (Morreal, 1997, s.40).

Rahatlama teorisi söz konusu olduğunda tarihin korkutucu figürleri bir anda gülünç etki hedeflenen Dünyanın Tarihi: Kısım I'de yer alan İşkence Engizisyonu'nun konu edildiği bölümden söz etmek isabetli olacaktır. Sekans karikatürü bir kalede işkence görüntüleri ve anlatıcının ürkütücü sesiyle açılır. 1489'da İspanya'da Avrupa'yı saran kara vebadan ve engizisyon mahkemelerinde söz edilir. Siyah ciltli ellerinde meşaleler olan engizisyon üyeleri yavaş yavaş mahkemeye doğru yürür. İşkence görüntülerine maruz kalırız ve engizisyonun korkunç yargıç Torquemada'nın söz edilir. Anlatıcının sunuşu bittikten sonra, Torquemada görünür ve bir anda merdivenlerden kayarak şarkı söylemeye başlar. Böylece kendimizi 1930'larda Amerikan müzikallerinde birinde buluruz (Brooks, 1981). Tarihin en korkunç olaylarından biri olan engizisyon bir anda bir müzikal parodiye dönüşür ve rahatlama sağlanır. Filmin anlatısındaki engizisyon sunumu elbette ki seyirciyi gerginlik yaratmaktadır. Fakat bu gerginlik sadece filmin kendi anlatısından hepimizin hafızasında yer eden bir tarihsel bilgiden de kaynaklanır. Korkutucu engizisyonun imajı bir anda kurulur ve bir anda da yıkılır. Bu esasen tarih üstü kurmacanın sıklıkla kullandığı bir yöntemdir.

### 3.4 Tarihsel Komedilerde Tarihyazımcı Üstkurmaca Unsurları ve Komik Mekanizmalar

Tarihsel komedi filmleri farklı metotlar ve anlatısal araçlar kullanarak tarih üstü kurmacanın katıçtığı unsurlar üzerine eğilirler ve çoğunlukla bu sorunlu unsurları bir komedi unsuru olarak kullanırlar. Geleneksel tarihsel anlatıyı, geçmiş ve aktarma sorununu, tarihsel özneleri ve genel-geçer tarihsel bilgileri odağına alan komik unsurlarda işleyen mekanizmaları komedi teorilerinden yola çıkarak anlamak mümkündür.

Sıklıkla rastlanılan mekanizma şüphesizki tarihsel anlatı üzerinden yaratılan uyumsuzluktur. Tarih yazımcı üstkurmacanın sıklıkla tercih ettiği anlatısal yöntem resmi olanı öncelikle inşa edip daha sonra yıkarak seyircinin tarihle ilişkisini şüpheli zemine taşımasıdır. Tarihsel komedi bu yöntemi komik yaratmak için kullanır. Güç etki öncelikle geleneksel anlatıya paralel bir imajın kurulup daha sonra yıkarılarak ortaya çıkar. Krallar, şövalyeler, köylüler tanıdık olan tarih anlatısıyla uyuşmayacak biçimde absürtleştirilerek veya karikatürize edilerek ortaya çıkarlar. Bununla tarihsel dönemler de tarih anlatısından aşına olduğumuzdan farklı olarak yansıtılarak komik unsur Bergson'un kuramında yer alan "bir fikrin doğal ifadesi bir başka aktarıldığında" (Bergson, 2021, s.80) ortaya çıkan komik ile açıklanabilir. Uyumsuzluğunun teorisinin yanı sıra önce belirli bir ciddiyeti hatta zaman zaman korkutuculuğu olan anlatısının aniden yıkılması üretilen komik açısından rahatlatıcı kuramıyla da ilişkilendirilebilir. Bu duruma özellikle Dünyanın Tarihi: Kısa İngilizce sahnesini (Brooks, 1981) veyahut Stalin'in Ölümü'ndeki korkutucu atmosferin, iç karakterler tarafından komik duruma düşürülmesini (Iannucci, 2017) örnek verebiliriz.

Bir önceki bölümde de değindiğim üzere bir komik teknik olarak parodi çalışmaları önemli bir nokta teşkil etmektedir. Berger, parodiyi üç ayrı başlıkla kategorize eder ve başlıklara göre belirli bir yazar veya sanatçının tarzı, belirli bir tür veyahut parodisi yapılabilir (Berger, 2011, s.33). Tarih yazımcı üstkurmacanın benimsediği ise "metinleştirilmiş geçmiş, şimdinin geçmişleriyle karıştırılarak parodi yapmaktır" (Hutcheon, 2020, s.212). Tarihsel komedilerde de tarihsel anlatısının hem tarih yazarı hem de tarihsel filmler üzerinden parodileştirildiğini görürüz. Hutcheon, parodi olarak kastettiği şeyin gülünç olmak zorunda olmadığını pek çok kez vurgulamasına rağmen burada söz edilen parodinin en önemli özelliği olan ironik tutum kanımca komik türün müsaittir. Tarih yazımcı üstkurmacanın benimsediği ironik parodide geçmişten farklı oluş gösterilirken, metinsel olarak geçmiş ile olan bağı koparılmaz. "Parodi geçmişten uzaklaşmak değildir, aslında parodi hem geçmiş muhafaza etmek hem de sorgulamaktır" (Hutcheon, 2020, s.224).

Berger, bir komik tekniği olarak ironiyi açıklarken sözel ve dramatik olarak olduğunda söz eder. Sözel ironi bir şeyi söylerken onun aksini kastetmeyi dramatik ironi bir karakterin ulaşmaya çalıştığı hedefinin tam tersini elde etme örgülerine atıfta bulunur (Berger, 2011, s.27). Tarihsel komedilerdeki ironik kanımcaiki ironi türünü de kapsar ve tarihyazımcı üstkurmacanın işaret ettiği sorgulamalarla paralellik gösterir. Araştırmama dahil ettiğim filmlerin hemen hepsi anlatıcıya sahiptir veya anlatıyı yönlendiren ara yazılara başvururlar. Seyirciye sarih tarihsel parodi tarihsel bir metin olarak varlığını kabullenmiş gibidir. Fakat burada bir ironi söz konusudur çünkü hem tarihsel hem de değillerdir. Tarihsel bir muhafaza ederken gerçeklikle uyum sağlamayan temsil sunarak bu metinelliği problemleştirirler. Burada uyumsuzluk üzerinden gülünç etki yaratmak mümkün

Tarihsel komediler, tarihsel dönemleri veya kişileri parodileştirerek komiği yaratır. Hatta tüm filmlerde gördüğümüz esas komik unsur söz konusu ironik parodiden oluşur. Çünkü belirli bir tarihsel döneme ilişkin bir tarihsel söylem oluştururlar. Bu alternatif anlatılarda genellikle absürt unsurlarda yararlanırlar ve tarihin anlatılma yönünün farkındalığıyla kendileri için yaratıcılıklarını zorlayacakları geniş bir alan birer rol olurlar. Büyük liderler, komutanlar ve savaşçılar belirli özelliklerle karikatürize edilerek gülünç duruma düşürülürler. Tarihsel komediler tarihsel kişiliklerde "tipleme"ler yaratırlar. Fakat buradaki tipler, çalışmanın birinci bölümünde üstünde durduğumuz Hutcheon'ın anlatısını hatırlatımlıdır. Tarihyazımcı üstkurmacasıyla tip yaratmaktan ziyade marjinalize edilmiş karakterlere daha çok ağırlık vermesine evrensel değer ve durumları ironik bir çerçevede ele alacağı zaman anlatısında 'tip' yer verir. Bu bağlamda düşündüğümüz Dünyanın Tarihi Kısım I'deki Fransız Devrimi'nin zalim kralı XVI. Louis'yi, Roma İmparatorluğu'ndaki Jules Sezar'ı (Brooks, 1981) Kahpe Bizans'ın kurmaca karakteri imparator İletyus'u (Müjde, 2000) olarak verilebiliriz. Tarihsel figürler karikatürleştirilip tip haline getirilir ve itibarsızlaştırılırlar. Tarihin öznesinin itibarsızlaşması tarihin anlatısını da itibarsızlaştırır. Fakat postmodern bir kavram olan tarihyazımcı üstkurmaca bağlamında özne kurulumuna dair verebileceğimiz en isabetli örnek şüphesiz ki Zelig'dir. Leonard Zelig, akışkanlığı ve merkezsizliği ile postmodern öznenin başarılı bir örnek



Zelig'in sürekli değişen benliği ve hızlı adaptasyon özelliği komik durumların girmesine sebep olur.

Sözünü ettiğim faktörler dışında, tarihsel olanı komik olana çevirmek konusunda anlatısındaki zamansallığı vurgulamak ve gülünç etki için anakronizmlere başvuru dikkati çeken başka bir unsurdur. Bu tür bir komik etkiyi, özellikle Ted ve Muhteşem Macerası'nda görmemiz mümkündür. Filmi incelerken sözünü ettiğim mevcut tarih anlatısı yüzeysel bir biçimde bile olsa anlatıya aktarılır. Fakat bu tarihyazımın kurmacanın tarihsel bilgilerinin bağlamının değiştirilmesidir. Filmin bugününe ait bir karakterin geçmişteki imgesi veyahut tıbbi bir kişiliğin postmodernist evrende tekrardan hayat bulması ve bugün arasındaki uyumsuzluktan komik olanı yaratır. Bilinçli olarak yapılan anakronizm sayesinde tarihin bugün paradigmalarıyla anlaşılmaya çalışılan bir geçmiş yorumu olarak açık etmektedir. Anakronizm seyircinin zamanını işaretlemek bağlamında işlevsel kullanılabilir.

Filmlerde tarihsel bilginin fazla onaylanmasında komik etkiyi yaratmakta kullanılabilir. Zalim bir yöneticinin çok zalim, karanlık bir çağın çok karanlık, yoksul bir halkın çok yoksul tasvir edilmesi yani tarihsel bir kabulün abartılması da bir komik yaratır. Bu komik tekniği Dünya'nın Tarihi: Kısım I'de Fransız Devrimi'nin konu eden bölümün açılışında vardır. Burada da Paris'i yoğun bir yoksulluğun içine götürürüz. Öyle ki buradaki seyyar satıcıların tezgahlarında ölü fareler satılmaktadır. Sonraki tarihsel kaynaklarda verilen Fransız Devrimi'nde önce halkın içinde bulunduğu sefalet vurgusu iyice abartılır, tezgâhın birinde "hiçbir şey" in satıldığını görürüz (Brooks, 1981). Burada belirli bir tarihsel söylem abartılarak komik yaratılır.

Geçmişin metinler aracılığıyla bilinmesi ve referans sorunları tarihsel komedilerde rastlanılan bir motiftir. Monty Python ve Kutsal Kase'deki mağara sahnesinde (John Gilliam, 1974) geçmişi bir yazı üzerinden anlamaya çalışan karakterler üstünlük bakımından gülünç duruma düşerlerken veya Dünyanın Tarihi: Kısım I' de Peygamber' in tabletler kırıldığı sahne (Brooks, 1981) tarihyazımındaki referans

probleminin komik unsura çevrilmesine örnek olarak gösterilebilir. Burada aynı zamanda kutsal bir figür olan bir peygamberin sakarlığıyla otoritesinin sarsılır ve yine üstün teorininin açıkladığı bir komik mekanizmasından söz edebiliriz. Referans probleminden en isabetli örnek ise Zelig olacaktır. Çünkü film sözünü ettiğim üzere komik gerçekçi bir üslupla kurmaca bir karakter için tarihsel bir belge kılığına bürünme biçim ve içerik arasındaki uyumsuzluk komik üretmektedir.

\*\*\*

Çalışmamın uygulama bölümüne geçmeden önceden kısaca özetlemek gerekirse ilk bölümünde tarihyazımcı üstkurmaca türünün özelliklerini ve komediyle ilişkisini parodi, referans problemi, tarihsel özne, yan metinler, yabancılaştırma estetiği ve belgesel gibi kavramları işaretleyerek aktarmaya çalıştım. Tarihsel komedilerin bu açıdan tarihyazımcı üstkurmacayla temelbenzer alanları sorunsallaştırdığını gözlemledim. Bu bilgiler ışığında çalışmamın bir sonraki bölümünde bu alanların mekanizmaları üzerindeki komik unsur ürettiğini ve ne gibi komik tekniklerden faydalandığını komedi teorilerinden faydalanarak tespit etmeye çalıştım. Uygulama bölümüne geçmeden önce tarihyazımcı üstkurmacalardan yarattığı komik olanakları “geleneksel anlatıyı yıkılmasında tarihsel temsiller” “tarihin ironik metinlerarası parodisive bilinçli anakronizmler” ve “tarihsel bilginin komik materyal olarak kullanılması” olarak başlıklandırmam mümkün görünüyor.

Çalışmamın son bölümünde tarihyazımcı üstkurmacanın yarattığı komedi olanaklarını kendi yazarlık pratiğimde denediğim bir tarihsel komedi senaryosunun yazım sürecinde başlıklardan faydalanarak kaporlayacağım tema tematik hem de içerik olarak tarihyazımcı üstkurmacanın problematize ettiği alanları, tarihsel komedilerde yarattığı komik araç ve mekanizmalardan faydalanarak senaryomda kullanmaya çalışacağım.

#### 4. TARİHYAZIMCI ÜSTKURMACALARIN KOMEDİ OLANAKLARI ÜZERİNDEN BİR SENARYO YAZMA DENEMESİ

“Musalla Taşında Müphem Masallar” adını verdiğim senaryo çalışmam, ölümden gassal bir kadının anlatısının etrafında örülen bir hikâyeyi konu edinmektedir. Müphem isimindeki baş karakterimiz, ölü yıkarken dikkatini dağıtmak için kendi kendine hikâyeler anlatmaktadır ve seyirci de Müphem’in gasilhanede geçirdiği bir iş gününde anlatılan hikâyeye tanık olur.

Müphem, IV. Murat devrinin alkol ve tütün yasağının en sıkı uygulandığı dönemden yaşamış kurmaca üç ayyaş adamın hikayesini anlatarak başlar. Yaşadıkları dönemde İstanbul’da bulunan bir harabeyi köylüler için gizli bir meyhaneye çeviren üç aylak adama, harabeyin eski sahibi Mahmud Seyfi’nin ruhu musallat olur. Mahmud Seyfi, 16. Yüzyıl’da İstanbul Sultan için çalışan saray casuslarından biridir. Mahmud Seyfi, bir görevinde hata yaparak eli boş dönünce Padişah tarafından idam cezasına çarptırılmıştır. Yıllarca hapis hayatının ardından bu cezayı hazmedemeyen Mahmud Seyfi, İstanbul’u doğal afetlerden koruyan sihirli tılsımı alıp kaçmıştır. Tılsımı çaldığında sebep olduğu 1509 tarihli İstanbul Depremi’nde ise bu tılsımı kaybetmiş, daha sonra İstanbul’u terk edip Anadolu’ya Salih ve Zekeriya’nın yaşadığı köye taşınıp ömrünü burada tamamlamıştır. Mahmud Seyfi, kaybettiği tılsımlı yeşil taşı bulup kendisine getirmeleri karşılığında hikâyelerini affedeceğini ve rahat bırakacağını söyler.

Bunun üzerine Zekeriya, Abuzer ve Salih isimli üç arkadaş bu ruhtan kurtulmak için İstanbul’a doğru yola çıkarlar. Yolda o güne kadar hayatını denizin altında geçiren arkadaşları daha sonra buluşlarını dünyaya tanıtmak için yola çıkmış yaşlı bir mucit olan Bahadır ile karşılaşır. Fakat bu mucit 1940’lı yıllardan gelmektedir ve o yıllarda İsmet İnönü ile buluşlarını anlatmak için çıktığı yolda tüm icatlarının çoktan bulunmuş olduğunu İsmet İnönü’ne hayal kırıklığına uğramıştır. İsmet İnönü’nün İkinci Dünya Savaşı sırasında Winston Churchill ile yaptığı Adana Görüşmeleri’nde Gabriel ve Reha ile karşılaşır.

Gabriel ve Reha 18. Yüzyıl’da İstanbul’da yaşayan iki büyücüdür. Gabriel zaman zaman yolculuk ederken Reha olacak doğa olaylarını önceden görebilme yeteneğine sahiptir.

Reha bir gece, İstanbul'da bir büyük depremin daha olacağını görür. Daha sonra araştırınca İstanbul'u koruyan tılsımlardan birinin kayıp olduğunu fark ederler. Bu üzerine bunun sorumlusunu ve tılsımı bulmak için Malazgirt Savaşı'ndan Yakın Tarihine kadar tarihte bir gezintiye çıkarlar ve tılsımı çalanın Mahmud Seyfi olduğunu fark ederler. Bu yolculukları esnasında Adana Görüşmeleri'nde Bahriye'yle karşılaşırlar. Elinde tanıdıkları tanımadıkları birçok icatla gezdiğini gördükleri Bahriye tarihin akışını değiştirir korkusuyla yanlarına alıp IV. Murat dönemine getirirler. Fakat Bahriye, Gabriel'in zaman yolculuğu yaptığı saati çalarak yanlarından kaçar ve yolda sarhoş üç arkadaşla karşılaşır. Zekeriya, Abuzer ve Salih ise Bahriye'nin elindeki icatların işlerine yarayacağını düşünerek yola beraber devam etmeyi teklif ederler.

Hep beraber İstanbul'a varan bu dört karakter, tılsımın peşine düşer. Tılsım, Mahmud Seyfi'nin söylemesine göre Galata Kulesi'nden bakan kişilere görünmektedir. Bu yüzden kuleye çıkarlar. Kule'de Hezarfen Ahmet Çelebi ile karşılaşırlar. Üçlü tılsımı ararken Bahriye Hezarfen'e çalışmalarında yardımcı olur. En sonunda Gabriel ve Reha'nın gelmesi ile tılsımlı taşı bulunur. İki büyücünün tılsımı bir an önce yerine koyup, kâh zamanlarına dönmeleri gerekir. Çünkü o ana kadar tarihe birçok müdahalede bulunmuş ve birçok tarihi belgede görünmeye başlamışlardır. Fakat Bahriye Gabriel'in yardımına vermeye yanaşmaz. Onu tüm bu icatlarının bilinmediği bir döneme bırakmaları şartını saati teslim edeceğini söyler. Gabriel ve Reha, onun tarihi baştan aşağı alt üst etmesini düşünerek kabul etmezler. Bahriye geri adım atmayınca, onu gelecekte bir dönemde günümüze, Müphem'in yaşadığı köye bırakırlar.

Abuzer, Salih ve Zekeriya ise sarhoş bir biçimde Sultan IV. Murat ile karşılaşırlar ve hemen orada infaz edilirler. Gabriel ve Reha'nın akıbeti ve tılsımı yerine kim koyamadıkları ise bilinmez. Filmde, Müphem'in hikâyeyi anlatırken yıkadığı cenazesinin Bahriye'ye aittir.

#### 4.1. Geleneksel Anlatının Yıkılması ve Tarihsel Temsiller

Tarihyazımcı üstkurmaca kavramını incelerken benimsediği birincil tekniğin kendisinin değil tarih olarak belgelerle sunulan bilginin de bir kurmaca olduğu (Parla, 2016, s.142) bilinciyle hareket ederek geleneksel anlatıyı yıkmak olduğunu söylemektedir. “Tarih yineler; tarihyazımcı üstkurmaca ise yineler; yeni sorular ve sorularıyla yinelemeleri sorgular; eski meseleleri, şimdiyle ilişkisini yeniden kurar” (Parla, 2016, s.143).

Tarihyazımcı üstkurmaca olarak nitelendirebileceğimiz tarihsel komedi filmlerinde benzer bir tutum söz konusudur. Çalışmam neticesinde buradaki komik potansiyeli dikkatimi çeken bir unsur olarak hikâye kurarken hareket noktalarımın bir kısmını oluşturmuştur. Bu anlamda geleneksel anlatının yıkılmasını hem beklentimin karşılanması hem de yeni bir anlatı geliştirilmesiyle ilgili çatışma üzerinden uyumsuzluk teorisi özelinde komik unsur yaratılabileceği sonucuna vardım. Bu senaryoyu iki anlatıcı üzerinden kurmaya çalıştım. Bu karakterler hikayeleri Müphem ve resmi tarihçiliğe sadık kalan Tarihçi oldu.

Birinci bölümde üstünde durduğum üzere tarihyazımcı üstkurmaca anlatısının muhakkak geçmişle ilgilenen tarihçi, araştırmacı, arşivci karakterlere yer verdiğini dikkati çekmektedir. Benim senaryomda bu rol iki karakter arasında paylaştırılmıştır. Hem Müphem hem de Tarihçi bu bakımdan şlevsel bir özellik kazanmıştı. Bu karakterleri karşı karşıya getirerek hikayeleri anlatan bir karakterin geleneksel anlatıcısıyla yüzleştirilmesiyle aralarında belirgin hale gelen uyumsuzluk üzerinde komik unsur yaratılmaya çalışılmıştır. Her ikisi de geçmişi kendi üsluplarıyla anlatır. Monty Python ve Kutsal Kase’den (Jones & Gilliam, 1974) ilham alarak ya da Tarihçi karakteri resmi tarih anlatısına sadık kalarak, IV. Murat dönemi savaşları ve 1509 yılında gerçekleşen İstanbul Depremi hakkında, seyirciye bilgi verir. Fakat Müphem ve diğer karakterler Tarihçi’ye sürekli olarak müdahale ederek onu itibarsızlaştırır. Bu sadece filmde yer alan karakterler tarafından değil, senaryoda yer verdiğim rejisi önerileriyle beraber filmin anlatısı tarafından da sıklıkla yapılır. Örneğin on dokuzuncu sahnede Tarihçi kameraya yönelmiş Büyük İstanbul Depremi’ni anlatırken, yanla

Zekeriya, Abuzer ve Salih üçlüsü geçer. Kamera Tarihçi'yi çekmeyi bırakır ve bu peşinden giderek onu bir anda kadrajın dışında bırakır.

