

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA TV PROGRAMI

**2000 Sonrası Türk Sinemasında Mizah Anlayışı
ve
Toplum Üzerindeki Etkileri**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan:
20146004 Semih Kaşıkçı**

**Danışman:
Prof. Cem Odman**

İSTANBUL-2016

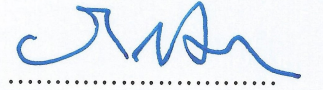
Semih KAŞIKÇI tarafından hazırlanan **2000 Sonrası Türk Sineması'nda Mizah Anlayışı ve Toplum Üzerindeki Etkileri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirligiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 27 / 01 / 2017

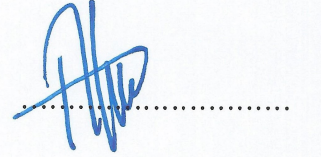
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

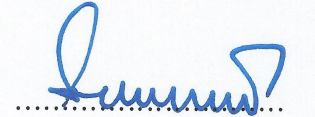
Jüri Üyesi : Prof. Cem ODMAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Alev İDRİSOĞLU



Jüri Üyesi : Prof. Selahattin YILDIZ (Maltepe Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	VI
GİRİŞ.....	1
1.GÜLME VE MİZAH.....	3
1.1.Türk Kültüründe Mizah.....	7
2.TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TÜRK SİNEMASI VE FİMLERDEKİ MİZAH ANLAYIŞI.....	12
2.1. Türk Sinemasının Başlangıç Yılları ve İlk Komedi Filmleri.....	12
2.1.1. Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Gelişi.....	12
2.1.2. Osmanlı Devleti Döneminde İlk Komedi Filmleri.....	15
2.2. Muhsin Ertuğrul Sinemasında Komedi.....	21
2.3. Türk Sinemasında 1950'li Yıllar ve Dönemin Komedi Filmleri.....	23
2.4. Altın Çağında Türk Sineması ve Mizah Anlayışı (1960-1975).....	28
2.4.1. 1970'li Yıllar ve Sinemanın Seyirci Kaybetmesi.....	35
2.4.2. Ertem Eğilmez ve Aile Komedileri.....	38
2.5. 1980'li Yıllar ve Toplumsal Koşulları Hicveden Komedi Filmleri.....	40

2.6. Tek Kanallı Televizyon Döneminin Sona Ermesi ve Değişen Seyirci Kitlesi...	44
3. 2000'Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMASI, DEĞİŞEN MİZAH ANLAYIŞI VE SEYİRCİYLE ETKİLEŞİMİ.....	46
3.1. Türk Sinemasının 1960-1975 Yılları ile 2000'li Yıllarının Karşılaştırılması	46
3.2. 2000'li Yıllar Türk Sinemasında Komedi Anlayışı ve Filmlerin Dayandırıldığı Temel Güldürü Unsurları	58
3.3. 2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Yok Olmaya Başlayan Mizah Anlayışının Toplumla Etkileşimi	85
SONUÇ.....	95
ÖZGEÇMİŞ.....	99
KAYNAKLAR.....	100

ÖNSÖZ

“Gülme” ve “Mizah” meseleleri bu tez çalışmasına başlamadan önce ilgimi çeken ve üzerinde araştırma yapmak istediğim iki konuydu. Geçmişten günümüze irdelenen bu iki konu Türk insanının da geçmişinden beri var olan olgulardı dolayısıyla sinemamızda da karşılıklarını görmek oldukça doğal bir sonuçtu. Fakat günümüz Türk sinemasında mizah anlayışının giderek yok olduğunu ve filmlerde mizahi meseleden çok, basit bir güldürme çabasından öteye geçilemediğini gördüğümde bu tezi yazma ihtiyacı duydum.

Başta değerli hocam Prof. Sami Şekeroğlu olmak üzere, tez danışmanım Prof. Cem Odman’a, tezimi bitirmem için hiçbir yardımı esirgemeyen Prof. Asiye Korkmaz’a, tez konumun şekillenmesinde katkılarını sunan Prof. Alev İdrisoğlu’na, beni sık sık motive eden Prof. Yüksel Aktaş’a, kıymetli çalışma arkadaşlarım Yrd. Doç. Esra Eren’e, Arş. Gör. Mert Atalar’a, Arş. Gör. Hande Öge’ye ve Serap Arslan’a çok teşekkür ederim.

Ayrıca hayatımın her alanında yanımda olup bana desteklerini esirgemeyen sevgili eşim Yeşim Kaşıkçı’ya, annem Fatma Güler’e ve değerli eşi Şemsettin Terzioğlu’na, ağabeyim Emrah Kaşıkçı’ya, kardeşlerim Hüseyin Alkan’a ve Yaşar Abalı’ya sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Aralık 2016

Semih Kaşıkçı

ÖZET

Gülmek fizyolojik bir eylem olduğu gibi bilinçsel bir süreç içinde de gelişip gerçekleşebilen bir eylemdir. Bilinçsel bir süreç içinde gerçekleşen gülme olgusunun bulunduğu yerde mizahi durumlardan söz etmek mümkündür, çünkü mizahın pek çok yönü vardır ve bunların her biri mutlaka “bilinçli” üretim aşamasını gerektirir. Gülme ihtiyacı ise tarihten günümüze var olmuş ve bundan sonra da var olacak bir olgudur. İster bilinçsel üretim süreci sonunda gerçekleşen gülmeden, ister yalnızca fizyolojik gülme olgusundan söz edelim, ortaya çıkan eylem, insan için gerekli ve faydalıdır.

Türklerin tarihine bakıldığı zaman mizahın hayatın içinde var olan bir gerçek olduğunu görmekteyiz. Türkler’in geçmişten günümüze “Karagöz”, “Ortaoyunu”, “Köy Seyirlik Oyunları” ,“Meddah” gibi eğlencelerin yanı sıra büyük hiciv ustaları, şairler, yazarlar yetiştirmiş, “Nasreddin Hoca” gibi halk kahramanlarının nüktelerinden ders çıkarmıştır.

Son yıllarda üretilen komedi filmlerinin hemen hepsinde belli başlı yaklaşımlar mevcuttur. Bunlardan en öne çıkanları sinematografik devamlılığın gözardı edilerek birbirinden bağımsız sahnelerin güldürü amacıyla kullanılması, küfür- argo ve kaba hareketlerin kullanımının yaygınlaşması, absürt özelliklerin sivriltilmesi, cinsel göndermeler – cinsiyetçi şakalar, basit kelime oyunları, tiplere üzerine gidilerek konunun ortadan kaldırılması gibi sıralanabilir.