Senaryoda odakların değiştiği yeni bir tarihsellik yaratmaya çalıştım ve bu çabaya hale getirerek gülünç etkiyi amaçladım. Tarihçi'nin özellikle üzerinde durduğu tarihî kişiliklerin hikayelerine yer vermektense, tarihte görünür olmayan kişileri göstermeye çalıştım. Parla, "resmi tarihin inandırıcılığını sorgulamanın, o tarihle değerlerle de yüzleşmek olduğunu" belirtir. "Buna uygun olarak tarihyazımcı üstün de destani kahramanlıkların, eşsiz cesaretin, insanüstü zafer ve başarıların üçkağıtçılar, mağdur ve madunlar, ayak takımı, ve eksantriklerle çıkar; bu tarihin insanlar tarafından yapıldığı mitini yıkmak adına yapılmaktadır" (Parla, 2011). Senaryomda da bunu referans alarak Bağdat Seferi'nin gerçekleştiği dönemi IV. değil, üç sarhoş adamın hikayesini odağa alarak anlatmaya çalıştım. Tarihçi tarafından odağıntekrardamesmi tarihe getirilmesi ve diğer karakterler tarafından çekilmesini bir komik olanağı olarak kullanmayı tercih ettim. Bu sebeple ilk başta istikrarlı ilerleyen Tarihçi karakterini hikâye ilerledikçe muğlak hale getirdim ve v gösterdiği sahnelerde de anlatıyla arasındaki uyumsuzluğu vurgulayarak komik yarattım. Aşağıda bir kısmına yer verdiğim Galata Kulesi'nin altında geçen yirmi sahne, bu uyumsuzluktan üretmeye çalıştığım komiğe bir örnek olarak gösterilebilir.

(Tarihçi Galata Kulesi'nin altında anlatmaya başlar.)

TARİHÇİ: Bugün İstanbul'un en önemli sembollerinden biri olan Galata Kulesi 1348 yılında Cenevizliler tarafından inşa edilmiştir. 1509 yılında gerçekleşen depremde zarar gördükten Mimar Murad bin Hayreddin tarafından onarılmıştır. III. Selim döneminde ise kulenin üst kısmına bir cumba eklenir. 1831'de kule bir yangın geçirir, bu onarım çalışmalarında ise kulenin tepesine külah biçimi verilir ve kule bugün bildiğimiz görünümüne kavuşur.

(Tarihçinin gözü kuleye takılır.)

TARİHÇİ: Yanlış bu, 17. Yüzyılda Galata Kulesi böyle görünmüyordu.

(Set ekibinden biri dekor taşırken Tarihçi'nin önünden geçer ve söylenir)

SET ÇALIŞANI: Koca kuleyi bir daha mı kuracağız, kalsın böyle işte

TARİHÇİ: Ama olmaz ki böyle...

Tarihçi, tüm sahnelerde içinde bulunduğu döneme ve o döneme ait tarihsel anlatıya kalan tek karakterdi. Anlatıyı, makul ve anlaşılır bir zemine çekmek için müdahale

fakat en sonunda pes etti ve karakterlerden biri haline geldi. Hatta tarihsel bir kırık Hezarfen Ahmet Çelebi'nin Galata Kulesi'nden üzerine düşmesiyle yaralandı.

Söylediğim gibi hem geleneksel tarih anlatısını yıkmayı hem de bununla beraber bir tarihsellik yaratmayı senaryonun ana konusu haline getirmek hedefi çalışmaları ayaklarından birini oluşturdu. Bu Tarihçi'nin temsil ettiği resmi tarih anlatısıyla bu diğer karakterleri tasarlanmasında önem arz etmektedir. Hutcheon tarih yazımcı üstkurmacanın tiplere -ironik olmadığı müddetçe- önem vermediğinden söz eder. Türün kahramanları merkez-dışılardır, marjinallerdir ve özgünlerdir (Hutcheon s.204). Tarih yazımcı üstkurmacanın özneye karşı tutumu, post-yapısalcılıktaki fikrine paraleldir. Foucault, Derrida ve Lacan gibi isimlerin öze kavramını felsefi olarak "arkeolojik" ve psikanalitik olarak merkezsizleştirilmesini nerede konumlandıracağımız anlamında önemlidir. Öznenin merkezsizleşmesi, onun anlamına gelmez. Sadece inşa süreçlerini araştırmak, ideolojisini tanımak ve ilgili kesin bilgiye sahip olduğuyula ilgili ön kabulleri yıkmak anlamında değerlidir. "Postmodernizmin öğrettiği gibi onu konumlandırmak ırk, cinsiyet, sınıf, cinsel yönelim vb. farklılıklarını tanıtmaktır. Onu konumlandırmak ayrıca hem öznenin hem de alıcının öznel kavramları önermektir" (Hutcheon, 2020, s.283).

Tarih yazımcı üstkurmacada hâkim olan bu özne, dolaylı olarak karakter, fikri konular anlamında beni en çok zorlayan alan oldu. Çünkü çoğu komik karakter, öz-farkını konusundabaşarısızdır veya deneyim doğası üzerinedüşünmezleKomik karakterler öğrenemedikleri ve değişemedikleri için geleneksel olarak tek bir karakter (Stott, 2005, s.39). Bununla beraber komik karakterler belirli durumlardaki öngörülen davranışları sebebiyle çok net bir şekilde tanımlanabilecek niteliktedirler. Cimri her zaman cimri olarak davranacakken, kibirli bir karakter her zaman övünür. Stott'a göre komik bir kimlik körelmiş bir bilinç duygusundan türetilmektedir (Stott, 2005, s.40). Komik karakterler bu sebeple rahatlıkla kategorize edilebilirler. Komik karakterin bu doğası tarih yazımcı üstkurmacayla uyum sağlamamaktadır. Bu senaryo yazım sürecinde karakterleri konumlandırmak benim için zor oldu. Geleneksel tarihsel anlatıdayer almayan karakterleri tiplere katarmak benim için onları perspektifinden görmeye değil onların neden marjinalize edildiğini onaylamak gibidir.

sakınca barındırıyordu. Bu sebeple ilk başta Müphem postmodernizmin sunduğu fikriyle paralellik gösterecek şekilde kurgulamaya çalıştım. İlk sahnelerde isilerleyen ve anlattığı hikâyeye hâkim bir anlatıcı olarak kurulan karakteri, berabemerkezsiz ve akışkan bir zemine çekmeye çalıştım. Bu etkiyi sağlamak amacıyla, senaryoda ilk olarak anlatıcı olarak seyirciye takdim ettiğim Müphem'i sonra anlattığı hikâyenin kahramanlarından biri haline getirerek metinde katman yapı yarattım. Öyle ki filmin ikinci yarısında Müphem tamamen görünmez anlatının merkezi bilinmez bir noktaya taşındı. Bu denememde Müphem'i konumlandırmaya veyahut konumlandırmamaya çalışırken özellikle Zilham ilham aldım. Senaryo Müphem'in anlatısı olarak inşa edilse de sözünü ettiğim Müphem'in anlattığı hikâyenin bir parçası haline gelmesi ve daha sonra anı hakimiyetini yitirerek hikâyenin içerisinde kaybolması tarihsel söylemin sorunsallaştırılması adına yazar olarak bana alan tanıdı. Fakat burada komik üretmek adına bir olanak bulamadım ve senaryo fazla karmaşık bir hale geldi. Bu Müphem'i sabit bir anlatıcı olarak konumlandırmaya karar verdim. Müphem karakterinde sadece tarihçi yani resmi tarih anlatısıyla arasındaki uyumsuzluktan güney yaratmayı hedefledim. Bu denemem altıncı sahne üzerinden örneklendirmek mümkündür. IV. Murat ve onun icraatlarının anlatılan Tarihçi, Müphem'in araya girmesiyle yarıda kalır. Müphem, Tarihçi'yi kovalar ve Padişah'ı tanımadığını sadece "Anadolu'nun bir köyünde yaşayan üç ayyaşı" bildiğinden bahsederek hikayesini anlatmaya başlar.

Senaryoda yer verdiğim karakterlerin çoğunun; şaşkın, evhamlı, fazla nahif veya olarak yazılması özellikle üzerinde durduğum başka bir mesele oldu. Tarihçi üstkurmacanın sorunsallaştırdığı rasyonel, bütünsel ve tutarlı özneyi yıkararak; içgüdü hareket eden, korku veya hazın yönlendirdiği karakterler yaratmaya çalıştım. Fakat belirli stereotiplerden veya klişelerden yararlanmadan yapmak istedim. Karakterler genellikle başına gelenleri anlamayan ya da anladıklarını mantıklı bulmayan olarak kurgulandılar. Bu durum Bergson'un işaret ettiği mekanik katılık anlamında komik unsur yaratmak için de işlevsel oldu. Bu mekanik katılığın belirgin uygulamasını Zekeriya, Abuzer ve Salih'in karakterlerini yazarken denedim. IV. Murat gibi görkemli ve gaddar anlatılan bir padişahın döneminde üç aylak ve sarhoş acı



hikayesini ön plana çıkararak tarihsel anlatıların öznelliğini komedi unsuru ya için kullandım. Böylece tarihin öznesini büyük ve kahraman erkeklerden, a mensuperkeklerle ve kadınlarayönlendirmeye çalıştım. Bu bağlamda Bahriye karakterini yaratım sürecinde tarihyazımcı üst kurmacanın yöntemlerinden yararlandım.

Bahriye erkek egemen tarihten bir şekilde kendini izole etmeyi başarmış, cinsiyetin baskısından kendini korumuş bir kadın mucit olarak yazıldı. Bu kara yıllarca dünyadan uzak kaldıktan sonra ataerkin kurduğu sistemle yüzleşmek zor kaldı. Yaptığı icatlar, tarihsel süreçler içinde başka mucitler tarafında icat edilmiş Bahriye bu icatların neyi hizmet edeceği konusunda daha farklı hayalleri o karakterdir. Bu yüzden, erkek sistemin bilimi militarizme hizmet edecek bi getirmesi onu hayal kırıklığına uğratar. Bunu destekleyecek bir biçimde mevcut s içerisinde yer alan Zekeriya, Abuzer ve Salih tarafından hem ilgiyle karşılaşır her meczup muamelesi görür. Farklı zaman dilimleri ve dünyalardan gelen kar karşılaşması da tarihsel olanı komik kılmak açısından yazım sürecinde işlev göstermişti. Hutcheon tarihyazımcı üst kurmacılar olarak nitelendirdiği Beyaz Otel romanından söz ederken “kadının bir düzlemde, kolektif tarihin ise başka bir düz olduğunuda getirir (Hutcheon 2020, s.296). Bahriye karakteride böyle bir sorunsallaştırma üzerine kurulmuştur.

Bahriye, tarihi yazan kadınlar olsaydı her şey daha iyi olacağını söylemekten ziy ihtimali hiçbir zaman bilemeyeceğimize geçtinleri süren bir karakter olarak kurgulanmıştır. Bu yüzden elindeki icatlarla, ateşli silahlar da dahil olmak yapacağını bilemez. Bahriye erkek tarihe uzaktan bakan ve onun saçmalığını vuran bir karakter olarak tasarlanmıştır. Fazla coşkulu bir biçimde ele alınan erkek kadın tarafında naşağıdayer verdiğim örnekte olduğu gibi yabancılaştırıldı, basitleştirildi.

BAHRIYE: Öyle, iki tane dünya savaşı ne demek?! Hem de aha bu silahlarla?

(Bahriye silahı eline alır. Diğerleri donakalır.)

ABUZER: Aman teyze onu bir indir hele. (Elinden silahı alırlar)

SALIH: İki dünya savaşı mı dedin sen biraz önce?

BAHRIYE: Evet, ben yola çıktığımda sadece bu konuşuluyordu. İkincisi yani.

ABUZER: Birincisinde halledememişler mi?

BAHRIYE: Yok, halledememişler

Senaryoda kadın temsilinin yanı sıra farklı etnik grupların temsilleri de üze durduğum başka bir nokta oldu. Özellikle Osmanlı Tarihi'ni konu eden anla sıklıkla yer verilen Ermeni ve Rum stereotiplerini yeniden üretmekten ziyade yabancılaşmak benimsediğim anlatısal taktikti. Bu konuda bana ilham veren, DÜ Tarihi: Kısım I'de yer alan Fransız direnişçi Madam DeFarge temsili olmuştur. Yoğ bir Fransız aksanıyla İngilizce konuşan DeFarge bir sahnede şöyle der: "O kadar ki dilimiz bile yok, sadece bu aptal aksanla konuşuyoruz."

Komedi filmlerinde stereotipler üzerinden komik unsur üretilmesi sıklıkla gözlene durumdurDaha öncede belirttiğimüzere stereotiplerde de komik karakterlerin öngörülebilir ve tek boyutlu olmasından üretilen bir komik söz konusudur. Bir ste etnik köken, ırk, milliyet ve din gibi unsurlara dayanarak bazı insan grupla özellikleri ve davranış biçimleri hakkında yaygın olarak kabul edilen görüşleri ya Stereotipler olumlu, olumsuz veya her ikisi birden olabilir. Fakat mizahçılar taraf kullanıldığında genellikle olumsuz özelliklerle ele alınmaktadırlar. Komedilerde b stereotipeastlamaknümküdüçünkü bu yerleşmişdavranışkalıpları komik karakterlerin motivasyonuna dair bir açıklama getirirler ve bu da alay, hakaret, a ve diğer komik tekniklerle beraber bir komik unsur yaratmaktadır (Berger, 2017). Fakatstereotiplerikomedilerdebu şekilde kullanılmastarih yazımcüstkurmaca karakterleriyle çatışmaktadır. Bu sebeple stereotipler üzerinden komik yara ziyade, belirli grupların temsillerini sorunsallaştırmak çalışmam adına daha tutar çıkış noktası oluşturdu.

Kanımca Osmanlı Dönemi'ni anlatan sinema filmleri veya televizyon dizileri sıklıkla rastladığımız Ermeni, Rum ve benzer temsiller ironik bir bakış açısı alındığında bir komik potansiyeli barındırmaktadır. Bu potansiyeli yansıtmak yazdığım sahnede yarattığım durum şudur. Zekeriya, Abuzer ve Salih bir a Galata'da bir Rum olan Mihail'in işlettiği gizli bir meyhaneye girmek isterler. Mihail padişaha yakalanmaktan korktuğu için, Müslüman ve Türk tebaayı meyha

kabul etmek istemez.

MIHAIL: Yap bakayım bir defa daha

SALIH: (Rum aksanı yaparak konuşur) İyi akşamlar efendim

MIHAIL: Olmuyor olmuyor! Biraz daha dilini ısır bakayım

SALIH: (dener) İyi akşamlar efendim...

MIHAIL: Yok olmayacak bu iş

ABUZER: Ya kardeşim, sen de öyle konuşmuyorsun ki, bizi neden zorluyorsun

MIHAIL: Padişah tebdil gelse, Müslümanlara içki sattığımı görse ne yaparım ben söyle bak

ABUZER: Böyle mi inanacak bizim müslüman olmadığımıza?

ZEKERIYA: Bahriye Teyze'ye bıyık taktı herif, üstün güvenlik önlemleri...

Bu sahneyi stereotipleri sorunsallaştırılmama bağlamında komik üretmek için kurguladığımı söyleyebilirim. Bunun dışında tarihsel kişiliklerin nasıl temsil edildiği ve özneleri kurarken komik anlamında değerlendirdiğim bir nokta oldu. Hutcheon Postmodernizmin Poetikası'nda postmodern karakterlerin hem kamusal hem de özel alanda tarihin dışında bırakılmış kişilerden seçildiğini (Hutcheon, 2020, s.24) belirtmiştim daha önce vurgulamıştım. İşte bu noktadan yola çıkarak, senaryomda tarihsel kişiliklerin yan karakterler indirgeyerek dışarıda bırakmaya çalıştım. Örneğin IV. Murat'a hikâyede mümkün olduğunca az yer verdim ve onun hikayedeki varlığı sadece karakterleri onaylaması ve zalimliğiyle yarattığı korku atmosferi sayesinde komik yaratmak anlamında işlevsel oldu. Seçtiğim dönem itibarıyla, özellikle Türk televizyon dizilerindeki padişah temsillerini de sorunlaştırmaya özen gösterdim. Ve buradaki komik unsur yaratmaya çalıştım.

IV. MURAT: Bre zındıklar, bre kafirler... Siz mey-i sahanın memnu olduğunu bilmezden gelip sermest olmanız yetmezmiş gibi bir de leb-i deryaya gelip bu bedhalinizle tuğyan utanmıyor musunuz?

SALIH: Nasıl?

IV. MURAT: Bu mestane halinizi görmezden gelecek olsam, tüm mükeffiyatı memnu etme ne esbab-ı mucibesi kalırdı söyleyin hele?

SALIH: (bağırarak) Hünkarım anlamıyoruz. (yanında korkudan titreyen Abuzer ve Zekeriya döner) Ah Tarihçi olaydı çevirirdi şimdi...

IV. MURAT: (sıkılır) Boku topakladınız demek istiyorum, s.ki tuttunuz kısacası...

SALIH: (sakince) ha, şimdi anladım...

Bu sahnede hem geçmişin temsiliyle ilgili benimsenen birtakım klişeleri görünür hem de çok gaddar tarihsel bir kişiliği bir anda argo konuşan biri olarak kurgulay komik unsur yaratmaya çalıştım. Böylece önce tanıdık bir tarihsel anlatının abartılı yansıtılması sonra da bu anlatının bir anda boşa düşürülmesiyle gülünç etki yaradım denedim.

Son olarak, senaryo yazım sürecinde karakterleri kurarken dikkat ettiğim bir diğer bir şekilde tüm karakterlerin başarısız olmasıydı. Abuzer, Zekeriya ve Salih tılsım Mahmud Seyfi'ye teslim edemediler. Bahriye dünyaya ilmi getiremedi. Hezarfen Çelebi Galata Kulesi'nden uçamadı. Gabriel ve Reha'nın ise tılsımlı taşı yerine koymadıkları ise bir bilinmezlik olarak kaldı. Karakterlerin her biri için böyle sonuç tasarlamam fikri, Linda Hutcheon'ın da sıklıkla vurguladığı gibi modern özniteliliğin yıkılmasıyla ilgili bir refleksten ortaya çıktı. Fakat hikâyenin bu şekilde sonuç geleneksel komedi metinlerinde söz konusu olan “son”larla örtüşür durumda. Stott geleneksel komik metinlerin büyük ölçüde olay örgüsüne dayalı olduğuna sordu. Bu metinler şölen, evlilik veya her şeyin açığa çıkması gibi ritüelistik çözümlere dayanırlar. Komik karakterizasyon genellikle olay örgüsünü gerektirdiği biçimde şekillenmektedir. Bu nedenle duyguların gerçekçi tasvirinden ziyade stereotiplerle boyutlu karakterler üzerinden idrak edilirler (Stott, 2014, s.40). Komedideki bu yapıya tutuma karşılık, tarihyazımcı üstkurmacanın benimsediği anlatısal taktikler senaryo yazımında tersine bir tutumun komik yaratmak bakımından olanaklarını sorgulama sebepleri oldu. Burada tarihi bir uzam olarak işaretleyerek, içerisine mağlup karakter yerleştirmenin komedi adına ilgi çekici olabileceğini düşündüm. Bu sebeple insanın her zaman ileri gittiği fikrini, belki en kötü ihtimali yaşadığımızı düşündürmek amaçlı çalıştım. Geleneksel anlatılarda yer alan “o gün böyle olmasaydı, şu kadar şey bu kadar iyi olmazdı” inancına karşılık, “belki de mevcut evrenlerin en kötüsünü yaşıyoruz” fikrini ileri sürmeye çalıştım. Bununla beraber geleneksel tarih anlatısındaki kahramanlıkları, başarıları ve görkemli geçmişine karşılık küçük, etkisiz ve kişiliklerini konu etmek, tarihin sadece kazanın tahakkümünde olduğu düşüncesi birlikte hikayemi şekillendiren temel ayaklardan biri oldu.

#### 4.2. Tarihin İronik Metinlerarası Parodisi ve Bilinçli Anakronizmler

Parodiyi geçmişe yönelik bakışı itibariyle postmodern bir form olarak niteleyen Hutcheon, onu yalnızca komik olanla ilişkilendirmekten kaçınır. Ona göre postmodern edebiyatın, ayırt edici özelliklerinden bir tanesi geçmiş bir metin olarak eldeki şimdinin metniyle bir araya getirerek parodi yapmasıdır (Hutcheon, 2020, s.221). Tarihyazımcı üstkurmacaların sahip olduğu bu parodik özellik hem dünyanın hem de kurmacanın metinsel geçmişine dikkati çekerek ikisinin arasında bir metin kurmaktadır (Hutcheon, 2020, s.221). Tarih ve kurmaca metinlerinin aynı evren içinde değerlendirilmesi tarihyazımcı üstkurmacanın benimsediği bir tutumdur.

Buradan yola çıkarak öncelikli senaryo Müphem'in edebî üslupla anlattığı hikâyenin içerisinde sıklıkla tarihsel dönem ve kişiliklere referans vererek tarihyazımcı üstkurmacanın hedef aldığı kurmaca ve tarih arasındaki sınırı bulanıklaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Tarihsel metinlerin parodileşmesinin yanında, tarihyazımının kendisini parodileştiren bir yapıya sahip olduğunu çalışmamda en çok merak ettiğim detaylardan biriydi. Müphem'i hikâye evrildiği bir anlatı yaratmanın yanı sıra çağlar boyu insanlığın geçmişle mücadelesini parodisi haline getirmeye çalıştığı Müphem'i bir karakter olarak kurarken genellikle ölümden korkmasına rağmen gassallık mesleğini seçmesi, hikâyeyi yazarak yaşamakla beraber onun içinde yaşayan olması gibi çelişkilerinden faydalandım. Bu çelişkiler insanın da öleceğini bilmesi üzerine dünyayı anlamlandırmak için kendi geçmişini yaratması ve geçmişini kurgulayarak tarih haline getirmesi bağlamında tarihyazımcı üstkurmacanın sorunlaştırdığı alanlarda ortaya çıktı. Bu alanları anlatıyı Müphem'in gözünden geçmişe yönelik bir bakış kazandırarak görünür kıldım. Müphem insanlık gibi bir geçmiş yarattı. Daha sonra o geçmişin gerçekliği içerisinde herhangi bir karaktere dönüştü. Tarihyazımcı üstkurmacanın benimsediği parodifikri, genel olarak komik tekniklerde sözü edilen parodiyle açıklanamadığı için burada farklı bir yoldan komik elde etmeye çalıştım. "tarihyazımcı üstkurmacaların parodiyi yalnızca tarihi ve hafızayı yeniden kurmakla değil hem tarihin hem de kurgunun söylemlerini tek bir köken veya basit bir nedensellikten açıklayan anlayışla alay edencesine her zaman genişleyen bir metin

ağ içinde onu konumlandırarak yazma eyleminin otoritesinde sorguladığını belirtmiştir” (Hutcheon, 2020, s.230). Ben de buradan hareketle yer yer manipülasyon arşiv görüntülerine ve parodileştirdiğim belirli anlatılara yer verdim. Örneğin tarih üzerine bir televizyon programıyla başlaması, Türk tarihinde kritik öneme sahip bazı tarihleri ansiyat tablo ve kayıtlara yer verilmesi, Tarihçi karakterinin bazı sahnelerde müdahale etmesinden edindiğim bazı teknikler oldu. Bu teknikler tercih etmemdeki en büyük sebep tarihyazımcı üst kurmacanın, sıklıkla tarihyazımının iktidar ve biçimlerini kullanmasıdır. Bu şekilde hem tarihyazımının hem de kurmacanın sürecini açık eder. Hutcheon’a göre bu tarih ile kurmaca arasındaki bağlantının görünür hale getirilmesi ve ikisinin de yalnızca metinsel olarak ulaşabilir olduğunu hatırlatılması anlamında önemlidir (Hutcheon, 2020, s.229). Buradan hareketle verdiğim arşiv görüntüleri ve bazı tarihsel anlatılar, özellikle sahte-belgesel ve komik fikrinden ilham alarak tasarlandı. Oldukça gerçekçi formlarda anlatılan hikayelere doğaüstü olaylar, tarihte yer etmiş tablolar ve görüntülere kurmaca karakter ekleyerek bir gülünç etki amaçladım. Bununla beraber film evreninde dahi olsa seyircinin tarihçilerden tarihçilerin bilmediği şeyleri bilmeleri, örneğin el yazması alan bilgilerin nereden geldiğini bilmeleri, Gabriel ve Reha’yı tanımaları gibi detay senaryoya üstünlük teorisi, Berger’in açıkladığı cahil bırakma ve alay üzerinden bir yön kazandırmaya çalıştım. Hikâyede zaman yolculuklarına yer vererek karakter bilinen tablo ve arşiv görüntülerinde görünmeleri ise Hutcheon’ın sözünü ettiği tarihi metinlerarasılık açısından da bana alan yarattı.

Bu gibi detayları dışında Brecht estetiğinin Hutcheon’ında vurguladığı üzere tarihyazımcı üst kurmaca açısından bir komedi yazarı olarak da bana fazlasıyla alan sunduğunu söyleyebilirim. Örneğin, önceki başlıkta yer verdiğim Galata Kulesi’nin dekor olduğunun set çalışanı tarafından ifşa edilmesi, Tarihçi’nin çoğu zaman karakter bakarak tarih anlatması ve Müphem’in seyirciyi bazı mekanlara kendisinin götürmesi gibi detaylar yabancılaştırma efekti oluşturmaya çalıştığım bazı bölümlerdi. Kurmacanın kendisini hatırlattığı kısımlarda gülünç etkiyi ise bazı karakterlerin kurmaca bir evren içinde olduklarını farkındayken diğerlerinin farkında olmamasıyla sağlamaya çalıştım. Bunun en açık örneklerinden birini aşağıda yer verdiğim sekizinci sahnede gözlemleyebilirsiniz.

(Tarihçi harabe evin önündeki bir sandalyeye oturup kameraya doğru konuşmaya başlar.)  
TARİHÇİ: 1623-1639 Osmanlı-Safevi Savaşı ise IV. Murat döneminin en önemli olaylarında biri olarak değerlendirilmektedir. Revan ve Bağdat Seferleri'ni kapsayan dönem Kasım Antlaşması ile sonuçlanmıştır.  
(Evden çıkan Abuzer, Tarihçi 'ye yaklaşır)  
ABUZER: Bey amca müsaadenle, şu iskemleyi alırsam...  
(Tarihçiyi ayağa kaldırıp sandalyeyi alır ve içeri geçer. Tarihçi kafası karışık bir biçimde evin önünden ayrılır.)

Kurmacanın kendisini açık etmesi için faydaladığım bir diğer yöntem ise başvurduğum bilinçli anakronizmler oldu. Bu anakronizmler, uyumsuzluk teatrisi açıkladığı komedi mekanizmalarını kullanmak açısından da benabüyük bir alan tanıdılar. Örneğin Müphem'in Mahmud Seyfi'yi canlandırdığı rüya sahnesinden anakronizmin bu işlevlerini kullandığım sahnelerden biri olarak bahsedebilirim.

SALİH: Hocam tahminen ne zaman kaybettiniz bu taşı?

MÜPHEM: Büyük İstanbul depreminde.

SALİH: Yani?

MÜPHEM: (duraksar) Yani yüz yıl falan oldu galiba.

ZEKERİYA: Yüzyıl mı?

MÜPHEM: Yazsana bir internete.

SALİH: Ne yapayım?

(Tarihçi odaya girer, diğerleri şaşkın bakışlarla onu izler. Tarihçi Müphem'in kulağına bir şey fısıldayıp bir şey söylemeden odadan çıkar.)

MÜPHEM: 1509'muş.

ZEKERİYA: Miladi mi bu?

SALİH: Hicri nasıl olsun abi?

Bilinçli anakronizmler, yazım sürecinde en işlevsel kullanabildiğim tekniklerden tanesiydi. Bunun sebebi hemen tarihyazımcı üstkurmaca hem de komedi teatrisi açısından çift taraflı olarak çalışabilmesiydi. Daha net ifade etmek gerekirse anakronizmler sayesinde senaryoda hem tarih anlatısının illüzyonunu kırmak hem de uyumsuzluk üzerinden komik üretmek mümkün oldu. Bununla birlikte geleneksel yazıcılığında kabul görmüş olan zamanın lineer ilerlediği fikrini sorgulamak açısından

da anakronizmler işlevsellik gösterdi.

### 4.3. Komik Materyal Olarak Tarihsel Bilgi

Resmi tarih anlatısından çoğumuzun hafızasında kalan tarihsel bilgilerin sıklıkla t edilmesi, onaylanması veyahut devamlı bu bilgiyi destekleyecek biçimde kullanılması tarihsel olguya belirli bir mesafe kazandırarak ondaki komik potansiyeli keşfetme alan açabileceği, yaptığım teorik çalışmanın ardından dikkatimi çeken bir nokta o noktadan yola çıkarak senaryonun konusunu IV. Murat dönemiyle başlatma gördüm. Bu dönemin seçmemin ilk sebebi çok katı bir şekilde uygulanan tütün, kahve yasaklarıydı. Bu yasakların dışında IV. Murat'ın sık sık tebdil-i kıyafet çıkıp, halkı teftiş etmesi benim için çok uygun bir komik üretme mekanizmasına ediyordu. IV. Murat döneminde birçok kişinin bu yasaklara uymaması sebebiyle edilmesi, Padişah'ın yarattığı baskı ve korku ortamı karakterlerde Bergson'un işa "Mekanik Katılık" için uygun koşulları sağlıyordu. Bu bağlamda özellikle Sta Ölümü filminden yola çıktığımı söyleyebilirim. Bu filmde diktatör rejimin yarattığı atmosferinin karakterlerin kendilerini gülünç duruma düşürdüklerini tespit etmiş sebeple aynı mekanizmayı kendi senaryom için de uygulamaya çalıştım. Kaptallaştırıcı, tutukluluk göstermelerine sebep olan Padişah'ın her an karşılına ihtimaliydi. Özellikle onun kim olduğunu bilmemeleri kişileri daha paranoya noktaya taşıdı. Tarihsel bir kişiliği ve baskının hâkim olduğu bu dönemi an paranoya ve korkuyu komedi aracı olarak kullandığım durumlara aşağıda bir kıs vereceğim on beşinci sahne ile örneklemem mümkün.

(Gabriel ve Reha, sokakta görünür, hızlı hızlı üçlünün üzerlerine doğru yürürler. Üçü de do Zekeriya bağırır.)

ZEKERİYA: Padişahım çok yaşa!

REHA: Ne padişahı?

ABUZER: (kendinden geçmiş bir şekilde bağırarak) Sultan Han Hazretleri...

REHA: Padişah burada ne arasın?

ABUZER: Padişah değil misiniz abi?

GABRIEL: Ne padişahı, hayatında hiç mi padişah görmedin?

ABUZER: Yani... Görmedim desem yalan olmaz.



Bu sahnede yer verdiğim benzer bir komiği on altıncı sahnede yer verdiğim, harika eğlencedeyken köyün gençlerinde Recep ile Salih arasındaki diyalogda uygulamaya çalıştım.

RECEP: Ee ölüden korkmuyorsun anladım da diriden de mi korkmazsın? Pa kaç kişiyi canından etti bu içki belası yüzünden... Ya sizi de öğrenirse?

SALİH: (içki şişesini kafasına diker) Seferde o şimdi seferde...

RECEP: Abi nereden biliyorsun ki... pat orada pat burada diyorlar. Girmiyor ki saraya, hep böyle tebdil-i kıyafet sokaklarda...

SALİH: Pezevenk bir saattir kaçınıcıyı devirdin, madem çok korkuyorsun sen içme o vakit.

RECEP: (duymazdan gelir) Mesela ben padişah olabilirim, nereden bilecek Gördün mü hiç padişahı?

SALİH: O hesap ben de padişah olabilirim, sen hiç gördün mü padişahı?

RECEP: Bu odadaki herkes olabilir o vakit

SALİH: Olabilir tabii

(Bir süre şüpheyle birbirlerine bakarlar)

Senaryoda olay örgüsü yaratırken, büyük anlatıda dışlanmış karakterlerin odağında minör bir tarih anlatısı yaratmaya çalışmak kadar şu an kabul gören tarihsel komik potansiyelini araştırmak da yazarlık deneyimimde birçok açıdan beni daha bir pozisyona getirdi. Bill ve Ted'in Muhteşem Macerası ve Stalin'in Ölümü'nde o gibi dikkatli seyirci için de katmanlı bir anlatı yapısı tercih etmeye de özen gösteren amaçla özellikle meyhaneye Galatatasvirlerindeki Reşad Ekrem Koçu'nun Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri çalışmasını referans alarak tarihsel gerçekliğe sadık kalmaya çalıştım ve Hezarfen Ahmet Çelebi'nin Galata Kulelerine Uçtuğu hikayesini parodileştirdim. Bu parodide Hezarfen'i cesur bir mucit olarak korkak biri olarak tasvir etmek hem yeni bir tarihsellik hem de komedi anlamında gösterdi. Bununla beraber Hezarfen Ahmet Çelebi'nin uçmak için Bahriye'nin aerodinamik notlarından faydalanması ve o notlardan bir kısmının eksik olması dolayısıyla Tarihçi'nin üzerinedüşmesi tarihsel anlatının farklı bir biçimde yeniden

yorumlanarak komik yaratımına bir örnek oldu. Hezarfen Ahmet Çelebi gibi büyük mucidin günümüzdeki çoğu insanın kolaylıkla ulaşabileceği bilgiden mahrum kalması üstüne üstlük bu bilgiye tamamıyla sahip olamayıp yaralanması bakımından teorininin açıkladığı komik mekanizması devreye girdi. Ayrıca hepimizin aşına olduğu bu hikâyenin farklı bir biçimde sonuçlandırılması ve bir beklentinin boşa çıkması uyumsuzluk teorininin açıkladığı komik mekanizmasının çalışmasını sağlamaya çalıştı.

Senaryoyu yazmaya başlamadan önce tarihin kendisinin bir komik materyal olarak kullanılması için gerek açısından oldukça zengin bir yazarlık pratiği sunacağını düşünmüştüm. Bu sebeple, söz konusu dönemlerle ilgili tarihsel metinleri okumaya başladım. Tarihte olan birçok olayın komik bir şekilde yorumlanabilmesi bence yazar deneyiminin oldukça ilginç çekici bir noktaydı. Fakat burada bir takım zorluklarla karşılaşmıştım söyleyebilirim. Komik bulmak için derinleştirdiğim tarihsel okumaları Ludvigsson'un da uyardığı gibi tarih alanında uzmanlaşmış kişilerin anlayabilmeleri referanslara yol açtı. Haliyle profesyonel olarak tarih ile ilgilenmeyen seyircilerin bunun karşılık bulmaması gibi bir durum söz konusu oldu (Ludvigsson, 2011, s.7). Bu sebeple hikayemi belirli dönemlerle ilgili oldukça bilindik söylemler üzerine kurmayı tercih ettim.

Tarihsel bilginin doğası dışında aktarma süreci de senaryoda tarih yazımcı üstkurmacı komedi olanaklarını incelemek adına bir yol açtı. Geçmiş olduğu gibi bilmediğimiz halihazırda tartışmalı süreçlere işaret ederken, var olan bilginin aktarımı da tarihsel ideolojik konumlanmasıyla ilgili başka bir süreci ifade ediyor. Tarih kişilere, milletlere ve devletlere bir kimlik kazandırırken, bugünün insanlarını da güdümlenmiş kişiler olarak karşımıza çıkabiliyor. Kanımca tarihsel bilginin modern devletler ve toplumlar için sahip olduğu kritik önem bir komik imkânı yatıyor. Bu sebeple senaryonun sahnelerinde bu noktayı tematik olarak sorunsallaştırmaya çalıştım. Örneğin ilk sahneyi bir televizyon programından alınmış bir arşiv görüntüsü olarak tasarladım. Bu arşiv defterinin bulunması film evreninin tarihsel anlatısında büyük bir önem kazanması bununla beraber hiper-gerçekçi bir üslubun kurmaca bir öykü için kullanılması Ziya Gökalp de tanık olduğumuz gibi komik unsur yaratmak bağlamında faydalandığım bir yöntem oldu. Hutcheon tarihyazımcı üstkurmacanın ampirik geçmişte yaşamış olayları

yadsımadığını sadece onları belirli anlatılar içinde tarihsel olarak isimlendirdiğimi inşa ettiğimizi vurguladığını söyler. Bu da geçmişin yalnızca bugüne bıraktığı bilinen bir şey olduğunu vurgulamaktadır (Hutcheon, 2020, s.177). Bu noktayı çıkararak ilk sahnede faydalandığım anlatı formu, tarihi referansları hem Reha'nın hem de ortaya çıkan diğer belgeler üzerinden sorunsallaştırmak açısından tanıdı. Bu sayede tarihyazımcı üstkurmacada da vurgulanan geçmişin sadece üzerinden ulaşılabilir olduğu hususu hikâyenin bir parçası haline geldi. Senaryo anlatıcılarının değişmesiyle tarihsel bilginin yorumlanması biçiminin bir komik haline getirmeye çalışırken, bu biçimsel araçlarla daha da çetrefilli bir konuma taşınmayı amaçladım.

## 5. SONUÇ

Hutcheon, Postmodernizmin Poetikası'nda bir tarihyazımcı üstkurmaca örneği olarak Watson'un Çehov'un Yolculuğu isimli romanını incelerken, şöyle bir alıntıya yer verir:

Geçmiş olaylar değiştirilebilirler. Tarih, yeniden yazılabilir. Ve biz, bunun gücünü dünyaya da uygulanabileceğini yeni keşfettik. Belki de dünyanın gerçek tarihini durmaksızın değişiyordur. Fakat neden? Çünkü tarih bir kurmacadır. İnanılmaz kafasındaki bir rüyadır, sonsuz bir çaba... fakat nereye kadar? Mükemmeliyetçilik kadar. (Aktaran/Hutcheon, 2020, s.199)

Araştırmamın konusunu oluşturan tarihyazımcı üstkurmaca, en yalın haliyle böyle dayanmaktadır. Fakat vurgulamak gerekir ki, alıntının son cümlesi ironik bir taşımadır. Çünkü bu cümleden sonra gelen cümle Auschwitz kampını hatırlama bahsi geçen bu pasajda Joyce'un tarihi uyanmaya çalıştığı bir kâbus olarak gördüğünü söyler (Hutcheon, 2020, s.199). Tarih, temelde bir hafızayı nitelendirdiğinde geçmişimizden çok bugünümüzle ilişkili bir kavramı işaret eder. Geçmiş ancak bizi durduğumuz yerden anlamlandırma gücüne sahibizdir. Geçmişe yaklaşım şekli benimsediğimiz ideolojiktutumlargünümüzde geçerliliğiolan yargılarımızı değiştirip dönüştürebilir. Kanımca tarihe bakışta tarihyazımını sorgulayıcı bir benimsenemek ondaki mizahı görmek için ilgi çekici bir başlangıç olabilir. Bu düşünce ışığında hem tarihyazımın hem de mevcut anlatıyı sorunsallaştıran tarihyazımcı üstkurmaca çalışmamın dayandığı temel ayaklardan biri olmuştur.

Çalışmamın birinci bölümünde postmodern edebiyata ait olan bu kavramın komediyle ne yönlerden paralellikler gösterdiğini araştırdım. İlk başlıkta kavramın kuramsal bir arka plan sunduktan sonra belirli başlıklar altında komediyle açıklamaya çalıştım. Tezim bir senaryo yazma denemesini içerdiğinden bu tarihsel komedi filmleri üzerinden örneklendirdim. İncelemem sonucu, tarihyazımcı üstkurmacanın tematik olarak postmodern tarihyazımının sorunsallaştırdığı temel problemi, tarihsel bilgi, tarihsel özne gibi konuları postmodern üstkurmacanın benimsenerek tartışmaya açtığını gözlemledim. Bununla birlikte tarihyazımcı

üstkurmacanın benimsediği bu tutum ve meşgul olduğu temaların tarihsel kome pek çok açıdan paralellik gösterdiğini fark ettim. Tarihyazımcı üstkurmacanın ref tarihsel bilginin doğası, tarihsel temsiller gibi konulara mesafeli bir bakışa sahip tarihsel komedilerin tarihe yönelik benimsediği ironik tutumla paralellik gösterm Fakat burada en dikkat çekici detay bu mesafenin, onu reddederek değil biçimlerini kullanarak oluştuğunu görmek oldu. Tarihsel komedilerde ise bu taktiğin parodi, yan metinler, yabancılaştırma, estetiği ve sahte-belgeleme teknikler aracılığıyla sağlandığı gözlemledim.

Tarihyazımcı üstkurmaca, resmi tarihyazımının araçlarını kullanarak bu anla yeniden üretip sonra ise çelişkili bir pozisyona sokmaktadır. Bergson'a göre tekr taklitler bir otomatizm doğurmaktadır ve taklit edilenin içeriğinden ziyade dikkat çekerek onu gülünç kılar (Bergson, 2021, s.25). Bu tarihyazımcı üstkurma parodiyapısı itibariyle, komedi açısından dikkate değer bir noktadır. Kanımca tarihyazımcı üstkurmacanın benimsediği bu ironik tutumla beraber tarihe m durarak onu tartışmaya açması ve sorgulaması komik unsur yaratmak bak elverişli olmaktadır. Yaratılan komik dünyayı algılamak ve kim olduğumuzu bilme ilgili yeni perspektifler sunmaktadır. "Tarihsel komedi bize geçmişi önceden belir ve önceden hazırlanmış bir varlıktan daha fazlası olarak algılama fırsatı ve nihayetinde, şimdi ve gelecek kadar zengin bir fırsatlar ülkesidir" (Salmi, 2011, s

Çalışmamın ikinci bölümünde ise tarihyazımcı üstkurmacanın tarihsel komediyle ilişkisini açıkladıktan sonra bu filmlerde komik olanın tarihsel olanla nasıl k gözlemlemeye çalıştım. Bu başlıkta komik olanı tespit edebilmek için en yaygın kabul edilen üç komedi teorisinden yararlandım. Bu incelemelerimin ardından ta komedilerin uyumsuzluk, rahatlama ve üstünlük teorisiyle açıklanabilecek birçok unsur ürettiğini tespit ettim. Fakat tarihyazımcı üstkurmacanın komedi üretme potansiyelini araştırmak için, seçtiğim örneklerin tarihyazımını sorunsallaştırılan konularıyla kesişmesine özen gösterdim. Filmlerden yer verdiğim örneklerde mekanizmalarını inşlemesi için bilinçli anakronizmlerden tarihsel belgelerin sorunsallaştırılmasından, resmi tarih yazıcılığının ürettiği söylemlerin sorgulanma tarihi olgu ve kişiliklerin itibarsızlaştırılmasından faydalandığını gözlemledim. B

tekrarlayamotiflerigenelolarakuyumsuzlukteorisiüzerindeaçıklanarkomik mekanizmalarla görünür kılmak mümkündü. Genel geçer doğru kabul edile bilgilerin, formların ve dönemlerin anlatı tarafından öncelikle onaylanıp daha yıkılmasıyla uyumsuzluk ortaya çıkıyordu. Gözlemlediğim bir diğer komik ü yüzyıllardır kahramanlık hikayelerini dinlediğimiz kişiliklerin bir anda daha a zemine çekilerek üstünlük teorisi üzerinden gülünç duruma düşürülmesiydi. beraber özellikle tarihi figürler ve korkutucu tarihi anlatılar söz konusu olduğund aptallaştırmak veya aciz duruma düşürmek de rahatlama mekanizmasıyla açıkla komedi unsurları yaratıyordu.

Çalışmamın son bölümünde ise tespit ettiğim bu komik teknikleri, kendi ya pratiğimde denemek için uzun metraj bir komedi senaryosu yazdım ve bu yazım aktarmaya çalıştım. Daha anlaşılır ve net bir yol haritası çizebilmek adına bu yazı deneyimi üç başlık halinde raporladım. Tarihyazımcı üstkurmaca kapsamında, se yazımında“geleneksel anlatının yıkılması ve tarihsel temsiller”“tarihin ironik metinlerarası parodisi ve bilinçli anakronizmler” ve “tarihsel bilginin komik olarak kullanılması” olarak üç ayrı başlıkta deneyimlerimi aktarıırken bu süreçleri sahneler üzerinden detaylandırmaya çalıştım.