Türklerin kültüründe bulunan asıl mizahı yansıtmayan günümüz sinemasının, yeniden “gerçek seyircisini” de gözeterek ürün vermeye başlaması bir gerekliliktir. Günümüz sinemacılarının geçmiş dönemin hala çok beğenilerek izlenen filmlerinin başarısını yakalamaları için üzerinde durmaları gereken en önemli konu bu olmalıdır.

ANAHTAR KELİMELER:

Türk Sineması

Gülme

Mizah

2000'li Yıllar

Komedi Filmleri



ABSTRACT

Laughter is a physiological act as well as a reaction that can progress and occur within a cognitive process. It is possible to mention humorous situations where the fact of laughter occurs within a cognitive process; because there are many aspects of humor and each of them absolutely requires the phase of “conscious” production. On the other hand, the need to laugh is a phenomenon that has existed from the past to present and will also exist from now on.

There are certain approaches in almost all of the comedy films produced in recent years. The most prominent of them can be listed as the films produced with the logic of “sketch”, diffusion of the use of profanity – slang and vulgar behaviors, prominence of absurd features, sexual references – gendered jokes, simple word games and removal of the issue by focusing on the typecasting.

It is a necessity for today’s cinema which doesn’t reflect the actual humor in Turkish culture to begin to produce films by also taking into consideration its “real audience”. This should be the most important issue required to be focused on by today’s filmmakers in order to catch the success of the films of the past, which are still highly appreciated.

KEY WORDS:

Turkish Cinema

Laughter

Humor

2000s

Comedy Films

GİRİŞ

Eski çağlardan günümüze, gülme ve mizah üzerine pek çok inceleme, araştırma ve bilimsel çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların temelinde insanın neye güldüğü, ne için gülme ihtiyacı duyduğu, gülme kuramları üzerine düşünceler, mizah üretme süreçleri, mizahi durumların değerlendirilmesi vb. pek çok başlık bulunmaktadır. Mizahi üretim süreçlerinde kuşkusuz, toplumun ekonomik, kültürel, sosyal vb. durumları göz ardı edilemez. Ortaya çıkan sonuç, hem mizahi üretim süreçlerini gerçekleştirenler hem de mizahın sunulduğu kitle için ortak bir paydada buluşmayı gerektirir.

“Gülme” ihtiyacı, geçmişte çoğunlukla tiyatro, şiir, roman gibi sanatlar ile giderilmekteyken günümüzde gülmek için daha çok sinema, televizyon ve internet gibi ortamların kullanıldığı bir gerçektir. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle giderek yaygınlaşan bu ortamların insanların hayatlarına sadece bir telefonla bile girebildiği düşünüldüğünde, geçmişten bugüne filozofların üzerinde sıkça düşündüğü “neye gülüyoruz?” meselesinin yeniden sorgulanması gereği ortaya çıkmaktadır.

Sinemamızın “Altın Çağı” olan 1960-1975 yıllarında ulaşılan seyirci sayısıyla günümüzdekini kıyaslamak çok da doğru değildir; çünkü geçmiş dönemin seyirci sayısına günümüz Türk sineması hala ulaşamamıştır. Yine de 1990’larda seyirci sayısını iyice kaybeden Türk sinemasının 2000’lerle birlikte yeniden yükselişe geçtiğini ve bunu da “komedi” ile yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle son on yılda seyirci, sinemaya çoğunlukla komedi filmi izlemek için gitmektedir.

Tüketim toplumunun izlerini hemen her alanda gördüğümüz bu yıllarda, kitleleri yönlendiren en önemli iletişim araçları internet ve televizyon; en mühim sanat ise sinemadır. Özellikle günümüz Türk sinemasının durumu göz önünde bulundurulduğunda “neye güldüğümüz” gerçeği vahim bir şekilde ortaya çıkmaktadır, çünkü Türk sinemasında 2000’li yıllarda en çok seyirci çeken filmlerin büyük bir çoğunluğu “komedi filmi” olarak nitelendirilen, ancak “mizah”tan yoksun reflekse dayalı güldürü unsurları bulunan filmlerdir. Toplumdan uzaklaşan, tanıdık

olmayan garip bir yapıyı izleyen bu filmler para kazanmakta, para kazandıkça daha da bozulan bir yapıyla yeniden seyirci karşısına çıkarak daha çok para kazanmaktadır. Ticari kaygı gözetilerek üretilen ve hızlıca tüketilen, bol küfürlü, kaba saba tavırlar içeren, konudan çok birbirinden bağımsız bölümlerden oluşan bu filmler, hitap ettiği genç kitlenin beğenilerini de yönlendirmektedir.

Sinemamızın geçmişte aileye hitap eden yapısının bozulduğunu görmekteyiz. Hitap edilen yeni kitlenin nelere güldüğü, neleri izlemekten hoşlandığıyla ilgili bir araştırma olan bu tez, günümüzde Türk komedi sinemasında sıkça kullanılmaktan dolayı birbirini sürekli taklit eden öğeleri de irdelemektedir.

1.GÜLME VE MİZAH

Mizah; bir durumun, olayın ya da kişinin, latife, şaka, iğneleme, hicvetme gibi yöntemlerle gülünç fakat eleştirilecek yönlerinin ortaya çıkarılmasıdır. Gülme eylemi, mizahi üretimin ortaya konmak istenen sonuçlarından biridir. Gülme bir tepki olarak tanımlanmaktadır. Fiziksel bir yaklaşımla açıklanan bu durum şüphesiz ki insan üzerinde pek çok etki yaratmaktadır. Mizah, sözü geçen bu fiziksel gülme eylemi yerine aklın da aktif olarak içinde bulunduğu, sorgulamayı sağlayan farklı bir gülme eyleminin yaratıcısıdır.

Mizahın temel unsurlarından olan sorgulatmanın ardından ortaya çıkan “gülme” eylemi sıklıkla “eğlence” ile karıştırılmaktadır. Mizahın temelde eğlence ile ilişkilendirilmesi, insanları, gülme eylemini barındıran her durumu veya olayı bir çeşit mizahi yaklaşımla açıklamaya itmektedir.

Genel bir gülme kuramıyla tüm gülme durumları açıklanamamaktadır. Gülme, temelde iki durumla incelenebilir; biri mizahi olmayan, diğeri ise mizahi gülme durumlarıdır. Mizahi olmayan gülme durumlarına sihirbazlık numarası izleme, piyangodan para çıktığını öğrenme, histeri, bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma vb. örnekleri verilebilirken mizahi gülme durumlarına fıkra dinleme, birisini garip giysiler içinde görme, saçma sapan böbürlenmelere ya da “abartılı öykülere” kulak misafiri olma vb. örnekleri verilebilir. Görüldüğü üzere temelde farklı düzlemlerde ilerleyen fakat sonucunda “gülme eylemi” olan iki ayrı durum vardır.

“ ... Kant’ın çağdaşı, James Beattie’ydi... Beattie, ‘duygusal gülme’ ve ‘hayvansal gülme’ diye adlandırdığı iki gülme türü arasında ayrım yapar. İlki, ‘daima akla sunulmuş olan belli nesne ya da düşüncelerin sonucunda heyecan yaratan duygudan ya da durumdan ürer...’... Beattie’nin sözünü ettiği ikinci gülme türü, ‘hayvansal gülme,’ zihinsel bir düzeyde oluşmaz. Hayvansal gülme, der Beattie, yalnızca duygulardan ya da gülünç düşüncelerin algısından değil, hayvansal ruh diye adlandırılan, bütünüyle maddesel olan nedenlerin işleyişinden kaynaklanan ya

da kaynaklanıyormuş gibi görünen bazı bedensel duygulardan ya da ani tepkiden doğar.’ Hayvansal gülme, uyumsuzluğu algılayacak zihinsel kapasiteye sahip olmayan bebeklerde görülen bir tür gülmedir; bu onların gıdıklanma gibi bir uyarıcıya tepkisidir. Yetişkinlerde de hayvansal gülmeyi ‘gıdıklanma ya da sevinç gibi durumlarda görürüz.’¹

“Duygusal gülme” içinde “bilinçli olma” durumunu barındırır. Ne yaptığını bilerek yapma, nereye dokunduğunu bilerek söz söyleme, hicvetme gibi akla hitap etmesi gerekir.

“...Denizin yüzeyindeki dalgalar da durup dinlenmeden böyle savaşırlar; oysa alt katmanlar derin bir dinginlik içindedir. Dalgalar da çarpışır, çatışır, dengelerini ararlar. Beyaz, hafif ve şen bir köpük onların değişken kenarlarını izler. Kimi zaman kaçıp gelen bir dalga kumsalın üzerine bu köpükten bırakır. Oralarda oynayan bir çocuk gelip bundan bir avuç alır, ama bir an sonra avucunda yalnızca birkaç damla su kaldığını görünce şaşırır. Bu, dalganın getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir sudur. İşte gülme de bu köpük gibi oluşur, toplumsal yaşamın dışındaki yüzeysel başkaldırıları bildirir, bu sarsıntıların oynak biçimini anında çizer. O da tuzlu bir köpüktür, köpük gibi kabarcıklanır. Bu kabarcıklanma keyiflenmedir. Tadına bakmak için bu köpükten eline alan filozof, kimi zaman bu kadar az şeyde bile bir parça acılık bulacaktır.”²

Bu alıntıda Bergson aslında gülmenin oluşmasını “olması gereken” yönüyle açıklamıştır. Bu felsefi yaklaşımın sonunda belirttiği “bu kadar az şeyde bile bir parça acılık bulma” durumu ise aslında “mizahın” izahıdır. Bu yaklaşımın doğruluğu Beattie’nin “duygusal gülme” olarak açıkladığı türle kanıtlanmaktadır çünkü o kadar az şeyde bile acılık bulabilmek için bilinçsel bir alan gereklidir. Bu noktada önemli olan bir diğer konu bahsi geçen “acılığın” kişi tarafından algılanması kadar, aktaranın ne ölçüde başarılı olduğudur.

¹ John Morreall, **Gülmeyi Ciddiye Almak**, 29.

² Henri Bergson, **Gülme Komüğün Anlamı Üzerine Deneme**, 131-132.

“Gülme” meselesi mizahı anlamlandırabilmek için açıklanması gereken bir konudur. Morreall, bu konuyu “gülme kuramları” adı altında incelemiştir. Aristoteles’in de üzerinde çalışmalar yaptığı uyumsuzluk kuramı bunlardan biridir. Uyumsuzluk kuramına göre kişiye komik gelen şey, uygunsuz, mantıksız, umulmadık olan durumdur.

"Saçma ya da anlamsız mizah sık sık, bizi kendi kendimizi değerlendirmeye sokmadan güldürür. Bir zamanlar birisi şaka yapmak için ben evde yokken buzdolabıma bir bowling topu koymuştu. Daha sonra mutfağa gidip dolabın kapısını açtığımda, gördüğüm manzara karşısında gülmekten öldüm. Ancak bu hiçbir şey için değildi... Yalnızca, bu nesneyi uygun olmayan bir yerde görmüş olmaktan ötürü gülmüştüm... Eğer bir uyumsuzluğun farkına varırsam, ancak bu uyumsuzluk beni bir biçimde rahatsız ederse, herhalde bu duruma gülmem. Eğer buzdolabımda, daha önce sözünü ettiğim zararsız bowling topu yerine bir kobra yılanıyla karşılaşırdım, bu duruma tepkim olasılıkla gülmek değil, hızla dolabın kapısını çarpıp kaçmak olurdu..."³

Bir diğer kuram ise üstünlük kuramıdır. Üstünlük kuramının temelinde “eğlenmek” yatmaktadır. Gülme eylemi üzerine açıklama yapan en eski kuramlardan olan üstünlük kuramı, insanın bir diğerine karşı kurduğu üstünlük, kendini diğerinden daha yüce görme ve hatta onu alaya alma ve aşağılama üzerine kuruludur. Kişi, kendi yönlerini yücelterek karşıdakinin kendinden daha zayıf olduğunu düşünerek güler. Bu kurama göre ilkel ama bir o kadar da doğal olan “alaya alma” bir “zafer gülüşü” niteliği taşımaktadır. Bu kuram da tıpkı uyumsuzluk kuramında olduğu gibi tüm gülme durumlarını kapsayamaz. Mizahi ve mizahi olmayan pek çok farklı gülme durumu mevcuttur.

Diğer kuram, rahatlama kuramıdır. Bu kuramdaki temel dayanak, yoğunluğa ulaşan duyguların kendini genellikle bedensel hareketlerle göstermesidir. Bu kurama örnek olarak Freud’un, şaka yapılan bir kişinin duygularını bastırırken kullandığı

³ John Morreall, **Gülmeyi Ciddiye Almak**, 30.

enerjiyi bir anda bırakması ile gülmeye başlamasını verebiliriz. Ona göre, kişi, bastırıldığı enerjinin ortaya çıkardığı şiddet kadar güler. Bu bir çeşit “katarsis”tir yani kişi, bastırmış olduğu enerjiyi atarak rahatlamaktadır.