Tez çalışmamda hilkendeki bu senaryo denemesi sonucunda ise tarihyazımcı üstkurmacanın birçok yönden yazarlık deneyimimi zenginleştirirken bazı açıları beni zorladığını fark ettim. Doğası itibariyle ironik olan, geçmişi nasıl bilebileceği ona nasıl ulaşabileceğimizi sorunlaştıran tarihyazıcılığın kurmaca yazarlığına yaklaştıran bir metodolojiyi benimseyen tarihyazımcı üstkurmacanın komik potansiyeli bu özelliklerinden doğdu. Geleneksel tarih anlatısını sarsan ve sorgulayan postmodern edebiyatın bir parçası olarak değerlendirilebileceği için biçimsel deneme için bana alana tanıdı. Sadece filmin yapım sürecini değil, tarih yazım sürecinde ifşa eden bu çift katmanlı yapı buradaki tutarsızlıkları da görünür kılarak bana açıdan komedi olanağı sağladı. Tarihsel anlatıları aşına olduğumuz tanıdık öznel dışlanmı planateslimetmek modernist anlatıyı postmodern anlatıya karşı karşıya getirmek uyumsuzluk teorisi üzerinden gülünç etkiyi sağlamak için işlevsellik kazandı. Hem kurgusal hem bilimsel tarih anlatısının benimsediği biçimleri parodileştirme

olanı açığa çıkarmak için bana imkân tanıdı. Bununla beraber filmin kendi evreni içinde yaşadığımız gerçekliğin tarihsel olgular üzerinden karşı karşıya gelmesi uyumsuzluk mekanizması üzerinden alan açtı. Biçimsel ve anlatısal olarak yazım zenginleştiren tarihyazımcı üstkurmacanın tematik olarak tartıştığı konuların sergisi dahil edilmesi ise içerik itibarıyla senaryo yazım sürecini daha üretken kıldı. Tarihyazımcı üstkurmacanın geçmişle hesaplaşmasının, kökenleri yüzlerce yıldır dayanan tarihyazımcılık geleneğinin anlatısında yer verdiği tüm ayrıntıların hikâye kurulumunda komik materyal olarak kullanmak açısından yazara olanak tanıdı. Bunu gördüm. Bununla beraber çalışmamda genellikle İngiliz ve Amerikan komedi örnekleri vermiş olsam da kendi senaryomda Osmanlı ve Türk tarihinden alıntılar yaptım. Böylece bir komedi yazarı olarak bulunduğum toğrafyanın anlatılarının benzer sorunlaştırmalar üzerinden yazım sürecine dahil edebildiğimi de gözlemledim. Bununla beraber kahramanlar ve zaferler dışında tarihteki yer etmiş stereotipler de sorunlaştırmalar veya tarih anlatısından tamamen dışlanmış kişilere de yer kazandırarak komik unsur üretme imkânı sağladım. Senaryoda, tarihin doğrusal anlatı fikrini sarsmak amacıyla katmanlı bir zamansal yapıyı tercih ettim. Böylece kronolojik olarak karşılaşması mümkün olmayacak kişileri veya olguları bir araya getirerek anakronizmler ile komik etki yaratmaya çalıştım. Bilinçli anakronizmler hem anlatının illüzyonunu kırmak hem de uyumsuzluk üzerinden komik üretmek açısından işlevsel oldu.

Tarihyazımcı üstkurmaca unsurlarının tarihsel komedilerde izini sürerek kasıtlı olarak senaryo yazımında kullanılması söz ettiğim açılardan yazarlık deneyimimi daha ünlü kılarken, bazı açılardan ise bu unsurlarla uzlaşmadığımı gözlemledim. Bu noktada kısaca özetlemem gerekirse, ilk olarak tarihyazımcı üstkurmacada gözlenen stereotipler ve karakterlerin komik karakter tasarımıyla uyuşmadığını gördüm. Karakterlerin genel olarak tek-boyutlu ve tipler olarak kodlanması, postmodern kurmacanın merkezsiz ve değişken doğasıyla çelişir bir nitelik taşıyordu. Bununla beraber komik metinlerde stereotipler alay ve abartma yoluyla onaylanırken, tarihyazımcı üstkurmacada sorunlaştırılıyordu. Bu sebeple kendi çalışmamda stereotipleri üretmektense, onları problematize ederek komik etki sağlamaya çalıştım. Bununla beraber komedi metinlerinde olay örgüsünün çözülüş biçimi genellikle kaos

ermesi ile sonuçlanırken tarihyazımcı üstkurmacaların tutarlı ilerleyen yapıları benimsemeyen bir noktada konumlanıyordu. Burada da bir yazar olarak komik y amacylatan idik başarı hikayelerinin başarısızlıkla sonuçlandırarak gülünç etki amaçladım. Son olarak ise tarihsel bilgi üzerine yapılan sorunsallaştırmaların sey karşılık bulması bağlamında tereddüt yaşadım Bunun sebeplerini bilindik anlatıları hikâyenin konusu olarak belirleyerek uzmanlık alanı tarih olmayarak kişilercede anlaşılabilir referans noktaları bulmaya çabaladım.

Tarihyazımcı üstkurmacanın yarattığı komedi olanaklarının tespit edilmesi v edilen bu olanakların bir senaryo yazımı sürecinde denenmesinin özellikle sanatla olan ilişkisinde komedi metni üretmek isteyen yazarları için bir kapı açacağını düşünüyorum. Özellikle çoksesliliğe ayrı bir önem verdiğimiz bu dönemlerde olduğumuz kültürün geçmişiyle hesaplaşmanın sanatsal üretim süreçlerini daha üretken kılacağı fikrindeyim. Bununla beraber bu denemenin dogmaları, çan inançları ve önyargılarını sorgulamaya açmak açısından yazara bir potansiyel kazandıracağını düşünüyorum. Tarihyazımcı üstkurmaca unsurlarının yazarlık pr bilinçli olarak tercih edilmesinin, bu çalışmanın kapsamına dahil edilmese ki kişisel tercihlerinin ve ideolojik konumlanmasının da tartışılmaya açılarak, k yazarlığıyla ilgilenen herkesin uygulayabileceği şekilde metotlaştırılarak bir tekniğine dönüştürmek gibi imkanlara açılma ihtimalinin Türkiye’de komedi yaza katkı sağlayabilmesi adına anlamlı buluyorum.



## KAYNAKÇA

Aristoteles (2013). Poetika. (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.

Berger, A. A. (2017). The Art of Comedy Writing. Routledge.

Bergson, H. (2021). Gülme. (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Blake, M. (2015). Writing the Comedy Movie. Bloomsbury Publishing.

Breisach, E. (2009) [1995]. Tarihyazımı. (Çev. H. Kocaoluk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Butter, M. (2010). Historiographic Metafiction. The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction.

Conlin, J. (2020, October 1). A Historiographical Analysis of Bill & Ted. <https://generic.wordpress.soton.ac.uk/history/2020/10/01/a-historiographical-analysis-of-bill-ted/>

Critchley, S. (2011). On Humour. Routledge.

Demir, Ö., Acar, M. (2005). Sosyal Bilimler Sözlüğü. İstanbul: Adres Yayınları.

Eagleton, T. (2019) [2018]. Mizah. (Çev. M. Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Horton, A. (1991). Comedy/Cinema/Theory. Univ of California Press.

Hutcheon, L. (2020) [1988]. Postmodernizmin Poetikası. (Çev. Y. Balcı). İstanbul: İletişim Yayınları ve Dergileri.

Hutcheon, L. (1986). Postmodern Paratextuality and History. Texte (Toronto). (5) 312.

Iggers, G. G. (2000) [1997]. Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılın Tarihyazımı. (Çev. G.Ç. Güven). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Jenkins, K. (1997) [1991]. Tarihi Yeniden Düşünmek. (Çev. B.S. Şener). Ankara: Dost Kitabevi.

Koestler, A. (1997) [1983]. Mizah Yaratma Eylemi. (Çev. S. Kabakçıoğlu Ö. Kabakçıoğlu). İstanbul: İris Yayıncılık.

Kurtyılmaz, D. (2020). Modernliğin Müphem Öznelliği Çerçevesinde Bukalemun İncelemesi. Zelig. SineFilozofi, 5(Sp. İss), 110-129.

Lally, K. From Russia with Laughs. Film Journal International, [s. l.], v. 121, n. 3, 26, 2018. <https://icproxy.khas.edu.tr:2092/login.aspx?direct=true&db=f6h&AN=1>

5 47&lang=tr&site=eds-live. Acesso em: 23 abr. 2022.

Lyotard, J. F. (2013) [1979]. Postmodern Durum. (Çev. İ. Birkan). Ankara: Yayıncılık.

Lyotard, J. F., Brügger, N. (2001). What about the Postmodern? The Conco Postmodern in the Work of Lyotard. Yale French Studies, (99), 77-92.

Morreall, J. (1997) [1983]. Gülmeyi Ciddiye Almak. (Çev. K. Aysevener, Ş. İstanbul: İris Yayıncılık.

Moss, J. L. (2009). Historiography of the World Part 1: The Jewish Body, His Crisis and The Comedic Farce. Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Studies.

Nietzsche, F. (2021) [1874]. Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası: Zaman Bakışlar 2. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Rose, M. A. (2016) [1993]. Parodi: Antik Modern ve Postmodern. (Çev. C. İstanbul: Hece Yayınları ve Dergileri.

Salmi, H. (Ed.). (2011). Historical Comedy on Screen: Subverting History with Hu Intellect Books.

Sanders, B. (2019) [1995]. Kahkahanın Zaferi. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Yayınları.

Sartore, M. (2020, September 15). Small But Accurate Details In 'Bill & Ted's Excellent Adventure.<https://www.ranker.com/list/bill-and-teds-excellent-adventure-small-details/melissa-sartore>

Stott, A. (2014). Comedy. Routledge.

Tueth, M. V. (2012). Reeling with Laughter: American Film Comedies: From Anar to Mockumentary. Scarecrow Press.

White, H. (1974). The Historical Text as Literary Artifact. Clio, 3(3), 277.

## SİNEMA FİLMLERİ

Allen, W. (Yönetmen) & Allen, W. (Senarist). (1983). Zelig. ABD: Orion Pictures.

Brooks, M. (Yönetmen) & Brooks, M. (Senarist). (1981). History of the World, Part ABD: Brooksfilms.

Herek, S. (Yönetmen) & Matheson, C., Solomon, Ed. (Senarist). (1989). Bill & Ted Excellent Adventure. ABD: Interscope Communications, Nelson Entertainment.

Iannucci, A. (Yönetmen) & Iannucci, A., Schneider, D., Martin, I. (Senarist).

Death of Stalin. İngiltere, Fransa, Belçika: Gaumont, Quad Productions, Main Jour France 3 Cinema, La Cie Cinématographique, Panache Productions, AFPI, C Ciné+, France Télévisions, Title Media.

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

Müjde, G. (Yönetmen) & Müjde, G. (Senarist). (2000). Kahpe Bizans. İstanbul: Öz Film, Arzu Film.

EK A:  
UYGULAMA SENARYO

## “MUSALLA TAŞINDA MÜPHEM MASALLAR”

FATMA ZEYNEP KIYMACI

## SAHNE 1. İÇ. GECE. STÜDYO

(Footage. Bir televizyon stüdyosu. İki erkek tarihçi ve bir kadın sunucunun yer aldığı bir tarih programını izlemekteyiz. Sunucu ve konukların oturduğu masanın arkasındaki ekrana pek çok görüntü yansıtılmaktadır.)

### SUNUCU

Hocam, peki bahsedilen bu iki kişinin imparatorluk için tam olarak önemi nedir? Neden tüm tarih camiası bulunan bu elyazmasıyla ilgili bu kadar heyecanlı?

(Ekran bir elyazmasının fotoğrafları gösterilir)

### KONUK TARİHÇİ 1

Öncelikle eğer gerçek isimleri buysa, Gabriel ve Reha'ya dair bilgilerimiz hala çok kısıtlı. Resmi evraklarda da herhangi bir kayıt bulamıyoruz. Elyazması çok önemli çünkü, Reha'nın günlüğü olduğu tahmin ediliyor.

### KONUK TARİHÇİ 2

Bu tabii bir tahminden ibaret, çünkü halen büyük bir bölümü kayıp.

### SUNUCU

Hocam, elyazmasının bulunması birçok açıdan aydınlatıcı olmakla beraber birtakım sorulara da yol açtı zannediyorum.

### KONUK TARİHÇİ 1

Öyle tabii... En büyük çelişki şuan bu ikisinin hangi dönemde yaşadığı... Bu elyazması elimize geçmeden önce 18. yüzyıl olduğuna emin gibiydik. Bu yüzyıla ait iki farklı gravürde rastlamıştık çünkü.

(Ekran Reha ve Gabriel'in yer aldığı bir Osmanlı gravürü gösterilir.)

## SUNUCU

Şimdi ne değişti peki?

### KONUK TARİHÇİ 1

Reha bir bölümde çok detaylı bir padişah tasviri yapıyor. Açıkça ismini belirtmese de IV. Murat ile uyuştuğunu görüyoruz. Dönemsel olarak da pek çok detay 17. yüzyıl ile örtüşmekte.

### KONUK TARİHÇİ 2

Fakat yine de 17. Yüzyılda yaşadıklarına emin olmak da pek mümkün değil. Çünkü elyazmasında Galata Kulesi'ne ait bir çizim mevcut. 17. yüzyılda Galata Kulesi böyle görünmüyordu.

(Ekranda Galata Kulesi'nin yıllara göre değişimini gösteren bir görsel vardır.)

### KONUK TARİHÇİ 1

İşin garibi 18. yüzyılda da böyle görünmüyordu. Galata Kulesi bu çizimdeki haline 1800lerde zarar gördüğü bir fırtınadan sonraki restorasyonunda kavuştu.

## SUNUCU

Peki Hocam, günlükte birtakım icatlara ait çizimler ve notlar da mevcut. Bununla ilgili fikirleriniz neler?

(Ekranda bazı icatların taslak çizimlerini görürüz)

### KONUK TARİHÇİ 1

Bu da bizim için çok muallak bir alan. Elyazmasında yer verilen icatlar çok komplike araçlar değiller yalnız belgelerin içinde bir lokomotif çizimi de mevcut. Bu ilginç bir nokta çünkü buharlı

lokomotiflerin ilk örneğini 19.  
yüzyıl başlarında görmüştük.

(Lokomotif çizimini görürüz)

### KONUK TARİHÇİ 1

Henüz kesin bir şey söylemek için  
erken tabii, ama icatlara yönelik  
alınmış notlar, çizimler, kişi ve  
mekanlara dair ayrıntılar. Reha ve  
Gabriel'in espionajla ilişkili  
olabileceğini düşündürüyor...

### KONUK TARİHÇİ 2

Bana göre ise bu belge detaylıca  
incelendikçe Osmanlı İmparatorluğu  
ile ilgili bildiğimiz çoğu şeyi  
gözden geçirmek zorunda  
kalacağız...

### SUNUCU

Şimdi bir reklam arasına gidelim...  
Dönüşte elyazmasında geçen Bahriye  
ismine de değinmek istiyorum. Evet  
sayın seyirciler, kısa bir aradan  
sonra tekrardan burada olacağız.

### SAHNE 2. İÇ. GECE. MÜPHEM'İN EVİ-YATAK ODASI

(Müphem tarih programı reklama girince televizyonu kapatır  
ve yatak odasına yönelir. Yatak odasındaki şifonyerin  
çekmecesinden Reha'nın günlüğünün kayıp kısmını çıkarır,  
biraz inceler. Ve yerine koyar.)

### SAHNE 3. DIŞ. GÜN. KÖY MEYDANI

(Güneşli bir öğle saati. Bir harabenin üzerini aşarak köy  
meydanını kuş bakışı izleriz. Köy meydanında bir grup erkek  
sigara içip sessiz sessiz konuşurlar. Hem telaşlı ve  
karışık bir atmosfer hakimdir. Bu esnada bir erkek  
çocuğunun koşarak meydanı geçip bir eve girdiğini görürüz.)



SAHNE 4. İÇ. GÜN. MÜPHEM EV- KAPININ ÖNÜ

(Çocuğun girdiği evdeyiz, Müphem söylenererek kapıyı açar.  
Kapının önünde konuşurlar.)

MÜPHEM

Allah kahretmesin seni, bir dur.  
Anlamıyorum ne dediğini. Götünden  
çıkıyor soluğun.

ÇOCUK

Bahriye Teyze...

MÜPHEM

Ne olmuş Bahriye Teyze'ye?

ÇOCUK

Öldü.

MÜPHEM

Deme!

ÇOCUK

Valla, gözümle gördüm. Altına  
işemiş bir de. Aha böyle dili  
dışarda yatıyordu avluda.

MÜPHEM

(üzgün) Tamam oğlum anladık.

ÇOCUK

Babamlar soruyor ne diyim?

MÜPHEM

Ne dicen, geliyor birazdan dicen.  
Git Hoca'ya da haber et. Ben 10  
dakikaya orada olurum.

(Çocuk başını sallar ve arkasını dönüp koşmaya başlar.)

## SAHNE 5. İÇ. GÜN. GASILHANE

(Gasilhanedeyiz. İçerisi karanlık, pencereden çok az ışık sızıyor. Müphem demir kapıyı şangırdatarak açar ve içeri girer. Büyük bir ciddiyetle odadaki tek büyük dolaba ilerler. Üzerine bir önlük giyer, başını bir yazma ile sıkıca bağlar. Sarı lastik çizmeler giyer. Ortam çok kasvetlidir. Müphem sessiz ve saygılı bir tavırla üzeri örtülü cenazeye yaklaşır. Tedirgin bir şekilde etrafına bakar.)

MÜPHEM

(kameraya bakarak fısıldar)hoş geldiniz. Öncelikle sizden biraz sessiz olmanızı rica edeceğim. Takdir edersiniz ki burada ciddi bir iş yapıyorum.

(Kamera Müphem'in etrafında bir çember çizer ve son olarak da arka-üst açıda konumlanır. Müphem kamerayı takip etmez. Karşısında duran hayali bir seyirciyle konuşuyor gibidir.)

MÜPHEM

Bir iş günü daha...

(Müphem, cenazenin örtüsü kaldırır. Yüzü sararır, dudakları hafifçe titrer. Eldivenlerini takarken derin bir nefes verir.)

MÜPHEM

Bugün... bugün size bir sır vermek istiyorum. (duraksar) Aman, çok da önemli sayılmaz... Ama hayatı bu gasilhanede geçmiş bir kadın için garip bir sır... Ben... Ben ölümden... Korkuyorum... Saçma değil mi? Ömrünün otuz dört yılı ölü yıkamakla geçmiş bir kadının ölümden korkması. (hafifçe neşelenir) Ama ne yapayım? Kabullenemiyorum işte. Hem hangimiz kabul ediyoruz ki zaten? Ya ölüm hiç yokmuş gibi davranıyoruz, ya da O kadar da mühim değilmiş gibi... Ben ölümlerden korkmam ha... Yanlış anlamayın. Benim korkum ÖLÜMDÜR. Ölmüş beden, ceset ya da her neyse

ne ki? Bir çuval patates koysan  
önüme fark etmez. Neticede  
çürüyecek. Yitecek. Benim korkum  
ÖLÜMDÜR. Bir gün öleceğimi asla  
unutmam. Gece, gündüz... Yerken,  
uyurken... Ve maalesef  
buradayken... Aklımdan hiç çıkmaz.  
Ama buradayken oyalanmanın bir  
yolunu buldum! Bu köyde duyduğum  
hikayeleri anlatıp duruyorum.  
Böylece unutuyorum ölümü,  
hatırlayarak unutuyorum.

#### SAHNE 6. DIŞ. GECE. HARABE EV- EVİNÖNÜ

(Harabe bir evi görürüz, ekranda 1632 tarihi belirir. Daha sonra orta yaşlı bir tarihçi kahverengi takım elbisesiyle harabe evin önüne gelir. 1632 tarihi kaybolur ve bu sefer tarihçinin doğum tarihi olan 16 Temmuz 1961 tarihi ekranda belirir. Tarihçi anlatmaya başlar.)

#### TARİHÇİ

17. Osmanlı padişahı ve 96. İslam  
halifesi Sultan IV. Murat  
hükümrânlığı 17 sene sürdü. IV.  
Murat tahta çıktığında Osmanlı  
Devleti'nde hiç de iç açıcı  
zamanlar yaşanmıyordu. Çocuk yaşta  
tahta geçen Sultan, saltanatının  
ilk yıllarından itibaren yeniçeri  
isyanlarıyla uğraşmak zorunda  
kaldı. 1631 yılındaki büyük  
İstanbul yangının sebebinin sarhoş  
ve tütün içen yeniçeriler olduğu  
anlaşıncaya ise alkol, tütün ve  
kahveyi tamamen yasakladı.

(Müphem kadraja girer, bir şey söyleyecekmiş gibi hafif bir şekilde tarihçiye yaklaşır. Tarihçi onu görmez, anlatmaya devam eder.)

#### TARİHÇİ

Devlet otoritesini tekrardan tesis  
etmek için ilan ettiği bu  
yasakların yanı sıra geceleri  
fenersiz dışarı çıkmayı da

yasaklamıştı. Padişah koyduğu yasakların uygulanması konusunda ise oldukça katıydı. Öyle ki sık sık tebdil-i kıyafet ile sokaklara çıkar, halkın arasına karışır ve yasaklara uymayanları çok ağır şekillerde cezalandırırdı.

#### MÜPHEM

(Tarihçinin sözünü keserek) Tamam tamam bundan sonrası bende. (Yavaş yavaş sırtına vurur) Haydi haydi oyalanma buralarda sen, yine gelirsin anlatırsın merak etme.

(Tarihçi cevap vermeden şaşkın bir şekilde kalakalır. Müphem harabeye doğru ilerler, bir yandan da anlatmaya başlar. Kamerayla onu takip ederiz.)

#### MÜPHEM

Efendim Sultan'ı falan bilmem ben, tanımam. Amma bu devirde Anadolu'nun bir köyünde 3 ayyaş kafadar yaşamış, onları bilirim. İsimleri Salih, Abuzer ve Zekeriya'yımış. Bu kafadarlar köyün dışındaki bir harabede her gece zıkkımlanır, âlem yaparlarmış. Bir gün yine şişenin dibini gördüklerinde bir fikir düşmüş akıllarına...

(Müphem ile beraber harabenin kapısına kadar geliriz. Müphem sözünü bitirince kapıyı açar, kendisi içeri girmez ama kamerayı içeri buyur eder.)

#### SAHNE 7. İÇ. GECE. HARABE EV-SALON

(Abuzer, Zekeriya ve Salih harabe evin içinde kurdukları bir yer sofrasının başında oturmaktadırlar. Muhabbet ederler, sarhoşlardır.)

#### SALİH

Ben de dedim ki sonra... "Mümtaz Efendi, Zevk-i sefayı gördük ama ondan önce ne dikenli yollardan geçtik biz. Senin aklın ermez!"

ZEKERİYA

Cami duvarına işiyormuşsun lan

SALİH

Olabilir, yine de ileri geri  
konuşmasın benimle.

ABUZER

Hay Allah iyiliğini versin. Saçı  
sakalı ağarmış adama ders vermeye  
kalkıyorsun bir de.

SALİH

Yeri gelsin, elini de eteğini de  
öper, helalliğimizi alırız.

ABUZER

Hadi lan oradan! Nah verir sana  
helallik!

ZEKERİYA

Adam hacı olmuş, senin sakalından  
çok amelinde sevap var. Hala peltek  
peltek konuşup ahkam kesiyorsun  
ya...

SALİH

Allah bilir gayrı orasını.

ABUZER

Siz onu bunu bırakın da kardeşler,  
dün gece Ahmet abi var ya bana  
geldi.

ZEKERİYA

Ee neymiş derdi?

ABUZER

Geldi işte, geç vakit çaldı kapıyı.  
Hayırlı akşamlar, nasılsın iyisin  
osuruktan konuştu önce. Dedi gel

avluya çıkalım, anan duymasın.

SALİH

(Meraklanır) Ee?

ABUZER

Öğlen bunun küçük oğlanı  
tartaklamıştım, dedim kesin onu  
duydu da geldi.

SALİH

Niye dövdün lan ufacık çocuğu?

ABUZER

Uyuz eşegin teki çünkü.

ZEKERİYA

Hesap sormaya mı gelmiş

ABUZER

Yok yok, haberi yokmuş. Olur öyle,  
bir iki tane de benim için vuraydın  
dedi. Ben zaten bileniyorum da ona,  
hanım izin vermiyor dedi. Neyse  
ıkındı ıkındı, işte yarın amca oğlu  
gelecek de dedi, ayda yılda bir  
geliyor da dedi, şu dedi, meretten  
dedi, fazla kaldıysa bir şişe de  
bana veriver dedi.

SALİH

Vah zındığa bak hele!

ZEKERİYA

Hani içmezdi o?

ABUZER

Ben de öyle dedim

ZEKERİYA

Ne dedin?

ABUZER

Sen içmezdin dedim.

SALİH

O ne dedi?

ABUZER

Nereden belli, dedi.

SALİH

Bu değil miydi, geçen gün üç saat  
kafamızı yiyen yok şöyle haram  
şöyle günah içmeyin şu boku diye.  
Diyemiyorsun tabii, içmesek seni  
nasıl çekeceğiz diye.

ZEKERİYA

Yok dedin aslında

SALİH

Nasıl?

ZEKERİYA

İçmesek seni nasıl çekeceğiz, dedin  
adama.

SALİH

Allah allah... Dedim mi?

ZEKERİYA

Oğlum meydanda bir buçuk saat dövdü  
ya adam seni, neden o mahcubiyetle  
yedin dayağı o zaman?

SALİH

Ne bileyim, içiyoruz diye dövüyor  
sandım ben.

ZEKERİYA

Neyse Abuzer devam et sen

ABUZER

İşte allem etti kallem etti aldı  
bir şişe siktir oldu gitti. Bu ilk  
de değil ha, kaç defa ziyarete  
geldim ayağına geldi de iki tas  
içmeden kaldıramadım sofradan.

ZEKERİYA

Geçen kahvede ağzımı aradı benim de  
yandan bir iki köylü geçince de  
üfledi püfledi, Zekeriya lütfen  
içme şu zıkkımı deyip gitti.

ABUZER

Lütfen mi dedi

SALİH

Bakın bir şey diyeceğim. Böyle  
geleni gideni geri çevirmeyin.  
Teftiş falan olur yarın bir gün,  
ele verir bu dümbükler bizi.  
Elimizde kozumuz olsun.

ABUZER

İyi dedin de abi, bize kadar anca  
var. Gasbar var ya...

ZEKERİYA

Şu Ermeni tüccar mı?

ABUZER

Hee, o. Geçen gün iki şişe ne anca  
getirdi, sonra dedi ki (Gasbar'ı  
taklit ederek) "yakalanırsak  
kellemi alırlar, padişah sizin de  
eccadınızı si..."

SALİH

(Sözünü keserek)Daha çok para  
istiyor, belli onun derdi.



ZEKERİYA

İyi de biz aç karnımızı zor  
dozuruyoruz bir de bu ayyaşlara  
şarap mı yetiştireceğiz?

ABUZER

Durun hele, bekleyelim bakalım  
biraz. Benim fikrim var.

SAHNE 8. DIŞ. GECE. HARABE EV-EVİN ÖNÜ

(Harabe evi dışarıdan görürüz. Daha sonra evin önünde yeşil  
bir ışık yanıp söner. İki pelerinli adam, Gabriel ve Reha,  
görünür. Köye doğru aceleyle ilerler.)

SAHNE 9. İÇ. GÜN. ABUZER'İN EVİ-KAPININ ÖNÜ

(Sabahın erken saatleri. Kapı çalar, Abuzer söylene söylene  
kapıyı açar.)

AHMET

Hayırlı akşamlar Abuzer, nasılsın  
iyisin inşallah?

ABUZER

İyiyim abi çok şükür de hayırdır  
sen böyle sık gelir oldun? Bir  
sıkıntı mı var?

AHMET

Yok oğlum ya ... Ne sıkıntısı  
olacak? Bizim amca oğlu gelecek de  
yarın.

ABUZER

E geçen gün geldi ya.

AHMET

(Bir an duraksar) Küçüğü gelecek bu  
sefer

ABUZER

Ee abi?

AHMET

Şu meretten fazla kaldıysa sizde  
bir şişe de bana çıkar diyecektim

ABUZER

Hangi meretten?

AHMET

Hasbinallah... Ne olacak işte, şu  
içtiğiniz meretten.

ABUZER

ŞARAP mı?

AHMET

Şşşt, sessiz ol bakayım. Biri  
duyacak şimdi.

ABUZER

(Fısıldayarak)Kim duyacak abi?

AHMET

Belli olmaz, yerin kulağı var. Hem  
padişah...

ABUZER

Ne olmuş padişaha?

AHMET

Geziyormuş, kıyafet değiştirep.  
Sokaklarda.

ABUZER

Amma yaptın sen de! Padişah ta  
İstanbul'dan buralara nasıl gelsin?

AHMET

Sen Sultan'ın kudretini mi  
sorguluyorsun?

ABUZER

Yok haşa da koskoca cihan sultanı  
Abuzer ile Ahmet şarap kavgasına  
tutuşmuş diye ta buralara gelmez  
herhalde.

AHMET

İstanbul'a da çıkmazdı güya. Yine  
de biz eşeğimizi sağlam kazığa  
bağlayalım. Var mı bir şişe sen onu  
söyle hele...

ABUZER

Yani şimdi var da abi...

AHMET

E hadi ver o zaman, merak etme ne  
kadarsa vereceğiz parasını!

ABUZER

Şimdi şöyle bir durum var, biz bu  
şarapları...

AHMET

(Fısıldayarak) Şşş, bir duyan  
olacak. (bağırmaya başlar)  
PADİŞAHIM ÇOK YAŞA!

ABUZER

Ne bağırıyon be sabah sabah?

AHMET

Ne olur ne olmaz (konuşmanın eski  
tonuna döner) biz bu şarapları  
diyordun.

ABUZER

Ermeni bir tüccardan alıyoruz...

AHMET

Ee

ABUZER

O da şehirden getiriyor

AHMET

Ee

ABUZER

Heh işte o bir süre gelemeyecekmiş buralara. Teftiş oluyormuş sık sık.

AHMET

Allah allah

ABUZER

Öyle vallahi. (Gasbar'ı taklit ederek) Yakalanırsak kellemi alırlar, Padişah sizin de ecdadınızı si...

AHMET

Tamam tamam anladım.

ABUZER

Öyle dedi işte, ben de çok diyemedim gel diye. Biz de bekliyoruz artık.

AHMET

Ne vakit gelecekmiş?

ABUZER

Haftaya gelir herhalde.

AHMET

He, siz de diğer haftaya kadar beklerdiniz zaten

ABUZER

Yalan borcumuz mu var aşk olsun...

AHMET

Hadi hadi maval okuma bana. Akşam  
yine uğrarım. Sen hazır et...

(Ahmet hızlıca uzaklaşır, Abuzer arkasından bağırır.)

ABUZER

Ağabey yok diyorum ya neden  
anlamıyorsun?

SAHNE 10. İÇ. GÜN. KIRAATHANE

(Köyün kıraathanesinde içlerinde Abuzer ve Zekeriya'nın da  
olduğu bir grup erkek oturmaktadır. Salih ise kapıdadır  
içeri girmek ister. Kıraathane sahibi Ahmet onu kapıda  
bekletir.)

AHMET

Parolayı söylesene oğlum

SALİH

Hayda... Bir de bu mu çıktı şimdi?

AHMET

Söylesene lan...

SALİH

Bu parolanın tam olarak amacı  
nedir?

AHMET

Herkesi alamıyoruz, gizli bir yer  
burası... Ya padişah duyarsa?

SALİH

Abi dün buradaydım, evvelsi gün de  
buradaydım ben

AHMET

E yani?

SALİH

Tanımadığına sorsana parolayı, bana  
ne soruyorsun...

AHMET

Olmaz, ne malum beni  
ispiyonlamayacağın?

SALİH

Kime ispiyonlayacağım tam olarak?

AHMET

Bilmem, padişaha belki

SALİH

Padişah'ı bulup, tutup senin  
kahveni mi ispiyonlayacağım? Çok da  
sikin deydi zaten. Rolünüzü büyütüp  
durmayın ya...

AHMET

Ulan geç tamam geç, dikkat  
çekiyoruz. Parola padişahım çok  
yaşa bu arada...

SALİH

Çok yaratıcı gerçekten...

(Salih Abuzer ve Zekeriya'nın yanına oturur. O sırada  
Gabriel ve Reha kıraathaneye gelir, masalardan birine  
otururlar. Ahmet onlara parola sormaz.)

SALİH

Ahmet Abi?

AHMET

Buyur

SALİH

Niye parola sormuyorsun adamlara?

AHMET

Meczip onlar meczup...

ABUZER

Nasıl yani?

AHMET

Kılık kıyafete baksana... Bir de  
sabahtan beri, Mahmud Seyfi  
diyorlar... Tılsım diyorlar...  
Yazık fukaralar, ne yaşadılar Allah  
bilir?

SAHNE 11. DIŞ. GECE. ZEKERİYA'NIN EVİ-AVLU

(Zekeriya avluda genç bir adamla oturur, kısa bir  
sessizlik)

ZEKERİYA

Ee, Hüseyin böyle tüm gece  
bakışacak mıyız tövbe estağfurullah  
sevdalı gibi. Ne derdin varsa  
söyle.

HÜSEYİN

He sigara olmayınca da bir garip  
oluyormuş insan böyle eli kolu boş.  
Aman neyse onu boşver de bana bir  
şeyler ikram etsene diyorum.

ZEKERİYA

Edeyim Hüseyin, şerbet var

HÜSEYİN

Şerbet ne ya?

ZEKERİYA

Kola mı getireyim Hüseyin?  
S.ktiğimin kahvesi de yasak zaten!  
(Yukarıyı gösterir, daktilo sesi  
duyulur) Aklına başka bir şey  
gelmedi işte.

HÜSEYİN

Şu meretten...

ZEKERİYA

Abicim bak herkes anlıyor meret  
deyince şarap istediğinizi. Bu  
nasıl bir savunma mekanizması ben  
anlamadım

HÜSEYİN

(Yukarıyı gösterir, daktilo sesi  
devam eder) Ya ne denir bilmiyor  
ki, bade mi denir? (Sinirlenir,  
yukarı bakarak) Ne saçma diyalog  
bu!

ZEKERİYA

Mey de denilebilir mesela

HÜSEYİN

Lan... Zekeriya...

ZEKERİYA

Valla, Hüseyin biz de ganimetin  
dibini gördük giden gelen de yok.  
Boşuna çeneni yorma en iyisi sen.

HÜSEYİN

Haydi haydi vardır bir şişe git bir  
bak bakalım

ZEKERİYA

Yok dedik ya adam

HÜSEYİN

Ağzın kokuyor dümbük, yüzüme yüzüme  
bağırıyor

ZEKERİYA

Ya kardeş tamam var da iki şişe  
kaldı, haftaya kadar biz ne halt



yiyeceğiz taş mı kaynatıp içecek  
Gasbar gelene kadar

HÜSEYİN

Oğlum ağzınla diyorsun işte iki  
şişe diye birini versen ne olur

ZEKERİYA

Bilmem ben

HÜSEYİN

Parası neyse vereceğim bak valla

ZEKERİYA

Yok bi de parasız verecektim

HÜSEYİN

Başka ne istiyorsun söyle

ZEKERİYA

(Duymazdan gelir) Havalarda ısındı  
ya valla yağ gibi akıyor şimdi o  
zikkim

HÜSEYİN

Ne istiyorsun kör olasıca

ZEKERİYA

Küçücük, ufacık bir iyilik  
istiyorum.

HÜSEYİN

Haydi söyle eve geçeceğim artık,  
geç oldu

(Zekeriya ayağa kalkar, Hüseyin onu takip eder. Zekeriya  
yanına gelen Hüseyin'i fark edince koluna omuzunu atar ve  
ileriye işaret eder)

ZEKERİYA

Şurada bak bak şu ilerilerde bir

köy var biliyorsun

HÜSEYİN

Ee

ZEKERİYA

Orada bir kız var Hüseyin

HÜSEYİN

Ee

ZEKERİYA

Ama çok güzel bir kız, adı Zehra.

HÜSEYİN

Aman diyeyim

ZEKERİYA

Senin pedere söylesek de o kız  
istese ya bana

HÜSEYİN

Hayda...

ZEKERİYA

Ne olur ki?

HÜSEYİN

Hayatta olmaz

ZEKERİYA

Neden?

HÜSEYİN

Olmaz işte biliyorsun sen sebebini

ZEKERİYA

Yetimim diye değil mi?

HÜSEYİN

Ya ne alakası var, yetim değilsin  
ki sen

ZEKERİYA

Nasıl değilim, kaç zaman oldu  
görmüyorum ya babamın yüzünü

HÜSEYİN

Kaç defa diyeceğiz daha oğlum sana  
yetim ona denmiyor

ZEKERİYA

Babam yok benim, beni evlatlıktan  
reddettiği gün sildim onu defterden

HÜSEYİN

Bir şans daha vereymişsin be

ZEKERİYA

Efendim

HÜSEYİN

Ha... Yok bir şey. Gel oturalım  
şöyle... Bak oğlum lafı sen oraya  
getirdin diye söylüyorum. Sana o  
kızı isteyemeyiz.

ZEKERİYA

Sebep?

HÜSEYİN

Baban seni neden reddettiğiye işte  
o sebepten...

ZEKERİYA

Bayram namazına sarhoş geldim diye  
mi?

HÜSEYİN

Sen o gün sarhoş muydun lan? Ben de  
diyorum bu niye uçan kuşla bile  
bayramlaşıyor

ZEKERİYA

Bayramlarda biraz duygusal oluyorum

HÜSEYİN

Neyse işte. Diyeceğim şu ki  
işsizsin, aylaksın bir de üzerine  
ayyaşsın. Ne diyeceğiz kızı  
isterken

ZEKERİYA

Seviyor desek

HÜSEYİN

Kız seviyor mu peki

ZEKERİYA

O konuda bir malumatım yok henüz

HÜSEYİN

Bak sen aklını başına topla bence,  
öncelikle babanla aranı düzelt.  
Onun yanında çalışır işin de olur,  
sonra da babanla gider istersiniz  
kızı.

ZEKERİYA

(Yapmacık bir ifade ile) İyi madem,  
ben haber edeyim Gasbar'a boşu  
boşuna gelmesin o kadar yolu. Bu  
iki şişe son olsun, tövbe ettim  
diyeyim. Babamla işleri yoluna  
koyayım, sen de şarabı başkasından  
bulursun artık.

HÜSEYİN

Zekeriya...

ZEKERİYA

Ama bak dikkat et yakalanmayasın,  
kaç kişinin canını okudu öyle  
Padişah hazretleri, hem tütün de  
içiyorsun vallahi bir kere yetmez  
iki kere alır ruhunu götünden

HÜSEYİN

Ya tekel öksürtüyor

ZEKERİYA

Ne?

HÜSEYİN

Aman iyi be! Getir şu şişeyi. Allah  
belanı versin senin. Konuşurum  
yarın babamla.

ZEKERİYA

(Şişeyi avludaki kuyudan çıkarır,  
arkasında gizleyerek) Yemin ver  
konuşacaksın

HÜSEYİN

Tamam tamam

ZEKERİYA

Yemin ver

HÜSEYİN

Allah çarpsın

ZEKERİYA

İyi al bakalım şifa olsun

HÜSEYİN

Sen kuyuda mı saklıyorsun lan  
zulanı

ZEKERİYA

Saklıyor-dum. Artık saklamam  
herhalde.

HÜSEYİN

Şu gördüğümüz muameleye bak, yarın  
buluşalım meydanda bir yerde, kahve  
de kapalı zaten.

ZEKERİYA

Yine çeşmenin başında buluşuruz  
aşık gibi

HÜSEYİN

Düzgün konuş lan, tövbe  
estağfurullah sevdalı gibi...

SAHNE 12. DIŞ. GECE. HARABE EV-EVİN ÖNÜ

(Tarihçi harabe evin önündeki bir sandalyeye oturup  
konuşmaya başlar.)

TARİHÇİ

1623-1639 Osmanlı-Safevi Savaşı ise  
IV. Murat döneminin en önemli  
olaylarından biri olarak  
değerlendirilmektedir. Revan ve  
Bağdat Seferleri'ni kapsayan dönem  
Kasr-ı Şirin Antlaşması ile  
sonuçlanmıştır.

(Evden çıkan Abuzer, Tarihçi'ye yaklaşır)

ABUZER

Bey amca müsaadenle, şu iskemleyi  
alırsam...

(Tarihçiyi ayağa kaldırıp sandalyeyi alır ve içeri geçer.  
Tarihçi kafası karışık bir biçimde ayakta kalır.)

SAHNE 13. İÇ. GECE. HARABE EV-SALON

(Zekeriya ve Salih odanın bir köşesine sinmiş şarap  
içerken, Abuzer hevesle içeri girip sandalyeyi bırakır. İki  
tane kuş kafesini getirip sandalyenin üzerine koyar.)

DIŞ SES (MÜPHEM)

Gel zaman... Git zaman... Havalarda  
ısındıkça, köylü daha çok bahane  
bulup bu ayyaşların kapısına şarap  
diye dayanır olmuş içlerinden en  
cin fikirli olanı Abuzer, buna bir  
çare düşünmüş tabii... Kız  
kardeşinin zamanında bülbül  
beslediği kafesi evden aşırması,  
içini bir güzel temizlemiş. Kafesin  
içerisine şarap şişelerini  
istifleyip üzerini örtüp gizli  
gizli köylüye şarap satmaya karar  
vermişler.

ABUZER

Şimdi ben bu kafesi bir güzel  
temizledim, şişeleri bunun içine  
istifledik mi...

DIŞ SES (MÜPHEM)

Anlattım oraları

ABUZER

(Müphem'i dinler) E oyalanmaya  
mahal yok o zaman, haydi kardeşler  
kalkın bakalım.

SAHNE 14. DIŞ. GÜN. KÖYE BAKAN BİR TEPE

(Gün batımı. Gabriel ve Reha sessizce köyü izlemektedirler)

GABRIEL

Rüyaların devam ediyor mu hala?

REHA

Etmez mi, çok endişeliyim Gabriel.  
Ne olacak bu işin sonu, zamanımı  
daralıyor

GABRIEL

Bilmiyorum. Her iş sarpa sardı,  
nerede bu adam?

REHA

Ölmüş olabilir

GABRİEL

Olabilir tabii... Ama tılsımı da  
yanında götürcek değil herhalde...

REHA

Ne yapmak icap eder şu durumda,  
inşallah tılsım güvenilir  
birindedir

GABRİEL

Tek dileğim hangi deliğe girdiyse  
bir an evvel çıkması...

REHA

Yanılmıyorsam eğer on günden az  
vakit kaldı tılsımı yerine koymamız  
için.

GABRİEL

Nereden anladın bunu?

REHA

Felaketi gördüğüm rüyada, ay  
hilaldi... bu da demektir ki...

GABRİEL

On günden bile az vaktimiz kalmış.  
Haydi boşuna oyalanmayalım... şu üç  
ayyaşa bakalım bugün, bir gariplik  
var hallerinde...

(Ayaklanıp köye doğru inerler)

SAHNE 15. DIŞ. GECE. SOKAK

(Zekeriya, Abuzer ve Salih sokağın başında görünürler.  
Ellerinde bülbül kafesleri kendi aralarında bir şeyler  
fısıldaşırlar.)



## DIŞ SES (MÜPHEM)

Bizim bu ayyaşlar bir hafta boyunca her gece kafeslerle sıra sıra şarap satmaya çıkmışlar. Şüphelenen olursa da bülbüllerimi gezdiririm deyip, oradan hemen tüymüşler. Biraz saf olanlar ayyaş bunlar kafayı yediler zaar deyip üstünde durmamışlar bülbül kafesinin. Böyle günler günleri kovalamış, kafes birken iki olmuş. Fakat bir gün öyle bir hal gelmiş ki başlarına üçü de bir daha cesaret edememiş çıkıp şarap satmaya.

(İki pelerinli adam, Gabriel ve Reha, sokakta görünür, hızlı hızlı üçlünün üzerlerine doğru yürürler. Üçü de donakalır. Zekeriya bağırır.)

ZEKERİYA

Padişahım çok yaşa!

REHA

Ne padişahı?

ABUZER

(kendinden geçmiş bir biçimde bağırarak) Sultan Han Hazretleri...

REHA

Padişah burada ne arasın?

ABUZER

Padişah değil misiniz abi?

GABRİEL

Ne padişahı, hayatında hiç mi padişah görmedin?

ABUZER

Yani... Görmedim desem yalan olmaz.

GABRİEL

Hiç televizyon da mı izlemezsın?

ABUZER

Nasıl?

GABRİEL

Ne yapıyorsunuz siz gece vakti  
sokakta? Elinizdekiler nedir?

(Üçü de titremeye başlar)

REHA

Zamanımız az Gabriel

GABRİEL

Söyleyen bakalım Mahmud Seyfi'nin  
evi nerededir?

SALİH

Ki-kimin?

GABRİEL

Mahmud Seyfi, Sultan'ın eski  
hizmetkarı.

SALİH

Hangisinin abi?

ABUZER

Kaç tanesi biliyorsun ki lan?

GABRİEL

(Umutsuzca Reha'ya döner) Dedim  
sana biraz daha geriye gitmemiz  
gerekliyordu.