Tüm bu kuramların ışığında mizahi üretim süreçlerini anlamlandırmak daha kolay olacaktır. Bu kuramların mizahi üretim aşamalarında kullanılan pek çok yönü vardır. Örneğin gülmedeki uyumsuzluk kuramı aslında mizahi üretim sürecinde de kullanılmakta fakat bu noktada gülmeye uyumsuzluğun kendisinin değil, uyumsuzluğun kavrayışımızla olan ilişkisi yol açmaktadır.⁴ Yani tüm süreç zihinsel işlemlerin sonucunda ortaya çıkan, derinliği yakalayabilen bir uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluklar pek çok şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlara örnek olarak, başarısızlıktan, fiziki farklılıklardan, çağrışımlardan vb. durumlardan kaynaklanan, zihnimizde farklı yönelimler yapmamıza yol açan uyumsuzluklar verilebilir. Ya da çok iyi taklit yapan bir komedyenin, taklit ettiği kişiyi kusursuzca aktarması örnek gösterilebilir. Taklit edilen kişinin özellikleriyle taklitçi arasındaki bağı zihinsel süreçte işlememizle ortaya çıkan uyumsuzluktan mizahi bir süreç başlayabilmektedir çünkü taklitçi aslının tüm yönlerini mükemmel taklit etmekte, adeta “o kişi” gibi olmaktadır fakat gördüğümüz kişi farklıdır. Burada bir uyumsuzluk söz konusudur. Uyumsuzluk kuramı mizahta bu ve bunun gibi pek çok şekilde karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan mizahın özgürleştirici etkisi de göz önünde bulundurulması gereken bir özelliğidir. Bu durum politikada bile görülebilmektedir.

“Espri yeteneği olan bir insan kendisini kısıtlayan hükümet tarafından bile tamamıyla baskı altına alınmaz.”⁵

Mizahın belki de en önemli özelliği toplum için pek çok değeri taşımasıdır. Toplumsal bir yönelim söz konusu olmadan tam anlamıyla mizahın yapılabileceğini söylemek çok da gerçekçi bir yaklaşım değildir. Mizah, yalnızca gülmeyi veya şikayet etmeyi değil, aynı zamanda kitleleri de kolayca etkileyebilmeyi sağlamaktadır. Bununla birlikte mizahın bulunduğu yerde hoşgörü, olmazsa olmaz

⁴ A.G.E., 90

⁵ A.G.E., 142

bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hoşgörünün olmadığı yerde mizahı anlayışla karşılama da söz konusu değildir.

Sonuçta aklın mizah için önemli bir gereklilik olduğu açıktır çünkü akıl olmadan basit bir uyumsuzluğun farkına varmamız bile mümkün değildir.

1.1.Türk Kültüründe Mizah

Türklerin tarihine bakıldığı zaman, mizahın geçmişten günümüze, hayatın içerisinde var olan bir gerçek olduğunu görüyoruz. Tarihçi Cemal Kutay, Osmanlı'da Mizah adlı kitabının önsözünde, ünlü edebiyatçı Alphonse de Lamartine'in Paris'teki Mekteb-i Osmani⁶'den yetişen kişilerin ülkelerine neler götüreceklarını sıraladığı şu tespiti yer vermektedir:

“Türkleri tanıyorum. Buradakiler memleketlerine muasır ilim ve irfan hayatını götürürlerken, hadiseleri hafızalarda yaşatmanın en sağlam yolu olan mizahı da mecmua ve kitaplarıyla beraber götüreceklendir. Çünkü Türkler, esas itibariyle zeki, nükte ve espiye değer veren, resim yapmayı Medrese men'ettiği için bu zevklerini minyatürle giderirken bile çehreler ve hadiselerin dikkate değer hatlarını bulup çıkartan insanlardır. Karagöz gibi perde oyunları, latifelerini köylülerinin de şehirliler kadar bildiği Nasrettin Hoca gibi halk filozofları vardır. Bizim yüz yaşını çoktan geçmiş mizâh edebiyatımız Osmanlı ülkesinde lâyık eller bulabilirse kısa zamanda itibar görür ve yerleşir.”⁷

Müslüman olan Türkler'in, İslam'ın getirmiş olduğu yasaklara, dönemin yönetim usulü olan saltanatın, tek bir liderin düşüncesi çerçevesinde şekillenen yapısına rağmen mizaha önem veren bir millet olduğunun altını çizen sadece Lamartine de olmamıştır. 1716 yılında, İngiltere tarafından Osmanlı'ya elçi olarak

⁶ Osmanlı Devleti tarafından askeri ve sivil vazifelere öğrenci yetiştirmek için eğitim vermesi amacıyla 1857 yılında Paris'te kurulmuş olan okuldur.

⁷ Cemal Kutay, **Osmanlı'da Mizah**, 9.

gönderilen Edward Wortley Montagu'nun eşi, yazar Mary Wortley Montagu şunları söylemiştir:

“Osmanlılarda aile ve ferd hayatı, bu muhteşem İmparatorluğun esas unsurunu teşkil eden Türkler’de mizâç ve karakter değişikliğini zorlamış. Osmanlı içtimai nizamında ciddiliğin şekille alâkalı tecellileri var. Meselâ ben Fatma Sultanın sarayına gittiğim zaman, Sultan; yaşlı halasının yanında başka bir insandı. Ev içinde neş’elenmek için çağırılan hokkabaz ve karagözlere yüksek sesle gülebilmek bile ancak kendi çağdaşlarının buldukları yerlerde mümkün oluyor. Fakat kadınlarda olsun, erkeklerde olsun, topluluk eğer yaş ve mevki bakımından uygun ise, o şekli ciddilik yerini hemen canlı ve coşkun neş’eye bırakıyor. Boş zamanlarda okunan el yazması kitaplar içinde lâtifeler, şakalar, hoş fıkralar olanlarını bilhassa yaşlıların göremeyecekleri yerlere saklıyorlar. Fakat onları o kadar seviyor ve benimsiyorlar ki, içindekilerini ezberden biliyorlar. ... Günün birinde, hadiselerin gülünürken düşündürecek taraflarını ellerine gazete, mecmua, kitap olarak alabilseler nasıl değişecekler...”⁸

Osmanlı Devleti’nde doğmamış, bu kültürle büyümemiş biri İngiliz, diğeri Fransız, iki farklı insanın Türkleri neredeyse aynı biçimde tasvir etmesi mizahın Türkler için ne denli önemli bir unsur olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Tam olarak nereden çıktığı bilinmese de Türklerin mizah kültüründe büyük yer tutan Karagöz, karşılıklı atışmaya dayalı, bol karakterli bir gölge oyunudur. Prof. Dr. Saim Sakaoglu, Karagöz’deki tipleri şu şekilde sınıflandırmaktadır: asıl kişiler, sıklıkla görülen kişiler (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi), zenneler, kabadayılar ve sarhoşlar, imparatorluk tipleri (Anadolu ve Rumeli tipleri, Türk olmayan tipler, Müslüman olmayan tipler), özürlü tipler, eğlendirici tipler, olağanüstü kişiler ve yaratıklar, diğerleri (edebiyat çevresinden adlar ve yakınları, Karagöz ve Hacivat ailelerinin çocukları ve akrabaları, meslek sahipleri, yeni oyunlardaki tipler).