REHA

Gidelim hadi (diğerlerine döner)  
siz de ortalıkta dolaşmayın fazla,

varın gidin evinize.

(Gabriel çantasından bir kum saati çıkarır)

GABRİEL

Şarj olmuş bu.

(İkisi de kum saatini tutarlar ve yoğun bir yeşil ışık etraflarına yayılır. Daha sonra gözden kaybolurlar)

SAHNE 16. İÇ. GECE. HARABE EV-SALON

(Bir grup adamı harabede eğlencede görürüz. İçlerinde Ahmet, Hüseyin, Abuzer ve Zekeriya vardır. Bir köşede köyün gençlerinden Recep'i Salih ile konuşurken görürüz.)

RECEP

Yeşil bir ışık mı?

SALİH

(Biraz böbürlenerek) Öyle... Kum saati gibi bir şey vardı ellerinde. Kurban olduğum Rabbim görmeyi nasip etti, mübarek kuluymuşuz...

RECEP

E bir şey demediler mi?

SALİH

Demez olurlar mı... Üç vakte kadar hayırlı bir haber alacaksınız falan diye müjdelediler... Onları Hızır Aleyhisselam göndermişler... Bir de Mahmud Seyfi'yi sordular...

RECEP

Mahmud Seyfi mi?

SALİH

He... Sen tanıyor musun?

RECEP

Siz bilmiyor musunuz?

(Abuzer ve Zekeriya da dikkat kesilirler)

ABUZER

Neyi oğlum?

RECEP

Bana da babam anlattıydı... Eski  
bir hikâye... Bu harabe evin eski  
sahibi...

ZEKERİYA

Ne demek eski sahibi?

RECEP

Öyle...

ABUZER

Kimmiş ki bu Mahmud Seyfi?

RECEP

Yıllar yıllaaar önce burada biçare  
yaşlı bir adam yaşarmış. İki  
haftaya bir çarşıya çıkıp erzak  
alışverişini yaptığı zamanlar  
dışında kimse yüzünü doğru düzgün  
görmezmiş. Bazen ramazan ayında  
camide görünür; bir iki rekât  
namazını kılar, sessiz sessiz evine  
dönermiş. Nerden geldiği bilinmez  
ne yediği ne içtiği bilinmez... Bir  
sürü rivayet varmış hakkında. Başta  
adamın sakalını demişler. Pis  
sakalı yüzünden arkadaş edinemez,  
cemaatle konuşmaya utanır demişler.  
Sonra ayakkabılarını giymeyi  
beceremez, köye ulaşmadan düşer.  
Sonra canı sıkılır evine geri döner  
demişler. Avradı yok, donunu  
yıkayamaz evden çıkmaya esvabı yok  
demişler. Demişler de demişler...  
Bu laflar ağızdan ağza dolaşmış  
işte. Başta komikmiş bu hikayeler  
ama zamanla korkmuş köylü. O kirli  
sakalla üç çocuk boğdu demişler.

Karısının dilini kesmiş, evden salmaz demişler. Ayakları tersmiş ya, ayakkabılarını düz giyemez demişler... Bu lafların sonunda adamı daha da yalnız koymuşlar. Adamcağız burada tek başına can vermiş. Cenazesini bir hoca görmüş, bir de ölüyü yıkayan adam işte.

SALİH

(Kollarını göstererek) kollarıma bakın diken diken oldu

ZEKERİYA

Ee oğlum, kimmiş neciymiş peki?

RECEP

Bilmem ağabey orasını, babam anlattı dedim ya. O da çocukmuş zaten. Kendi ne hatırladıysa... Ama siz de bir sorun isterseniz, belki başka şeyler de biliyordur.

ZEKERİYA

Allah allah...

RECEP

Ağabey, diyorlar ki arada bu beybabanın ruhu burada görünürmüş. Siz gördünüz mü hiç?

SALİH

Yok... Bir kere ipin ucunu kaçırıp rahmetli babamı gördüm de şaraptan dediler.

RECEP

Vallahi bilemeyeceğim... Adamın evini böyle meyhane yaptınız ya gelir musallat olursa...

SALİH

Safsata bunlar! Rabbülalemin

yaşayanlarla ölümler arasına bi  
perde çekmiş derler ne onlar bizi  
görür ne biz onları.

RECEP

Ee ölüden korkmuyorsunuz anladım da  
diriden de mi korkmazsınız? Padişah  
kaç kişiyi canından etti bu içki  
belası yüzünden... Ya sizi de  
öğrenirse?

SALİH

(İçki şişesini kafasına diker)  
Seferde o şimdi seferde...

RECEP

Abi nereden biliyorsun ki... pat  
orada pat burada diyorlar.  
Girmiyormuş ki saraya, hep böyle  
tebdil-i kıyafet sokaklarda...

SALİH

Pezevenk bir saattir kaçınıcıyı  
devirdin, madem çok korkuyorsun sen  
de içme o vakit.

RECEP

(Duymazdan gelir) Mesela ben  
padişah olabilirim, nereden  
bileceksin. Gördün mü hiç padişahı?

SALİH

O hesap ben de padişah olabilirim,  
sen hiç gördün mü padişahı?

RECEP

Bu odadaki herkes olabilir o vakit

SALİH

Olabilir tabii

(Bir süre şüpheyile birbirlerine bakarlar.)

ZEKERİYA

Padişah her yerde olabilir ama bu odada değil, haydi vurun şişeleri.  
Lan Recep sen ödedin mi lan parasını?

RECEP

Ödedim abi, girişte canıma yapıştınız ya.

ZEKERİYA

Ha iyi...

SAHNE 17. İÇ. GECE. HARABE EV-SALON

(Eğlence bitmiş, herkes evin bir köşesinde, şişelerin arasında sızmışlardır. O esnada Müphem yüzünde tiksindir bir ifadeyle odaya girer. Sızmış adamların üzerinden atlayarak zıplayarak odanın tam ortasına geçer ve fısıldayarak anlatmaya başlar.)

MÜPHEM

O gece bu üçüne aynı rüya ayan olmuş. İçinde âlem yaptıkları bu harabe evin eski sahibi üçüne birden görünürmüş.

(Bir anda gök gürlemeye başlar ve Müphem'in sesi kalınlaşır. Oda mavi-beyaz ışıklarla dolar. Müphem evin eski sahibine Mahmud Seyfi'ye dönüşür ve bağırarak konuşmaya başlar. Odanın içinde olanlara sadece Abuzer, Zekeriya ve Salih korkarak tepki verirler.)

MÜPHEM

Sizi zındıklar, sizi Allah'tan korkmazlar! Siz benim evimi zıkkımlandığınız bir meyhaneye çevirdiniz, siz yetmediniz köylüyü de buraya istif ettiniz. İki tarafta da benden yana size rahat yok. Yok!

ABUZER

Aman... Aman...

ZEKERİYA

Etme, yapma vallahi tövbe...  
Yapmayız bir daha...

SALİH

Yahu nerede bu perde?

MÜPHEM

Sizi münafıklar, sizi uyuz  
köpekler... Utanmazlar... Allah  
şahidim olsun, huzurlu uyku yok  
size bundan gayrı...

ZEKERİYA

Babacım ne istersin, nasıl  
affettirelim kendimizi sana?

ABUZER

Söyle yapalım, kulun kurbanın  
olayım... Tövbe edelim, bağışla  
bizi.

MÜPHEM

Hangi tövbe sizi aklar söyleyin  
bakayım...

ZEKERİYA

Ne yapalım söyle, bağışla bizi

MÜPHEM

(Biraz düşünür) sizden benim için  
bir şeyi arayıp, bulup buraya  
getirmenizi isteyeceğim.

SALİH

Mesela?

MÜPHEM

İstanbul'da kaybettiğim efsunlu  
yeşil taşımı bulup getireceksiniz.



ABUZER

İstanbul'da?

MÜPHEM

Evet

SALİH

Hocam tahminen ne zaman kaybettiniz  
bu taşı?

MÜPHEM

Büyük İstanbul depreminde.

SALİH

Yani?

MÜPHEM

(duraksar)yani yüz yıl falan oldu  
galiba.

ZEKERİYA

Yüzyıl mı?

MÜPHEM

Yazsana bir internete.

SALİH

Ne yapayım?

(Tarihçi odaya girer, diğerleri şaşkın bakışlarla onu  
izler. Tarihçi Müphem'in kulağına bir şeyler fısıldayıp bir  
şe söylemeden odadan çıkar.)

MÜPHEM

1509'muş.

ZEKERİYA

Miladi mi bu?

SALİH

Hicri nasıl olsun abi?

ABUZER

Adam kaç yıl önce öldü biliyor  
muyuz ki?

MÜPHEM

(Sinirlenir) kesin!

SALİH

Peki son olarak taşı koca  
İstanbul'da nasıl bulacağız, bu  
konuda bir maruzatınız olur mu  
acaba?

MÜPHEM

Bu taş yalnızca Galata Kulesi'nin  
tepesine çıkıp bakana görünür.

ABUZER

Hayda...

ZEKERİYA

(Çekinerek) çıplak gözle peki,  
kulesiz olarak?

MÜPHEM

Uzatmayın! O taşı bulun ve evin  
bahçesine gömün. Ancak böyle huzura  
kavuşur, sonsuz bir uykuya yatarım.  
Siz de ancak öyle rahata erersiniz.

(Müphem bir anda ortadan kaybolur)

SALİH

Motivasyonu ne bu karakterin tam  
olarak, ben anlamadım.

## SAHNE 18. İÇ. GECE. HARABE EV-SALON

(Zekeriya, Abuzer ve Salih uyanırlar. Her şey bıraktıkları gibidir bir rüya gördüklerini anlarlar ve bir süre korkak gözlerle birbirlerine bakarlar)

## SAHNE 19. DIŞ. GÜN. SOKAK

(Boş bir sokağı kısa bir süre izleriz. Tarihçi yavaş adımlarla sokağa girer ve kameranın önüne geçerek anlatmaya başlar.)

### TARİHÇİ

10 Eylül 1509 tarihinde gerçekleşen Konstantinopolis depremi veya diğer adıyla Büyük İstanbul depremi, Marmara Denizi'nin kuzeyinde meydana gelmiş 7.2 büyüklüğünde bir depremdir. Tarihsel belgelere göre depremin ardından İstanbul nüfusundan 4000 ila 13000 arasında kişi hayatını kaybetmiş, 10000'den fazla kişi yaralanmıştır. Depremin etkisi Bolu'dan Edirne'ye kadar çevre illerde de hissedilmiştir. Yarattığı ağır hasar sebebiyle halk arasında "Küçük Kıyamet" olarak adlandırılan deprem, son 500 yıl içinde Marmara bölgesinde gerçekleşmiş olan en büyük ve en yıkıcı depremlerden birisi olarak kayıtlara geçmiştir.

(Zekeriya, Abuzer ve Salih hararetli bir şekilde tartışıp Tarihçi'yi görmezden gelerek sokaktan geçerler. Kamera bu üçlünün peşine takılır, Tarihçi olduğu yerde kalır.)

### SALİH

Ben anlamadım şimdi nereye  
gidiyoruz

### ABUZER

Yahu kimdir bu adam tanıyan eden  
yok, 100 yıl öncesinden falan  
bahsetti adam.

SALİH

Ee

ABUZER

Ee'si ihtiyarlardan birine sormak gerek. Recep'in babası biliyormuş ya... Gidip ona soralım, hem Hoca adam, mübarek adam. Bilir ne yapılacağını.

SALİH

Galata'ya çıkınmış öyle görürsünüzmüş...

ZEKERİYA

Oğlum sus çarpılacağız şimdi

SALİH

Bu ne saçma iş ya?

ABUZER

Durun hele önce bir anlayalım kim olduğunu, sonra bulacağız bir hal çaresini

SALİH

Kurban olaydım Padişah'a.

SAHNE 20. İÇ. GÜN. HOCA'NIN EVİ-SALON

(Çok yaşlı olan Hoca, bir divanda oturmuş düşünmektedir.  
Zekeriya, Abuzer ve Salih onu izler)

HOCA

Şimdi evladım yaptığınız büyük günah ama olanla ölene çare yok.  
Bundan sonra ne yapacağımızı düşünmek lazım gelir.

ZEKERİYA

Biz de bundan geldik ya Hocam,  
belki sen bilirsin tanırsın bu

mübareği. Recep biraz anlattı da.  
Kimdir nedir, kimse bilmiyor.

HOCA

Öldüğünde ben çocuktum daha. Ama kendisinin babamla bir süre ahbaplık etmişliği vardır. Ben de babamdan duyduğum kadarıyla bilirim ancak.

SALİH

Hiç bahsetmiş miydi baban sana bu adamdan?

HOCA

Bahsetti ya... Ama geçmiş zaman işte, kocadık da iyice. Bir iki şey dışında hatırlamıyorum.

SALİH

Onları bile anlatsan kâfi Hocam, düştük ocağına yardım et.

HOCA

Mahmud Seyfi idi adı. Zamanında bu zat padişaha çalışmış. Gizlice başka memleketlere, illere gider oradan bellediği önemli bilgileri Sultan'a taşımış.

SALİH

Casus yani.

ABUZER

E bizim buralarda ne işi varmış?  
Bizim köyde ne vazifesi olacak ki?

HOCA

Dur hele, bizim köye gelişi vazifeden değil ya.

ABUZER

Neydenmiş?

HOCA

Bunun bu kadar gözde bir casus olmasının sebebi elindeki tılsımlı bir taş imiş.

ZEKERİYA

Bizim rüyada bahsettiği taş mı acep?

HOCA

Öyle gibi duruyor. O taş özel bir taşmış. Üzerinde taşıyan adamı görünmez eden bir taş.

ABUZER

Allah allah... Olur mu ki öyle şey?

HOCA

Yitirince taşı işte, eskisi kadar başarılı olmayı vermişmiş. Bunun üzerine padişah bir görevinden daha eli boş dönünce tutmuş sürmüş bunu. Bu da bizim köye gelip bu evi yapmış işte. Sonrasını zati siz de biliyorsunuz.

SALİH

E ne edelim biz şimdi?

HOCA

Vallahi yine siz bilirsiniz, ama bence adamın dediklerini yabana atmamakta fayda var. Ölünün yaşayana dadanması... Rabbim esirgesin.

ABUZER

Sonuç olarak gidip taşı bulacağız yani

HOCA

Öyle

ABUZER

Çok yardımcı oldun Hocam sağ ol

SALİH

Ya kusura bakmayın da bi sikime de  
yaramadı boşuna geldik buraya kadar

HOCA

Ne biçim konuşuyorsun sen?

SALİH

(Hoca'yı duymazdan gelir, kendi  
kendine konuşur gibi bir hali  
vardır) Ben anlamam her seferinde  
illa bir ihtiyarın kapısına  
gelinir, bir halta da yaramaz.  
(Zekeriya'ya döner) duydun mu Abi  
dediklerini yabana atmayacakmışız.  
Nasıl geldi ya aklına. Hazırlanalım  
da yola çıkalım bari.

(Söylene söylene odadan çıkarlar)

SAHNE 21. İÇ. GÜN. GASİLHANE

(Müphem çalışmaya devam etmektedir. Bir yandan da anlatır)

MÜPHEM

Hal böyle olunca, Hocadan da icazet  
alınca aynı günün gecesi yola  
çıkılmışlar bizim bu ahmaklar. Gece  
gündüz yol gitmişler. İstanbul'a  
yakın illerin birinde ise yaşlı bir  
mucide rastlamışlar. Bu mucidin  
hikayesi de hiçbir kitapta yazmaz.  
Gelin ben size anlatayım.

SAHNE 22. DIŞ GÜN. BİR AĞACIN ALTI

(Zekeriya, Abuzer ve Salih yol kenarında bir ağacın altında  
dinleniyor, bir şeyler yiyip içiyorlardır. Bir yandan da  
sessiz sessiz sohbet ederler.)

ZEKERİYA

Sizce neden taşı geri istiyor bu  
herif?

SALİH

Değil mi ya? Emir diğer taraftan  
gelince pek soruşturmadık ama...

ZEKERİYA

Ne kazancı var bu işten ben  
anlamadım

ABUZER

Yahu Hoca dedi ya taşı yitirince  
sürmüş bunu padişah, belki ondan  
rahata eremiyordur

SALİH

E bulduk getirdik desek, ne yapacak  
ki?

ZEKERİYA

Bence bir iş var bunda da neyse,  
biz üzerimize düşeni yapalım kendi  
de ne yaparsa yapsın artık

(O esnada Salih'in gözü kendilerine doğru gelen Bahriye'ye  
takılır. Kadının sırtında su dolu bir hazne, vücudun sarılı  
birkaç hortum vardır.)

SALİH

Şu gelene bakın.

ABUZER

Ne var onun üzerinde?

SALİH

Anlamadım ki hiç. Çağırın hele şunu  
neciymiş?



ZEKERİYA

Teyzeye bak semaveriyle geziyor

ABUZER

Yok be, yol gibi yapmış borularla  
böğrüne. Ne ki bu nargile falan mı  
acep?

SALİH

Tütün yasak ya!

ZEKERİYA

Teyzecim! Buyur gel, misafirimiz ol  
yorulmuşundur.

SALİH

Buyur annecim buyur... Anlat  
bakayım, nerelerden gelirsin  
nerelere gidersin...

BAHRİYE

Anlatırım da önce saat kaç oldu  
öğrenmem lazım (cebinden bir saat  
çıkartıp bakar) ohoo... 4'ü geçiyor.

SALİH

Nasıl yani? o nedir?

BAHRİYE

Saat, cep saati.

ABUZER

Nereden buldun onu?

BAHRİYE

Kendim yaptım

ABUZER

Kendin mi yaptın?

BAHRİYE

Evet kendim yaptım, ama merak etme  
kola sarılanını yapmışlar gördüm  
gelirken.

SALİH

Teyze sen tam olarak nereden  
gelirsin?

BAHRİYE

Dur anlatacağım (cebinden ışıklı  
bir çakmak ve sigara paketi çıkarıp  
sigarayı yakar)

ZEKERİYA

O-o nedir?

ABUZER

Hakikaten Teyze sen nereden  
gelirsin?

BAHRİYE

Denizlerin altındaki evimden

SALİH

Çok iyi cevap

ZEKERİYA

Yapma oğlum ayıp

SALİH

Ne taraftan gelirsin, savaş var  
haberini var mı?

BAHRİYE

Ne savaşı?

SALİH

Sen bayağı derindeydin herhalde  
duymadın gürültü patırtı

BAHRİYE

Yeryüzüne çıkmam üç saat sürdü,  
işte bu düzenekle!

SALİH

Oho, bayağı uzakmış.

ZEKERİYA

Durun hele... Teyzecim senin ailen  
falan yok mudur? (Diğerlerine  
döner) yazık lan meczup herhalde.

BAHRİYE

Yok, denizlerden geldim dedim ya.  
Dünyaya ilmi getirmek için geldim.  
Daha doğrusu gelmiştim.

SALİH

Sende böyle alet edevat var mı  
daha?

BAHRİYE

Ohoo, bir dolu... (çantasını önüne  
koyar) ama bu zaman diliminde  
mahsur kaldım.

(Neler olup bittiğini kimse anlayamadığı için, kısa bir  
sessizlik olur. Bahriye lafa girer.)

BAHRİYE

Yıllar yıllar önce... Uzak illerin  
birinde bir beyin bir kızı olarak  
dünyaya gelmişim. Babam ben  
doğmadan önce bir oğlan çocuğu için  
çok adak adanmış ama başa gelen  
çekilir... Kimsede görülmeyen bir  
bela beni buluvermiş. Annemin  
karnından çıktığım vakit mosmor  
olmuşum. Sonra ebe beni bir leğen  
suyun içine koymuş, kendime  
gelmişim. Yaradılışım ters işte  
sözün kısası, suda nefes alıp  
havada boğuluyorum. E hal böyle  
olunca babam memleketteki tüm

hekimleri teker teker gezmiş. Amma bir çare bulamamış. En sonunda denizin altında benim için bir ev yaptırmaya karar vermiş. Adımı da Bahriye koymuş o vakit. Ev yapılana kadar iki yaşına varana dek turşu gibi kavanozun içinde beklemişim. Derhal kendi evime bırakılmam lazım geliyormuş ama küçük çocuk, suyun altında bir başına nasıl hayatta kalır? Babam günlerce, günlerce çare aramış. Bir mucize dilemiş.

SALİH

İşte Allah derdin bile hayırlısını versin.

ABUZER

Sonra ne yapmış peki?

BAHRİYE

Sonra öyle ya da böyle denize bırakılacağım günün sabahında bir peri babamın evinde görünövermiş.

ZEKERİYA

Hay bu şaraba bulaşacağıma bok içeydim de bunlar başıma gelmeyeydi...

ABUZER

Kardeşim daha nefesinden sası sası koku geliyor, bari ayıl da öyle et büyük laf edeceksen de.

ZEKERİYA

Dümbüğe bak hele, senin gözün açılmıyor, yarım yarım bakıyon akıl mı veriyosun bir de.

SALİH

Yahu kavgayı dalaşı bırakın hele (Bahriye'ye döner) Ee teyze sonra ne olmuş?

BAHRİYE

Bu peri demiş ki başka diyarlardan  
duydum sesini geldim, bu çocukla  
beraber ben de denizlerin altına  
ineceğim. Ona yaşam boyu yoldaşlık  
edeceğim demiş

SALİH

Allah allah... Peri diyorsun?

BAHRİYE

Evet, o şimdi orada kaldı işte. Eve  
göz kulak oluyor

ABUZER

Eve göz kulak mı oluyor?

BAHRİYE

Evet

(Kısa bir sessizlik)

ABUZER

Ne olacak ki abi denizin altında

SALİH

Yahu neyse, devam et sen

BAHRİYE

Elim ayağım tutana, biraz da  
dillenene kadar bu peri bana  
annelik etti. Erginliğe ulaştığımda  
çoktan bir balıktan daha kıvrak  
yüzebiliyor, avlanabiliyordum.  
Deniz altında insan elinin  
değmediği hazinelere  
ulaşabiliyordum. Böylece tabiatı  
anlamaya birçok araç edindim. Böyle  
böyle yıllar geçti.

(Zekeriya, Abuzer ve Salih sıkılmaya başlarlar. Her biri  
olduğu yerde yayılarak isteksizce dinlerler. Bahriye  
heyecanlanarak anlatır.)

## BAHRİYE

İlk baş balıklara taktım kafayı.  
Onları takip ettim, çizimler  
yaptım. Türlerini inceledim. Hatta  
bazılarını tuttum çeşitli çeşitli  
tutkallar yaptım. Daha sonraları  
evinin yakınlarında bir yerde bir  
yük gemisi battı. Bu benim için ele  
geçmez bir fırsattı. Kalem ve  
mürekkebi ilk orada gördüm. Gemiden  
kopan dev bir demir levhayı da  
günlerce zımparaladım. Kendime bir  
ayna yaptım. Orada gördüğüm genç  
kızın şimdi böyle kocadığını görmek  
daha da şaşırtıyor beni. Çok  
çalışmak lazım ama eskisi kadar da  
dinç değilim ki artık.

## SALİH

(Uzandığı yerden) Teyze ömrün  
çalışmakla geçmiş zaten, bundan  
sonrasını dilediğin gibi yaşasana

## BAHRİYE

Doğru, bir ömür verdim bu mucitlik  
sevdasına. Günler geceler boyu  
çalıştım. Denizaltındaki  
bitkilerden şifa olacak birçok ilaç  
yaptım. Yaşlanıp uykudan zor  
uyanmaya başlayınca kızdım kendime,  
saatime her sabah aynı vakitte öten  
bir düzenek yaptım. Her gün  
avlanmak zor geldi, yiyeceklerim  
bir süre dayansın diye konserve  
yaptım. Böylece kendi  
ihtiyaçlarımdan bir dünya icat  
yarattım. Sonra sıra en büyüğüne  
geldi. En olmaz denileninde...

## ABUZER

Ateşli silah...

## ZEKERİYA

Pusula kesin!

SALİH

Tirbuşon mu?

BAHRİYE

Yok be, işte bu sırtımdaki... Bu sırtımdaki sayesinde yeryüzüne çıkabildim ben... Bu icat sayesinde gösterecektim kim olduğumu tüm dünyaya... Herkes çok şaşıracaktı. Denizlerden gelen mucit, dünyaya ilmi, cebiri, şifayı getirdi diye...

(Bahriye, çantasından birçok icat çıkarır. Bunların içinde pusula, dürbün, dolma kalem ve tirbuşon da vardır. Salih tirbuşonu gizlice cebine atar.)

BAHRİYE

Ha bu da var, belki bir işinize yarar.

(Bahriye dev bir tüfeği çıkarıp tam ortalarına koyar. Herkes gerilir.)

ZEKERİYA

Aman şeytan doldurur

BAHRİYE

Daha bir sürü şey vardı da aldılar elimden, bunları sakladım da kaçırdım.

ZEKERİYA

Ne oldu peki sen neden vazgeçtin?

BAHRİYE

Denizden çıktım işte, yürüye yürüye bir köye vardım

ABUZER

Ee

BAHRİYE

Köylüye anlattım böyle böyle  
icatlarım var beni liderinizle  
görüştün dedim

ZEKERİYA

Liderinizle mi?

BAHRİYE

Canım neyseniz işte, kabile  
topluluk her neyse, lideriniz  
kimse...

SALİH

Sultan'ı mı kastediyor acaba?

BAHRİYE

Yok bana İsmet Paşa dediler

SALİH

Kim?

ABUZER

Nasıl?

BAHRİYE

Adana'ya gideceksin, 2 gün orada  
olacak. Orada bulursun dediler.  
Beni bir eşeğe bindirdiler, sora  
sora bulursun dediler.

SALİH

Kimi?

BAHRİYE

Adana'yı ya Adana'yı... Bir keçi  
yoluna girdim, diğer köye ulaşana  
kadar yol teptim. Bu köy diğerinden  
biraz daha büyüktü. Daha  
kalabalıktı. Karşımda bir kabileden  
fazlası olduğunu anladım. Kendi



buluşlarımdan birkaç tanesini burada gördüm. Paşa'ya anlatırım dediklerimden. Sonra daha da büyük bir köye vardım. Burada batan gemiden bulduğum mıknatıstan yaptığım pusulamın çok daha güzelini bir zamanlar gemicilik yapmış bir ihtiyarda gördüm. Adana'ya yaklaşırken patikalar, yollar aştım. Bir kasabada bir otomobil gördüm.

SALİH

Otomobil mi...

ABUZER

(Araya girerek) boşver boşver bize anlatmıyor o baksana uçmuş kafa... Allah yüzüne bakmış da canından olmamış bu vakte kadar.

BAHRİYE

(Gerçekten de dalmış gitmiş, hiçbir şeyi duymamıştır, anlatmaya devam eder) Ömrümü ortaya koyup tüm varlığım dediğim ne varsa, hatta ondan daha çoğunu üç günlük yolda gördüm. Anladınız mı şimdi neden kederliyim böyle? Ayrıca iki dünya savaşı ne demek ha ne demek? hem de aha bu silahlarla?

(Bahriye silahı eline alır. Diğerleri donakalır.)

ABUZER

Aman teyze onu bir indir hele.

(Elinden silahı alırlar)

SALİH

İki dünya savaşı mı dedin sen biraz önce?

BAHRİYE

Evet, Adana'da sadece bu

konuşuluyordu. İkincisi yani.

ABUZER

Birincisinde halledememişler mi?

BAHRİYE

Yok, halledememişler

ZEKERİYA

Sonra ne oldu? Bulabildin mi  
Paşa'yı?

BAHRİYE

Buldum ama konuşamadım

SALİH

Hayda, ne işi varmış Adana'da?

BAHRİYE

Orası başka bir hikâye... O iki  
tuhaf adam karşıma çıkmasaydı... Şu  
an her şey başka olabilirdi!

SALİH

İki tuhaf adam mı?

BAHRİYE

Evet... Adana'ya vardım, Paşa da  
oradaydı... Tren garında.

SALİH

Tren?

BAHRİYE

Beni fark ettiler... Elimdeki  
icatları gördüler. Bunları nereden  
bulduğumu sordular.

ZEKERİYA

Sonra?

BAHRİYE

Çok tehlikeliymişim, tarihin akışını değiştirebilirmişim. Beni yanlarına alıp buraya getirdiler.

ABUZER

Sen ne yaptın peki?

BAHRİYE

Kaçtım. (Kum saatini göstererek) yanına da bunu aldım kaçarken. Ama şarjı bitmiş.

ABUZER

Şarjı mı bitmiş?

SALİH

Ver bakayım şuna (Bahriye'nin elinden kum saatini alır) Aa evet bu o günkü saat işte.

ZEKERİYA

Şimdi ne yapacaksın peki?

BAHRİYE

Bilmem, bulutları falan seyrederim herhalde. Denize dönmeye çalışırım. Ama bu sırtımdaki tekliyor. Belki de bir daha hiç dönemem. O iki deli çok geçmeden bulurlar beni zaten.

ZEKERİYA

Yok yok, toparla eşyalarını. Bizimle geliyorsun teyzecim.

Sahne 23. DIŞ. GÜN. GALATA KULESİ-KULENİN ALTI

(Tarihçi Galata Kulesi'nin altında anlatmaya başlar.)

TARİHÇİ

Bugün İstanbul'un en önemli sembollerinden biri olan Galata

Kulesi 1348 yılında Cenevizliler tarafından inşa edilmiştir. 1509 yılında gerçekleşen depremden zarar gördükten sonra Mimar Murad bin Hayreddin tarafından onarılmıştır. III. Selim döneminde ise kulenin üst katına bir cumba eklenir. 1831'de kule bir yangın geçirir, bu onarım çalışmalarında ise kulenin tepesine külah biçimi verilir ve kule bugün bildiğimiz görünümüne kavuşur.

(Tarihçinin gözü kuleye takılır.)

### TARİHÇİ

Yanlış bu, 17. Yüzyılda Galata Kulesi böyle görünmüyordu.

(Set ekibinden biri dekor taşırken Tarihçi'nin önünden geçer ve söylenir)

### SET ÇALIŞANI

Koca kuleyi bir daha mı kuracağız,  
kalsın böyle işte

### TARİHÇİ

Ama olmaz ki böyle...

(Zekeriya, Abuzer, Salih ve Bahriye Tarihçi'nin yanına gelirler.)

### ZEKERİYA

Maşallah birader, sen de bizden  
önce varıyorsun her yere

### ABUZER

Abi haydi, oyalanmayalım. Çıkalım  
şu kuleye, siktir olup gidelim  
sonra. Vallahi canımdan bezdim

### TARİHÇİ

Öyle elinizi kolunuzu sallaya  
sallaya nereye? çıkamazsanız  
kuleye.

(Salih elinde müze biletleriyle gelir)

SALİH

Yoo, girişte satılıyor biletler  
bakın aldım bile dört tane.  
(Tarihçi'ye döner) Kardeş sen de  
gelecek miydin?

TARİHÇİ

Nasıl bilet aldın ya? 17. Yüzyıl'da  
tersanenin levazım ambarı olarak  
kullanılıyordu Galata Kulesi.  
(Tekrardan ciddi bir tonla kameraya  
dönerek anlatmaya başlar) Galata  
Kulesi tarihsel süreçler içerisinde  
farklı amaçlar için kullanılmıştır.  
1960'larda gerçekleşen  
restorasyonun ardından ise müzeye  
çevrilmiştir.

ABUZER

Bu gelmesin ya... Çok kafa açıyor.

(Tarihçi'yi kenara iterek Kule 'ye doğru ilerler)

SAHNE 24. DIŞ. GÜN. GALATA KULESİ- KULENİN TEPESİ

(Üçlü Galata Kulesi'nin tepesinden İstanbul silüetine  
bakarlar.)

ZEKERİYA

Vallahi aklım ermez, koca şehir...  
koca adam bile karınca gibi gözükür  
burada. Biz şuncacık taşı nasıl  
bulacağız?

ABUZER

Bilmem gayri orasını, İstanbul'a  
gelin dedi geldik. Aha kuleye çıkın  
dedi çıktık. Vardır herhal bir  
bildiği...

ZEKERİYA

Vardır herhal...

SALİH

Bence bi s.kim bildiği yok ya,  
eğleniyor bizimle

ZEKERİYA

Deme oğlum öyle... Duyar muyar...

SALİH

Ya hani perde çekmişti Allah-ü  
Teala ölümlerle aramıza, bunlar ne  
böyle gelip gidiyorlar kafalarına  
göre, rezalete bak...

ABUZER

(duymazdan gelir)biz burada bir bok  
bulamayız. Şehre bak kişi kendini  
kaybetse bulamaz.

(Kule'nin tepesine kanatları ile Hezarfen Ahmet Çelebi  
gelir. Zekeriya, Abuzer ve Salih onun biraz arkasında  
kalır. Tarihçi de nefes nefes merdivenleri çıkar ve  
yanlarına gelir. Onun da elinde bilet vardır.)

HEZARFEN

(Kulenin yanına gelir, kendi  
kendine) Bu sefer kesin, kararlıyım

(Birkaç kere atlamaya meyleder ama cesaret edemez. Kendi  
kendine mücadele etmeye devam eder. Salih yaklaşır)

SALİH

Dayı hayırdır?

HEZARFEN

Atlayacağım bugün buradan

SALİH

Yapma be

HEZARFEN

Yapacağım, tüm hazırlıklar tamam

(Abuzer de arkalarından yaklaşır)

ABUZER

Ne yapacaksın atlayıp? Yazık değil  
mi aslan gibi adamsın.

HEZARFEN

Yahu öyle değil, mucidim ben

BAHRİYE

Mucit mi?

SALİH

Memleket ilim irfan yuvasına dönmüş  
arkadaş, elini sallasan mucide  
çarpıyor

ABUZER

Atlaması kolay da nasıl ineceğin  
mesele (kolunu Hezarfen'in omzuna  
atar beraber aşağıya bakarlar) ooo,  
çok yüksek içim kalktı vallahi

HEZARFEN

90 arşından fazla

TARİHÇİ

(Nefes nefese) Galata Kulesi'nin  
yükseklığı 63 metredir.

ZEKERİYA

Sen de sus be, soluğun götünden  
çıkıyor zaten. (Abuzer ile Salih'e  
döner) ya siz de bırakın adam  
atlıyorsa atlasın. Biz yaşıyoruz da  
ne oluyor anasını satayım.

SALİH

Günah be abi... (kısık sesle) kendi  
de korkuyor zaten, bakma  
çaktırmıyor ama

ZEKERİYA

(Çocuk kandırır gibi, oyalar bir sesle) Kardeş boşver gel aşağı inelim iki lokma bir şey yiyelim, konuşalım. Hem biz buraya gelirken başka bir mucitle karşılaştık biliyor musun, aynı senin gibi... Bak...

HEZARFEN

(Tereddüte düşer, Bahriye'ye bakar)  
Gerçekten mi?

ZEKERİYA

Tabii ya (Bahriye'nin yanındaki icatları göstererek) Bak bize bunları verdi. Bak bakalım belki senin işine yarar

HEZARFEN

(Nazlanarak) Bakım...

ZEKERİYA

Gel bak gel, kardeş oynayacak yoksa...

(Tarihçi itiraz eder)

TARİHÇİ

Bulandırmasanıza adamın kafasını bırakın atlasın

ZEKERİYA

Sus sen

TARİHÇİ

Siz bu adamın kim olduğunu biliyor musunuz? Karşınız Hezarfen Ahmet Çelebi var...

SALİH

Hangi ismini kullanıyorsun Abi?



HEZARFEN

(Omuz silker) Fark etmez hiç

TARİHÇİ

Bırakın atlasın, tarihin akışını  
değiştireceksiniz!

ABUZER

Sen ne biçim adamsın be! Gel  
Hezarfen, gel inelim şimdi. Yarın  
yine çıkarsın.

ZEKERİYA

(Tarihçi'ye gözü takılır) Tamam  
hadi sen de gel lan, yazık sana da  
o kadar yol geldin arkamızdan.

TARİHÇİ

Yok, yol gelmek değil de şu muamele  
üzüyor yani...

SAHNE 25. İÇ. GÜN. MEYHANE-MEYHANENİN GİRİŞİ

(Galata'da kalabalık ve el altından işletilen bir meyhane.  
Meyhane sahibi Mihail, kapıda Zekeriya, Abuzer, Salih,  
Bahriye, Hezarfen ve Tarihçi'yi alıkoyar. Bahriye'nin  
yüzünde takma bir bıyık vardır.)

MIHAIL

Yap bakayım bir defa daha

SALİH

(Rum aksanı yaparak konuşur) İyi  
akşamlar efendim...

MIHAIL

Olmuyor olmuyor! Biraz daha dilini  
ısır bakayım

SALİH

(Dener) İyi akşamlar efendim...

MIHAIL

Olmayacak bu iş

ABUZER

Ya kardeş sen de öyle konuşmuyorsun  
ki, bizi niye zorluyorsun

MIHAIL

Padişah tebdil gelse, Müslümanlara  
içki sattığımı görse ne yaparım ben  
söyle bakayım

ABUZER

Böyle mi inanacak bizim müslüman  
olmadığımıza?

ZEKERİYA

Bahriye Teyze'ye bıyık taktı herif,  
üstün güvenlik önlemleri. Teyze bak  
bakayım bir.

(Bahriye olan bitenden habersiz yüzlerine bakar.)

ZEKERİYA

Has erkek işte, hepimizden çok içer  
bu içeride.

SALİH

Ermeni olayım mı ben Mihail Efendi,  
biraz daha dilim döner gibi bak...

(Konuşmaya çalışır)

ZEKERİYA

Benim adım Theodoris olsun mu?

MIHAIL

Neyse neyse geçin oturun, Allah'a  
emanet artık...

(Söylene söylene içeri geçerler)

SAHNE 26. İÇ. GECE. MEYHANE

(Zekeriya, Abuzer, Salih, Tarihçi ve Hezarfen küçük bir masada iskemlelerde otururlar. Hepsi dertli dertli bir şeyler düşünüp içerler. Hezarfen sessizliği böler.)

HEZARFEN

Haydi artık göster şu bahsettiğiniz icatları.

(Bahriye bıkkın bir biçimde icatların olduğu çantayı masanın üzerine koyar. Hep beraber karıştırmaya başlarlar.)

TARİHÇİ

(Omuz silkerek) Ben bunları biliyorum zaten

BAHRİYE

Nereden biliyorsun?

TARİHÇİ

Nereden mi?

(Hezarfen önündekilerle çok ilgili görünür. O esnada Tarihçi'nin gözü bir dürbüne takılır)

TARİHÇİ

Yanınızda bu var, sabahtan beri ağlıyorsunuz tılsımlı taşı nasıl bulacağız diye

ABUZER

Ne ki o?

TARİHÇİ

Dürbün! Tahmini şu anki zamandan 15 yıl önce falan icat edildi ama size gelene kadar tabii... Donanmada, gemilerde falan kullanılıyordur muhtemelen. Galilei'dir mucidi...

BAHRİYE

Galilei kimmiş ya, ben buldum bunu.

TARİHÇİ

Teyzecem, nasıl sen buldun? 17.  
Yüzyıl icadıdır dürbün...

(Bahriye bozulur)

ABUZER

Yahu ne işe yarar onu söylesene  
sen.

TARİHÇİ

Götür gözüne kendin gör

(Abuzer, dürbünü gözlerine yaklaştırır. Sonra onun gözünden  
çok yakın bir biçimde Zekeriya'yı pilavı kaşıklarken  
görürüz. Abuzer tiksindir, yüzünden dürbünü çeker.)

ABUZER

Hay Allah cezanı versin ya, az  
usturuplu ye şunu... (dürbüne  
bakar) Ee bayağı güzel bir şeymiş  
bu, nereye baktığına bağlı olarak  
tabii

(Salih, Abuzer'in elinden dürbünü kapar ve kendisi bakar.)

SALİH

Çok iyi, yarın sabah erkenden  
tekrardan gidelim o zaman. Bir de  
bu aletle bakalım.

(Keyiflenirler, o sıra Zekeriya'nın gözüne birkaç kağıt  
ilişir. Meraklı bir tavırla alıp bakar.)

ZEKERİYA

Bu ne acaba okuyamadım ne  
yazdığını, farklı bir alfabeye  
yazılmış

ABUZER

Okuyabildiğin alfabe var mı?

TARİHÇİ

Latin alfabesi o.

ZEKERİYA

Ne diyor peki?

TARİHÇİ

Aerodinamik vize notları diyor,  
aerodinamik kuvvet ve momentler

ZEKERİYA

(Tekrarlar) Ne diyor peki?

BAHRİYE

Aerodinamik hareketli cisimlerin  
havayla etkileşimini inceleyen  
bilim dalına denir.

ABUZER

Ha böyle deyince oldu! (Zekeriya'ya  
döner) Şimdi anladın değil mi  
Zekeriya?

(Konu Hezarfen'in dikkatini çekmiştir.)

HEZARFEN

Versenize şunu (okumaya çalışır,  
sayfaları karıştırır) sen de daha  
var mı bunlardan...

BAHRİYE

Var tabii... Benim notlarım  
onlar...

HEZARFEN

Gel bakalım, bir bakalım bu notlara  
beraber. Hadi bize müsaade... Sabah  
Galata'da buluşalım yine.

(Hezarfen hızla masadan kalkıp gider, diğerleri  
arkalarından gülüşürler.)

## SAHNE 27. İÇ. GÜN. MAHZEN

(Gabriel ve Reha karanlık bir mahzene saklanmışlardır ve mum ışığında oturmaktadırlar. Gabriel dizlerin karnına çekmiş uyuklarken, Reha önündeki deftere bir şeyler yazar.)

### DIŞ SES (REHA)

Tılsımın yerini bulmak ve onu  
Mahmud Seyfi'nin elinden  
kurtarmanın bizim serüvenimizin en  
zor kısmı olduğunu düşünmüştüm.  
Fakat şimdi burada geçirdiğim  
günler maalesef bunun aksini  
söylüyor. Geçen zorlu günler ve  
çaresizlik aklımı sınamaya başladı.  
Üstesinden bir nebze de olsa  
gelebilmek için bu günlüğü tutmaya  
karar verdim.

(Reha dış ses olarak anlatmaya devam ederken tarihten bazı  
anları görmeye başlarız.)

## SAHNE 28. "MALAZGIRT SAVAŞI" TABLOSU

(Ekranında 1071 tarihi belirir. Giovanni Boccaccio'ya ait  
Malazgirt Savaşı'nı tasvir eden tablonun sol üst köşesinde  
basit bir şekilde tasvir edilmiş Reha ve Gabriel  
çizimlerini görürüz.)

### DIŞ SES (REHA)

Hesaplarımda yanılmıyorsam yaklaşık  
üç haftadır zamanın akışında  
sıkışıp kaldık. Tarihin akışını  
değiştirmekten imtina ederken  
kendimizi hiç istemediğimiz şekilde  
onu alt üst ederken bulduk. Gabriel  
saati yönetmekte eskisi kadar  
başarılı değil.

## SAHNE 29. SERVET-İ FÜNUN DERGISİNİN KAPAĞI

(Ekranında 1908 tarihi belirir. 24 Aralık 1908 tarihli  
Servet-i Fünun Dergisinin kapağını görürüz. İkinci  
Meşrutiyetin ilanından sonraki ilk meclis toplantısının  
duyurusu yapılmaktadır. Sağ alt köşede Gabriel ve Reha  
var.)

## DIŞ SES (REHA)

Rüyalarım sıklaşıyor. Ve işin  
kötüsü bu rüyalar yaklaşan  
felaketin yaratacağı tahribatin  
bazı hususi detaylarını bana  
iletmekle görevliler.

### SAHNE 30. "İSTANBUL'UN ALINIŞI" TABLOSU

(Ekranında 1453 yazısı belirir. Fausto Zonaro'ya ait  
gemilerin karadan yürütüldüğü anı temsil eden İstanbul'un  
Alınışı isimli tabloyu görürüz. Tablonun sağ kenarında Reha  
ve Gabriel vardır.)

## DIŞ SES (REHA)

Eğer bir an evvel buradan çıkmayı  
ve tılsımı yerine koymayı  
beceremezsek hem İstanbul'un hem de  
bizim akıbetimizi pek iyi  
görmüyorum.

### SAHNE 31. "İNEBAHTI DENİZ MUHAREBESİ" TABLOSU

(Paolo Veronese'ye ait tabloda yer alan aslanın yanında  
yere oturup soluklanan Gabriel ve Reha'yı görürüz.)

## DIŞ SES (REHA)

Bu toprakların mazisi kadar  
istikbali de pek karışık.

(ÇOKLU MONTAJ. Hızlı bir şekilde ekranında Birinci TBMM'nin  
açılışından darbe dönemlerine, genel seçimlerden sokak  
protestolarına arşiv görüntülerinin aktığını görürüz. Her  
birinde küçük bir detay olarak Gabriel ve Reha mutlaka  
bulunmaktadır.)