⁸ A.G.E., 7-8.

Karagöz, özellikle ikili konuşmalarla, yanlış anlamalarla, söz oyunları ve nüktelerle ilerleyen bir oyundur. Karagöz ve Hacivat arasındaki bir konuşma şu şekildedir:

“Hacivat- (Kapıyı çalarak) Karagöz! Karagöz!

Karagöz- (İçeriden) Ne var be? İşim var, şimdi gelemem.

Hacivat- İşini bırak da gel! Neredesin? Sesin derinden geliyor.

Karagöz- Kuyunun dibindeyim.

Hacivat- Ne yapıyorsun orada?

Karagöz- Kuyunun dibi delindi de ona lehim vuruyorum.

Hacivat- Gevezeliği bırak, işin içinde para dalgası var.

Karagöz- Geliyorum, geliyorum!...

(gelerek) Ne var bakalım?

Hacivat- Ahbabdan biri geldi. Taşraya gidiyormuş, iki bin lirası varmış, onu bana bırakmak istedi. Fakat ben kabul etmedim, seni tavsiye eyledim. Geldiği vakit bahşiş caba!

Karagöz- Aman çabuk gönder, Hacivat!

(Hacivat gider.)

(Bey gelir.)

Karagöz- Haydi bakalım paraları çık! İşim var gideceğim!

Bey- Ne o, baba? Pek acele ediyorsun.

Karagöz- Size sıkıntı vermesin diye.

Bey- Hacivat'ın tarif ettiği adam sen misin?

Karagöz- Evet efendim. Bu kadar para benim için vızdır. Hele mangizi görelim!

Bey- Al, babacığım!

Karagöz- Ver bakalım!... Oh! Gözlerim açıldı.

Bey- Ne oldu, dedin?

Karagöz- “Oldu olacaklar.” Dedim.

Bey- Ne gibi olacaklar?

Karagöz- Bir iki saat sonra bir şeyler olacak.

Bey- Bir iki saat sonra güneş mi doğacak?

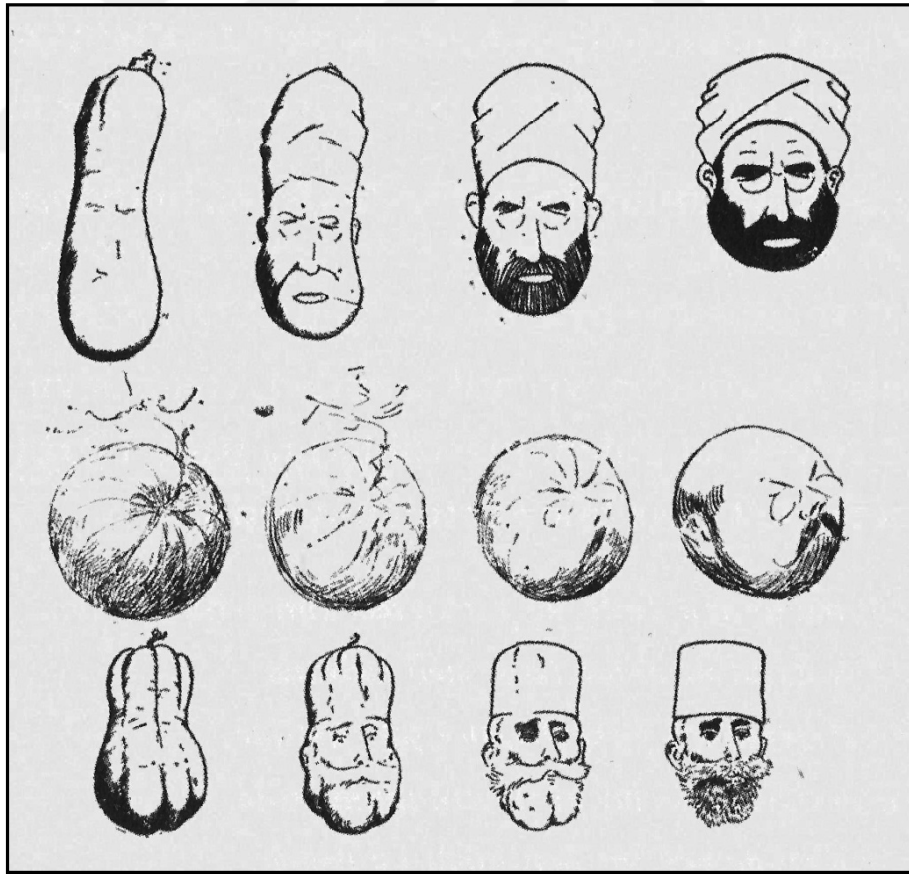
Karagöz- Hayır, ay doğacak.

Bey- Ne ise! Ben gidiyorum. (Gider.)

Karagöz- Ben de paralara bayılıyorum. Ne ise, ben de gideyim de paraları bir tarafa gömeyim. (Gider.)... ”⁹

Ortaoyunu da Türklerin tarihinde eğlenmek amacıyla kullanılan oyunlardan biridir. Çevresi seyircilerle dolu bir meydanda belli bir konuyu takip ederek fakat yazılı metne dayanmadan, doğaçlama ilerleyen bir oyundur. Tıpkı Karagöz’deki gibi pek çok kişisi mevcut olan oyun daha çok Pişekâr ve Kavuklu etrafında dönmektedir.

Meddah da kültürümüzde eğlence amacıyla kullanılan gösterilerden biridir. Meddah tek başına seyircilere birtakım gülünç olaylar anlatır, yanında bulunan nesnelere anlattığı konulara göre şekilden şekle sokar ve taklitler yapar.



“Osmanlı’da Mizah” adlı kitaptan¹⁰ bir karikatür

⁹ Prof. Dr. Saim Sakaoğlu, **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, s.151

¹⁰ Cemal Kutay, **Osmanlı’da Mizah**, 151.