### SAHNE 32. DIŞ. GÜN. SOKAK.

(Ekranında 2022 yazısı belirir. Arşiv görüntüsü. Gabriel ve  
Reha bir sokak röportajının içerisinde. Etraflarındaki  
insanlar tartışır ve birbirlerine saldırmaya başlarlar.)

## DIŞ SES (REHA)

Yüzyıllar dahi aşmış olsak durum  
pek iç açıcı değil. Hatta bazen  
tılsımı geri götüremediğimiz ve  
tarihin akışını sonsuza kadar yerle

yeksan ettiğimiz konusunda şüpheye  
düşüyorum.

SAHNE 33. İÇ. GECE. MAHZEN.

(Reha, günlüğüne yazmaya devam etmektedir. Gabriel hala  
uyumaktadır.)

DIŞ SES (REHA)

O ihtiyar kadınla karşılaşmasaydık,  
Mahmud Seyfi'yi bulmaya çok  
yaklaşmıştık. Her şey şu an daha  
farklı olabilirdi. Ne yazık ki o  
saat olmadan tılsımı bulsak bile  
kendi zamanımıza dönemeyiz.

SAHNE 34. DIŞ. GÜN. GALATA KULESİ - KULENİN ALTI

(Ertesi sabah gün doğarken Zekeriya, Abuzer ve Salih sarhoş  
bir şekilde kulenin dibinde otururlar. Salih biraz ileride  
kendilerine doğru gelen Tarihçi'yi işaret eder.)

SALİH

Gelene bakın

ABUZER

Eksik kalsa şaşardım zaten

(Zekeriya eşyalarının arasında bir kağıt tomarı daha  
bulur.)

ZEKERİYA

Eyvah!

ABUZER

Ne oldu?

ZEKERİYA

Hezarfen'e eksik vermişim  
kağıtları.

(Kâğıt tomarının üzerinde Aerodinamik Final Notları yazar.  
Tam o sırada bir ses duyarlar. Hezarfen kulenin tepesinden  
Tarihçi'nin üzerine düşer.)



SALİH

Hezarfen de geldiğine göre çıkalım  
hadi.

(Hiç bozuntuya vermeden ayağa kalkıp kuleye çıkarlar.)

SAHNE 35. DIŞ. GÜN. GALATA KULESİ-KULENİN TEPESİ

(Üçü sırayla dizilmiş İstanbul'a bakarlar, dürbünü sırayla kullanırlar. Bahriye de yanlarındadır. Bir yandan da aralarında sohbet ederler.)

SALİH

Bu alet iyi hoş da yine de sandığım  
kadar işe yaramadı

ZEKERİYA

Tılsımın büyüklüğünü de bilmiyoruz  
ki ya ufacık bir şeyse

ABUZER

Sandığımızdan büyük de olabilir

SALİH

Öyle olsaydı görmez miydik şimdiye

ABUZER

Sandığımızdan büyük olabilir dedim,  
görebileceğim kadar büyük demedim

SALİH

Sen ne büyüklükte olduğunu  
düşünüyordun ki

ABUZER

Bilmem ceviz kadar belki

SALİH

Ben yumruk kadar düşünmüştüm

ABUZER

O zaman senin sandığın benim  
sandığımdan büyük olmuş oluyor

SALİH

Kocaman minare kadar bir şey  
çıkıyormuş bir de

ABUZER

Asıl o zaman görmez miydik aptal  
herif

SALİH

Bilemem gayri orasını, büyük bi  
şeyse... minare gibi. Nasıl  
götüreceğiz taa köye. Bi de gömün  
dedi melun. Nasıl gömülür koca  
minare?

ABUZER

Lan minare kadar olduğunu şimdi sen  
uydurdun ya götünden

SALİH

Biz ayılamadık hala ondan böyle  
oldu

ZEKERİYA

(Dümbünle bakarken yanındakilere  
işaret eder) Susun susun, gördüm  
işte

(Heyecanlanırlar)

ABUZER

Hani nerede?

ZEKERİYA

Aha şurada, denizin içinde...

SALİH

Haydaaa...

(Abuzer dürbünü Zekeriya'nın elinden kapar)

ABUZER

Kardeşler, bu taş gezinip duruyor

SALİH

Nasıl yani?

ABUZER

Bak şimdi de şu yana gidiyor!

(Salih dürbünü alır)

SALİH

Gezip durur tabi, balık yutmuş ya  
taşı! Bak kımıl kımıl bi o yana bi  
bu yana gidip duruyor!

ZEKERİYA

Şimdi boku yedik işte, nasıl  
yakalacağız koca boğazda balığı?

ABUZER

Haydi haydi inelim aşağı

SALİH

Bu dürbünü de böyle bırakıyorum,  
gelen giden bakar manzaraya

SAHNE 36. İÇ. GÜN. GASİLHANE

(Müphem gasilhanede işine devam etmektedir.)

MÜPHEM

Taşı bir de taşı yutan balığı  
görünce takımı oltayı toplayıp  
inmişler denizin kenarına. Amma  
kolay iş değil, koca boğaz nasıl  
yakalayacaklar? Kurulmuşlar balığı

gördükleri yerin yakınına, günlerce  
olta sallayıp durmuşlar. Bana mısın  
demiyor. Yakaladıkları balıkların  
haddi hesabı yok ama bizim balık  
inat etmiş oltaya takılmıyor.  
Günler günleri kovalamış,  
tuttukları balıklar bir iken yüz  
olmuş. Bizim bunlar akıllı ya  
balıkları satıp gizli gizli içki  
içtikleri bile olmuş. Zamanla  
umutları da sabırları da tükenmiş.

SAHNE 37. DIŞ. GÜN. DENİZ KENARI.

(Zekeriya, Abuzer, Salih şezlong sandalyelerde  
oturmaktadırlar. Oltaları denize atmış beklerler.)

ZEKERİYA

Hay bok içeydim de şu merete el  
sürmeyeydim...

ABUZER

E bırak abi...

ZEKERİYA

Bulaştık artık bir kere

SALİH

Onu bunu bırakın da bence biz bu  
işin altından kalkamayacağız

ABUZER

Ne belli ki?

SALİH

Ne belli mi, koskoca denizde bir  
balık yakalamak için günlerdir  
burada bekliyoruz. Bak bir balık  
derken bir adet balık demiyorum,  
seçilmiş belirli bir tane balıktan  
söz ediyorum... daha nereden belli  
olacak

ABUZER

Ben o taşı almadan köye dönemem...

ZEKERİYA

Yukarıda Allah var ben de dönemem,  
o hortlamış ömür boyu bırakmaz  
yakamızı

SALİH

Dönelim diyen kim, kalalım burada.  
Hemi bakın koca İstanbul! Biz de  
girecek bir delik buluruz...

ABUZER

Anamız babamız bekler ama...

(Kısa bir sessizlik olur, sonra gülmeye başlarlar.)

ZEKERİYA

Ana baba neyse de ben Zehra ile  
evlenecektim o iş ne olacak?

SALİH

Zekeriya o iş olmayacaktı çıkar  
aklından artık Allah allah...  
aylardır aynı mesele. Bak tekrar  
söylüyorum: OL-MA-YA-CAK-TI

ZEKERİYA

Ya ne malum olmayacağı Zehra'ya  
sordunuz mu hiç?

ABUZER

Ulan bizi bırak sen hiç sordun mu  
kıza?

SALİH

Zehra seni koca diye alıp da napsın  
daha yüzünü ekşitmeden suratına  
bakamıyor kız.

ZEKERİYA

Ben gönlünü alırdım...

ABUZER

Napcan kıza da mı içirecen? İçmeden  
sana razı olmaz o.

(O esnada Hezarfen ve Bahriye kol kola girmiş bir şekilde yanlarına gelirler. Hezarfen'in başı ve bir ayağı sargılıdır. Koltuk değneğiyle beraber Bahriye'ye tutunarak yürümektedir. Bahriye'nin yüzünde hala bıyık vardır.)

ZEKERİYA

Ooo... Nerelerdesiniz siz?

HEZARFEN

Alçıya aldılar ayağımı...

SALİH

Kanatlanacağım derken eldeki  
bacaktan da oldun değil mi abi

BAHRİYE

Sultan dönmüş seferden duydunuz mu

ZEKERİYA

Ne zaman

BAHRİYE

Bilmem dönmüş dediler, kazanamamış  
savaşı. Tarihçi de yanına gitti  
şimdi...

SAHNE 38. İÇ. GÜN. SARAY-PADIŞAH'IN ODASI

(Sultan IV Murat tahtında oturmaktadır. Yanında bir testi şarap vardır. Tarihçi bir şeyler anlatır, Sultan şarap içip duygulanarak dinler.)

TARİHÇİ

Sultan IV. Murat, ilk olarak 11  
yaşında tahta geçmiştir. Hükümdarlığı

sürece, imparatorluğu baştan aşağı restore etmiştir. Devam eden asayiş ve güvenlik sorunlarına aldığı amansız tedbirlerle hem toplumsal hem de bürokratik olarak düzeni yeniden sağlamıştır. Bu başarılarının yanı sıra Revan'da, Bağdat'ta gösterdiği yüksek askeri başarılarla birçok tarihçi tarafından 17. yüzyılın en büyük komutanı olarak kabul edilmektedir.

### SAHNE 39. DIŞ. GÜN. DENİZ KENARI

(Bahriye ve Hezarfen de iki şezlong sandalye alıp oturmuşlardır.)

SALİH

Padişah da döndüğüne göre boku yedik artık. Tadı kaçtı bu işin.

ZEKERİYA

Bir fark edilirse kelleimiz gider.

SALİH

Ulan, yukarı tükürsen bıyık aşağı tükürsen sakal. Ne yapacağız?

ABUZER

Bulacağız bir hal çaresini. Olmadı döneriz, harabeye girmeyiz hiç.

SALİH

He, hayalete de böyle dersin anlaşırsınız

BAHRİYE

Sizin varın gidin istiyorsanız. Ben Gabriel ve Reha'yı görmeden hiçbir yere gitmeyeceğim ben

SALİH

Allah allah, ne yapacaksın onları görüp?

BAHRİYE

Beni en başa götürmelerini  
isteyeceğim

SALİH

En başa derken?

BAHRİYE

Tüm bunlar bulunmadan önceki  
zamana... Ömrümü ben bu işe verdim  
anlıyor musunuz? Tüm hayatımı  
insanlığa ilmi getireyim diye  
harcadım... Bunlardan başka da  
kaybedecek bir şeyim yok...

SALİH

Ee nasıl bulacaksın onları?

BAHRİYE

(Çantasından kum saatini çıkarır)  
Onlar beni bulacak merak etmeyin...

ZEKERİYA

(Hezarfen'e dönerek) Sen ne  
yapacaksın

HEZARFEN

İyileşeyim, tekrardan deneyeyeğim.

SALİH

Herkes yolunda abicim... Bizim  
karar vermemiz lazım...

ZEKERİYA

Neye karar vereceğiz?

SALİH

Tamam mı devam mı



ABUZER

Dönelim mi kalalım mı

(Kısa bir sessizlik)

ABUZER

Dönsek napacaz gerçi, ev yurt da  
kalmadı...

(Kısa bir sessizlik)

ZEKERİYA

Hadi gelin bunu bir şeyler içerken  
konuşalım

(Kimse itiraz etmez. Hızlıca toparlanıp kalkarlar.)

SAHNE 40. DIŞ. GECE. DENİZ KENARI.

(Müphem, denizi arkasına almış kameraya doğru konuşmaktadır. Müphem'in arkasında, denizde bir sandalın üzerinde, Gabriel ve Reha'nın can hıraş oltalarla uğraştığını görürüz.)

MÜPHEM

Huylu huyundan vazgeçer mi? Ayyaş  
bunlar... Düşünelim derken sabaha  
kadar kör olana içmişler. Mihail'in  
saklı meyhanesini birbirine  
katmışlar. Gün doğmadan akıllarına  
yine tılsımlı taş ile Mahmud  
Seyfi'nin hayaleti düşmüş  
ürpermişler. Sarhoşluğun da verdiği  
cesaretle biz bu balığı yakalarız  
deyip heveslenmişler. İnmişler  
deniz kenarına...

(Bahriye, Zekeriya, Abuzer ve Salih sarhoş bir şekilde deniz kenarına gelirler. Sandalın üzerinde Gabriel ve Reha'yı görürler. O esnada Gabriel denizden, oltanın ucunda karnı yemyeşil bir balık çıkarır. Kıyıda kiler balığı görünce heyecanlanırlar. Bağırarak ellerini sallarlar. Sarhoşların yanında Bahriye'yi gören Gabriel ve Reha kıyıya doğru ilerlemeye başlarlar.)

SAHNE 41. DIŞ. GECE. DENİZ KENARI

(Gabriel ve Reha Őzlonglardan iki tanesine yerleŐmiŐlerdir. Bahriye de Őzlonglardan birinde oturmuştur. Diğerleri yerde oturup dinlerler.)

ABUZER

Dur hele dur, kafam çorba oldu

GABRIEL

Neyi anlamadın?

ABUZER

Şimdi siz bŧyŧcŧsŧnŧz

GABRIEL

Öyle...

SALİH

Gelecekten geldiniz

GABRIEL

Evet...

ZEKERİYA

Tılsım ne iş, hiç anlamadım orasını. Őncesini de anlamadım geri de.

REHA

Dur ben anlatayım bak, gŧzelce dinle. Benim kabiliyetim Şu ki doğa olaylarını belli bir sŧre Önceden gŧrebiliyorum.

(Salih araya girer)

SALİH

(Gabriel'e dŧner) Sen de zamanda yolculuk edebiliyorsun

GABRİEL

Aynen öyle (Bahriye'ye döner)  
Saatim çalınana kadar öyleydi yani.

REHA

Biz huzurla yaşayıp gidiyorduk, taa  
ki bende birtakım rüyalar peydah  
olana kadar...

ZEKERİYA

Bizim gördüğümüz gibi mi?

REHA

Yok o bambaşka bir mesele... Neyse  
bir rüya gördüm, rüyaya göre  
İstanbul'un çok yakın bir zamanda -  
tam olarak bilemiyoruz tabii- bir  
depremle yerle bir olacağını  
gördüm...

ZEKERİYA

Ee sonra?

REHA

Ee'si birdenbire bu rüyayı görünce  
bir gariplik olduğunu fark ettim,  
Gabriel'e danıştım... Sonra  
incelikli bir soruşturma yaptık...  
İstanbul'u koruyan sihirli  
tılsımlardan birinin kaybolduğunu  
öğrendik.

SALİH

Vay arkadaş ya... Bu konuya biz  
nasıl dahil olduk

REHA

Dur hele, bu tılsımın izini sürdük  
ve 16. yüzyılda Sultan adına  
çalışan casuslardan birinin Mahmud  
Seyfi'nin bu tılsımı çaldığını  
öğrendik.

ZEKERİYA

Neden?

REHA

İntikam arzusu ne olacak?

GABRİEL

Yıllardır hizmetkarı olduğu  
hanedanlık ilk hatasında katline  
karar verince, intikam için  
İstanbul'u koruyan tılsımlardan  
birini çalıp kaçtı. Bu sebeple  
İstanbul'da büyük bir deprem oldu.

REHA

Koca şehir yerle bir oldu, bizimki  
kaçmaya çalışırken o hengamenin  
içinde taşı denize düşürdü.

SALİH

Ebenin...

GABRİEL

Efendim?

SALİH

Yok bir şey, devam et sen

GABRİEL

Bir depreme sebep oldu. Eğer tılsım  
yerini konmazsa bir tane daha  
olacak.

REHA

Mahmud Seyfi yıllarca İstanbul'a  
dönmeye cesaret edemedi, cesaretini  
toplayınca da sağlığı müsaade  
etmemiş. Fakat öldükten sonra bile  
kini bitmemiş ki, üç sarhoşa salık  
bile vermiş gidin o taşı bulun  
getirin diye.

SALİH

Deme!

ZEKERİYA

Bize diyor lan

SALİH

Haa, biz bu kısımda dahil olduk o  
zaman

GABRİEL

Neyse burası uzun hikâye ama  
haftalarca takip ettik biz bu  
Mahmud Seyfi'nin ve tılsımlı taşın  
izini... En sonunda bulduk ama  
şimdi taşı yerine koyup kendi  
zamanımıza dönmemiz gerek

REHA

İşte o bahsettiğimiz kum saati de  
tahmin ediyoruz ki sizde

(Herkes Bahriye'ye döner)

GABRİEL

Eğer saati bulup zamanında tılsımı  
yetiştiremezsek...

BAHRİYE

Ya anladık, İstanbul'da büyük bir  
deprem daha olacak

REHA

Aynen öyle... Ne diyorsun saati  
geri verecek misin?

BAHRİYE

Vereceğim, ama bir şartla...

GABRİEL

Nedir?

BAHRİYE

Beni bir yere götüreceksiniz

GABRİEL

Nereye?

BAHRİYE

İcatlarımın kıymetinin bilineceği  
bir döneme... Ömrümü boşa  
harcamadığım bir yere...

GABRİEL

Yapamayız Bahriye, eğer başka bir  
yere gidersen. Ki elindekilerle...  
Tarihi geri dönülmez bir biçimde  
değiştiririz.

BAHRİYE

Değişsin ne olacak, en iyi halini  
yaşadığımızı nereden biliyoruz  
(Salih sessizce Gabriel'e yaklaşır.  
Fısıldar.)

SALİH

Abi bence orta çağa falan bırakın,  
cadı falan derler zaten.

GABRİEL

Olur mu öyle şey... (Bahriye'ye  
döner) Her şeyin daha kötü olması  
riskini göze alamayız...

BAHRİYE

O zaman hep beraber burada  
otururuz.

(Kısa bir sessizlik olur. Reha ve Gabriel bakışirlar,  
karşılıklı kafa sallarlalr.)

REHA

Tamam, tamam. Götüreceğiz seni.  
Nereye istersen.

BAHRİYE

Gerçekten mi?

GABRİEL

Hadi kalkalım, zaman kaybetmeyelim.

(Ayağa kalkarlar. Gabriel saate bir powerbank takar. Gabriel, Reha ve Bahriye saate tutunurlar. Yeşil bir ışık parlayıp söner. Abuzer, Zekeriya ve Salih panik olurlar.)

ABUZER

Abi fener yasak diyoruz ama yaa

(Padişahın sesi duyulur)

IV. MURAT

Bre zındıklar, bre kafirler... Siz  
mey-i sahanın memnu olduğunu  
bilmezden gelip sermest olmanız  
yetmezmiş gibi bir de leb-i deryaya  
gelip bu bedhalinizle tuğyan etmeye  
utanmıyor musunuz?

SALİH

Nasıl?

IV. MURAT

Bu mestane halinizi görmezden  
gelecek olsam, tüm mükeffiyatı  
memnu etmemin ne esbab-ı mucibesi  
kalırdı söyleyin hele?

SALİH

(Bağırarak) Hünkarım anlamıyoruz.  
(Yanında korkudan titreyen Abuzer  
ve Zekeriya'ya döner) Ah Tarihçi  
olaydı çevirirdi şimdi...

IV. MURAT

(Sıkılır)Boku topladınız demek  
istiyorum, siki tuttunuz  
kısacası...

## SALİH

(Sakince)ha şimdi oldu...

### SAHNE 42. İÇ. GÜN. GASİLHANE

(Müphem, cenazeyi yıkamayı bitirmiştir. Ortalığı toparlar ve konuşmaya devam eder.)

#### MÜPHEM

Üçünü de kementle boğdurmuş Sultan,  
hemen oracıkta...Muvaffak  
olamamışlar işte. Tılsımlı taş ise  
o iki büyücünün, Gabriel ve  
Reha'nın, insafına kaldı. Ben de  
bilmiyorum, tılsımı yerine  
koyabildiler mi... Önümüzdeki  
günler gösterecek. (Cenazeye  
bakarak) ama Bahriye'yi  
kandırdıklarını biliyorum...

(Müphem, eşyalarını dolaba yerleştirir. Baş örtüsünü ve  
çizmelerini çıkarır. Sonra gasilhaneden çıkar.)

### SAHNE 43. BİR BELGESELDEN KESİT.

(1943 tarihi ekranda belirir. Daha sonra İnönü ve  
Churchill'in II. Dünya Savaşı'nda yaptıkları Adana  
Görüşmeleri'nin arşiv görüntülerini görürüz. Tarihçi kolu  
alçada ve yüzünde sargılarla ekranın önüne gelir.)

#### TARİHÇİ

1943 senesi II. Dünya Savaşı ve  
dünyanın kaderi için önem arz eden  
bir yıldır. Bu dönemde müttefik  
devletler taarruza geçerken  
Türkiye'nin benimseyeceği konum  
kritik bir önem taşır.  
Churchill'in; Türkiye'nin harbe  
ortak edilmesi fikrini ABD Başkanı  
Roosevelt'e sunduğu Kazablanka  
görüşmelerinden sonra Adana'ya  
gelmiş ve İsmet İnönü ile  
görüşmüştür. Görüşmeler 2 gün  
sürmüştür. Görüşmeler iki tarafın  
da birbirlerinin taleplerine  
duyarsız kalmasından dolayı  
"Sağırlar Diyalogu" olarak anılır.



(Belgesel görüntülerinin içerisinde Bahriye'nin Gabriel ve Reha ile karşılaşma anını görürüz. Görüntü akarken Tarihçi'nin gözü takılır, fakat anlatmaya devam eder.)

#### TARİHÇİ

Bu görüşmeler, 30-31 Ocak 1943 tarihlerinde, Yenice Tren Garı'nda bir vagonun içerisinde bir vagonun içerisinde gerçekleşmiştir.

(Görüntülerde Bahriye'nin sesini İsmet İnönü'ye duyurmaya çalışırken Gabriel ve Reha ile itişip kakıştığı görülür. Tarihçi aldirmedan devam etmeye çalışır.)

#### TARİHÇİ

Görüşmeler sonucunda Türkiye tarafsızlığını korumaya devam etmiştir.

(Bahriye, Gabriel ve Reha yeşil bir ışıkla gözden kaybolur. Görüntüler devam eder. Tarihçi anlatmayı keser, elindeki kumandayla ekranı kapatır.)

-SON-

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Fatma Zeynep KIYMACI

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :  
İstanbul Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü (2014-2019)

Yüksek Lisans Öğrenimi :  
Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans Programı (2020-2022)