Osmanlı döneminde çizilmiş olan bu karikatürde en üstteki sarıklı kişi, Şeyhülislam Musa Kâzım Efendi, ortadaki Sadrazam İbrahim Hakkı Paşa, en alttaki ise Sadrazam Mahmud Şevket Paşa'dır. Karikatürün altına "Beldemizin Mahsulleri" şeklinde bir lejant da eklenmiştir. Kitabın yazarı tarihçi Cemal Kutay, Osmanlı Devleti'nin mühim makamlarına getirilmiş olan bu kişiler hakkında bile özgürce eleştiri yapılabildiğinden bahsetmektedir.



"Osmanlı'da Mizah" adlı kitaptan¹¹ bir karikatür

Aynı kitapta paylaştığı bir diğer karikatürde yazarı Kutay şu şekilde çevirmiştir:

*"Beykoz Belediyesi'nin akıl almaz yıkma-yakma işlerinden son günlerde kestiği kaç yüzyıllık dört zavallı ağaç, dertlerini anlatacak kimse bulamadıkları için Karagöz'e geldiler, gözyaşları içinde yardım istediler."*¹²

¹¹ A.G.E., 185.

¹² A.G.E. 185-186.

Görüldüğü üzere mizah, Osmanlı Devleti'nde bile yönetimi eleştirebilecek, dilediğini hicvedebilecek biçimde ve çok zarif bir yergi diliyle kullanılabilmiştir.

Nasreddin Hoca gibi halk kahramanlarının nüktelerinden eğlenerek dersler çıkaran Türkler, Necâî, Pir Sultan Abdal, Nefi, Ziya Paşa, Nâbi, Neyzen Tevfik, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin gibi çok büyük hiciv ustaları da yetiştirmiştir.

2.TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TÜRK SİNEMASI, KOMEDİ FİLMLERİ VE MİZAH ANLAYIŞI

2.1.Türk Sinemasının Başlangıç Yılları ve İlk Komedi Filmleri

2.1.1.Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Gelişi

Keşfi 1895 yılında olan sinemanın, Osmanlı Devleti'ne, 1896'nın sonu 1897'nin başlarında yani icadının hemen ertesi yıllarında geldiğini biliyoruz. Sinema, Osmanlı'da ilk zamanlarında tıpkı mucidi Lumière Kardeşler'in de düşüncesinde olduğu gibi çok da önemsenen, geleceği olduğu düşünülen bir icat olmamıştır. İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar sığıntı gibi kalarak, daha çok Ramazanlarda Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi eğlencelerde gösteriyi zenginleştirmek amacıyla kullanılmıştır.

1910 yılında, bir Ramazan eğlencesinin sonundaki sinema gösterimiyle ilgili ilan, sinemanın ilk yıllarında dahi Türk halkının mizah içeren gösterileri izlemekten hoşlandığına örnek oluşturmaktadır.

“SİNEMATOGRAF

- | | | |
|-----|---|-----------------------------|
| (1) | Bahr-i Müncemidden Bir Manzara-i Latife | renkli sinema ¹³ |
| (2) | Bir Damadın Sergüzeşti | büyük dram |
| (3) | Rigaden ve İmzasız Mektup | komik |
| (4) | Buvaro'nun Şıklığı | komik |
| (5) | Litli Moric Sevdada | komik” ¹⁴ |

Ramazan programının sonunda gerçekleştirilecek olan bu sinema gösterileriyle ilgili olarak, filmlerin türlerinin özellikle yazılmış olması dikkat çekicidir. Gösterilecek olan dört filmin biri “büyük dram” diğer üçü ise “komik” olarak açıklanmıştır. Bu gösterim programından da gördüğümüz üzere sinema söz konusu olduğunda Türkler için belirleyici olan iki unsurdan biri komedidir.

1908 yılında İkinci Meşrutiyet’in ilanından sonra, aynı yıl açılan ilk sinema salonu ve 1914 yılına kadar arka arkaya açılan salonlar ile birlikte sinema yavaş yavaş tek başına bir eğlence aracı olmaya başlamış ve filmler, seansları dolduracak kadar uzun hale gelmiştir. Sinemanın, Osmanlı’ya neredeyse icadıyla aynı zamanda geldiğini ancak sektörün işlemesi için uygun ortamın, çeşitli sebeplerden ötürü sağlanamadığı için gelişemediğini görüyoruz. Sinema, ülkemizde gelişim göstermeye Birinci Dünya Savaşı’nın gölgesi altında başlamıştır. I. Dünya Savaşı boyunca Osmanlı Devleti yedi cephede savaş vermiş, açılmış olan bu cephelerden yalnızca Çanakkale Cephesi kazanılmış, Osmanlı Devleti’nin de içinde bulunduğu İttifak Devletleri’nin yenilgisiyle sonuçlanan savaşın ardından ülke işgal edilmeye başlanmıştır.

Pek çok durumda savaş, başlı başına bir geri kalma sebebi olmasına karşın, kimi zaman da itici bir kuvvet olmuştur. Nitekim Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD), cephe hattında savaşan askerleri, birtakım önemli olayları, askeri fabrikaların çalışmalarını, ülkeye gelen silahların kullanımını gibi konu ve olayları

¹³ Özön, “renkli sinema” olarak adlandırılmış olan bölüme bir not düşerek filmin elle boyanmış olmasından dolayı bu şekilde belirtildiğini eklemiştir.

¹⁴ Nijat Özön, **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, 42-43.

görüntülemek için 1915 yılında kurulmuştur. Sinema tarihimizde, Alman ordusunda, önemi anlaşılacak, propaganda amacıyla kullanılan sinemanın, o dönem Berlin’de bulunan Enver Paşa tarafından beğenildiği, aynı sistemin Osmanlı’da da kullanılması amaçlandığı yazılıdır. Her ne kadar belgelerle kanıtlanmamış olsa da bu durum, sinemayı, en azından teknik olarak, daha sık kullanılabilir, ülkeye giren yeni teknolojiler üzerinde daha çok uygulama yapılabilir bir konuma getirmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi 1918 yılına dek pek çok belge film çekmiştir.

Bu dönemde Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de Merkez Ordu Sinema Dairesi’nden kısa bir süre sonra film çekimine başlamıştır. Donanma Cemiyeti’nin de film yapımı için atmış olduğu adımlar vardır.

30 Ekim 1918 yılında imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması ile birlikte Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tasfiye edilmiş fakat elde bulunan malzemeler, düşman eline geçmemesi için Malul Gaziler Cemiyeti’ne devredilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı’nın başladığı 1914 yılından itibaren bizzat savaşın içinde olan Osmanlı topraklarında ürün vermeye başlayan sinema, yurt dışından gelen filmlerle birlikte yavaş yavaş yerli filmlerin de çekilmeye ve gösterilmeye başladığı bir sürece girmiştir. Sinemanın Osmanlı topraklarında duyurulmasında ve yayılmasında önemli katkıları olan Sigmund Weinberg, Himmet Ağa’nın İzdivacı ve Leblebici Horhor adlı iki film denemesi yapmış, fakat birtakım olumsuzluklardan dolayı filmleri tamamlayamamıştır. Yarım kalan Leblebici Horhor’u Fuat Uzkınay tamamlamıştır. Sedat Simavi’nin çektiği “Pençe”¹⁵ ve “Causus”¹⁶, Ahmet Fehim Efendi’nin çektiği “Mürebbiye”¹⁷ ve “Binnaz”¹⁸ ilk film denemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁵ Servet-i Fünun yazarlarından Mehmet Rauf’un 1909 yılında yayımlanan dört perdelik oyunudur. Simavi tarafından 1917 yılında çekilmiştir.

¹⁶1917 yılında çekilmiştir. Elimizde bu film ile ilgili görüntü bulunmamaktadır.

¹⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanından uyarlanarak 1919 yılında çekilmiştir.

¹⁸ Yusuf Ziya Ortaç’ın aynı adlı manzum eserinden uyarlanmıştır.

2.1.2. Osmanlı Devleti Döneminde İlk Komedi Filmleri

Sinemamızda ilk komedi filmi denemesi Donanma Cemiyeti'nin "Tombul Aşığın Dört Sevgilisi" adlı tiyatro eseridir. Perdeye aktarılmak istenen oyunda başrolü tiyatrocı İsmet Fahri Gülünç oynayacaktır. Malûl Gaziler Cemiyeti'nden kamera kiralanmış fakat iki cemiyet arasında çıkan anlaşmazlık sonucu film yarım kalmıştır.

Gerçekleştirilen ilk yerli komedi filmiyse, 1921 yılında karşımıza çıkmaktadır: "Bican Efendi Vekilharç". Film, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin, Fransız yazar Daniel Riche'nin Le prétexte adlı oyunundan uyarladığı esere dayanmaktadır. Bu uyarlamada Bican Efendi tiplemesi, oyunun bütününe göre çok da fazla yeri olmayan bir tiplemedir; ama tiyatrocı Şadi Fikret Karagözoğlu o kadar güzel canlandırmış ve halk tarafından o kadar çok beğenilmiştir ki, filmin çekilmesi için Malûl Gaziler Cemiyeti, Karagözoğlu ile anlaşmıştır.



Şadi Fikret Karagözoğlu

Filmde Karagözoğlu'nun canlandığı Bican Efendi, sakar ve beceriksiz birisidir. Bir konakta vekilharç olarak görev yapmaktadır. Sakarlığı ve beceriksizliği ile her zaman alay konusu olan Bican Efendi, konakta düzenlenecek bir eğlence için konağın beyi tarafından hazırlık yapmakla görevlendirilir. Bican Efendi mutfak için gerekli olan malzemeleri almak üzere dışarı çıkar. Elinde paketlerle, yorgun argın köşke gelir fakat aldığı malzemeler bayat, balık ise kokmuştur. Bundan dolayı aşçı ile kavga eder. Aşçı, Bican Efendi'yi balıkla döver. Hazırlık süresince işgüzarlık yaparak zaten düzgün çalışan insanlara, işlerini nasıl yapmaları gerektiğini göstermeye çabalar. Beceriksizce yapmaya çalıştığı hazırlıklar alay konusu olunca konaktakilere bir ders vermeye karar verir.



“Bican Efendi Vekilharç” filminden bir kare

Yapmış olduğu planın düzgün işlemleri için kendisi de bu eğlencenin başında durur. Saz ekibine çalmalarını söyler, yasak bir eğlence olmasına rağmen dansözleri içeri sokar ve oynamalarını ister.



“Bican Efendi Vekilharç” Filminden Bir Kare

İşler planladığı gibi gitmektedir. Konaktan ayrılan Bican Efendi, dosdoğru karakola gider. Komiser sandalyesinde, görevi başında uyumaktadır.



“Bican Efendi Vekilharç” Filminden Bir Kare

Bican Efendi, komisere konakta âlem yapıldığını anlatır. Konak basılır ve konağın beyi komiserin karşısına çıkartılır. İşler Bican Efendi'nin umduğu gibi gitmez ve konağın beyi, Bican Efendi'yi suçlu çıkarmayı başarır. Komiser, Bican Efendi'yi döver ve derhal karakoldan attırır.

Filmdeki Bican Efendi tiplemesi, o dönemde Avrupa'da ürün veren Charlie Chaplin'in "Şarlo" tiplemesi ile görsel benzerlikler taşımaktadır. Şarlo'nun şapkası Bican Efendi'nin fesi, Şarlo'nun bastonu Bican Efendi'nin şemsiyesidir. İkisi de sakar ve beceriksiz tiplemeldir; fakat Şarlo daha kurnaz, Bican Efendi daha saftır. Chaplin'in tiplemesi ile Karagözoğlu'nun tiplemesi arasında mizahi açıdan farklılıklar bulunmaktadır.



Bican Efendi ve Şarlo

Bu dönemde çekilmiş olan diğer filmleri gören araştırmacılara göre, Bican Efendi Vekilharç filmi, kullanılmış olan hareketli kamera, karakterlerin yakın plan çekimleri gibi faktörlerle önceki filmlerden ayrılmaktadır. Gerçekten de film, teatral özelliklerin yanında bu gibi sinematografik öğeleri de barındırmaktadır.

Bican Efendi Vekilharç, insanlar tarafından öyle beğenilmiştir ki, savaş döneminin tüm zor koşullarında bile bu beğeni karşılıksız kalmamış ve devam filmleri de çekilmiştir.¹⁹ Tiplemeye hayat veren Karagözoğlu ise Bican Efendi adıyla kartvizit bastırıp, uzun süre bu şöhreti kullanmıştır.

Dönemin şahitlerinden olan, tiyatro ve sinema sanatçısı Vasfı Rıza Zobu, Bican Efendi Vekilharç'ta oynadığını belirterek şunları aktarmaktadır:

“... Bican Efendi meşhur bir isimdir. İbnürrefik Ahmet Nuri Bey'in Hisse-i şayia diye yazdığı komedideki, ki harikulade güzel bir komedidir, bir tiptir. Evkaf ketebesinden Bican Efendi... Şadi Bey (Karagözoğlu), merhum, çok güzel oynamıştı onu. Fevkalade güzel oynadı. O kadar güzel oynadı ve o kadar meşhur oldu ki, ben bilirim, Şadi, kartvizit bastırılmış Bican Efendi diye. Şadi değil de Bican Efendi diye... Onu veriyordu.”²⁰

Bican Efendi yapımlarından sinemamızdaki ilk komedi filmleri olması yanında ilk film serisi olarak da söz edebiliriz.

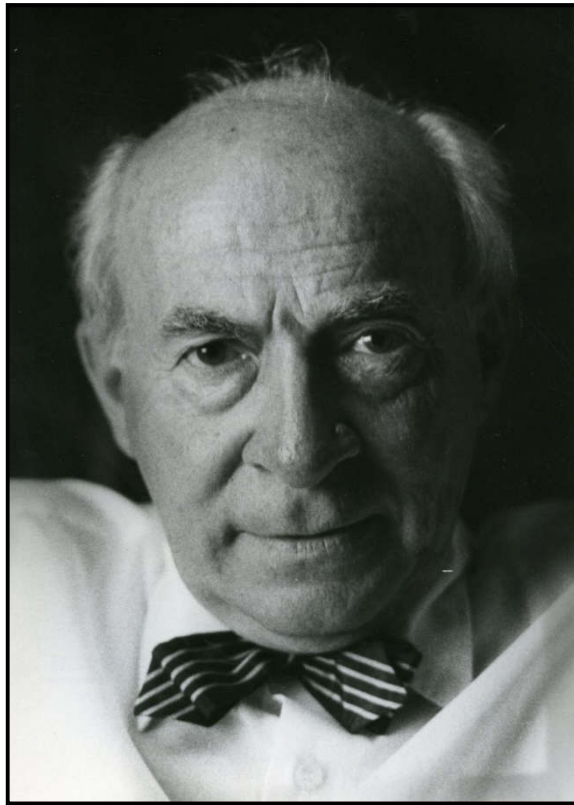
Sinemamızın başlangıcını oluşturan ilk ürünler, ülkenin içinde bulunduğu şartlardan ötürü Batıdaki gibi bir ilerleme gösterememiş, sinema belirgin bir endüstri halini alamamıştır.

¹⁹ Bican Efendi filmlerinin sayısı hakkında da farklı görüşler mevcuttur. Nijat Özön'e göre bu seri, üç filmden oluşmaktadır: Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası, Bican Efendi'nin Rüyası. Nurullah Tilgen'e göre bu filmlere ek olarak iki film daha vardır: Bican Efendi Dava Vekili ve Bican Efendi Damat. Scognamillo, Tilgen'in eklemiş olduğu filmlerin çevrilip çevrilmediğinin kesin olmadığını belirtmektedir.

²⁰ Prof. Sami Şekeroğlu'nun yürüttüğü “Türk Sineması Sözlü Tarih Projesi” kapsamında Vasfı Rıza Zobu ile yaptığı röportaj, **Türk Sinema Tarihi Belgeseli**, 2. Bölüm.

2.2. Muhsin Ertuğrul Sinemasında Komedi Filmleri

Sinemamızda 1917'den 1952 yılına kadar uzanan süreçte tiyatro kökenli sinemacıların ağırlığını görmekteyiz. Özellikle 1923 yılından 1939 yılına kadar sinemamızda Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak çalıştığını görüyoruz. Değerli bir tiyatro sanatçısı olan Muhsin Ertuğrul döneminde sinemamız birtakım ilkleri yaşamıştır. İlk özel film yapım şirketi olan Kemal Film, Muhsin Ertuğrul iş birliği ile ürün vermeye başlamıştır. Teknik olanakların ülkeye getirilmesi de dönemin bir başka olumlu özelliğidir. İlk çekim stüdyosunun açılması, ilk dublaj işlemlerinin yapılması, ilk renkli film ve ilk sesli film denemeleri Ertuğrul tarafından veya onun öncülüğünde gerçekleştirilmiştir. Sinemamızın, polisiye, köy filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, dram-melodram, komedi-vodvil gibi belirli türlere ait ilk örneklerini bu dönemde görmekteyiz. Türk kadınına beyaz perdede görmemiz de bu dönemin olumlu özelliklerinden birisidir. Muhsin Ertuğrul, Kemal Film'den sonra çalışmalarına İpek Film'le birlikte devam etmiştir.



Muhsin Ertuğrul

Ertuğrul, genel kanı olarak Türk sinemasında üzerinde durulabilecek çok fazla ürün verememiş, elinde bulunan imkânları yeterince kullanamamış, ilkel bir sinema üretmiştir. Ortaya koymuş olduğu ürünler sinemadan çok tiyatroyu andırmaktadır ve elinde bulunan tüm imkânlarla rağmen sinematografik bir dil kurma gayreti içerisinde olmamıştır. Sinema sektörüne girmek isteyen insanların önünü keserek Türk sinemasındaki tek adam olma gayesi ile suçlanmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un komedi filmlerinden²¹ “Kahveci Güzeli”, iki kardeşin bir kahveciyi ziyareti ile başlayan bir öyküdür. Kahvenin sahibi Kahveci Baba, bu iki yolcuya kahvesini emanet eder. Kardeşlerden biri Keloğlan, diğeri de Tekin'dir. İki kardeş, bir gece kapının çalmasıyla uyanır. Gelenler dervişlerdir. Onlardan birer bardak su isterler. Suyu getiren iki kardeşe her bir derviş ayrı ayrı dua eder. Dervişlerin dualarından biri orada hiçbir zaman kahvenin ve şekerin eksik olmaması, ikincisi Keloğlan'a hiç kimsenin yalan söyleyememesi, üçüncüsü ise kahvenin müşterisinin hiç bitmemesidir. Dervişler daha duaları ederken boş olan kahve ve şeker kavanozları dolmaya başlar. Zaman geçtikçe dervişlerin tüm dualarının tuttuğunu görürüz. Tekin'in güzel sesinin namı iyice yayılmıştır. Aynı zamanda hiçbir kızla evlenmek istemeyen Tekin'e “Çin Padişahı'nın” kızıdan “Hint Padişahı'nın” kızına pek çok prenses talip olarak gelir ama Tekin hiçbirini istemez. Bunun üzerine namı, inadıyla da yayılmaya başlayan ve adına “Kahveci Güzeli” denen Tekin'in kalbini çalmak için prensesler fakirmiş gibi tek tek gelip onu kandırır ve evlenirler. Tekin de Keloğlan'ın insanları konuşturabilme özelliğini kullanarak hepsinin foyasını ortaya döker ve en sonunda gerçekten “köylü kızı” olan birisiyle evlenir.

Film aslında bir masaldan alınmıştır. Fantastik öğelerin yanında sık sık şarkılarla kesilen “müzikal” bir anlatı özelliği kullanılmıştır. Filmin yapısında

²¹ Muhsin Ertuğrul'un çektiği 29 film vardır. Bu filmlerin pek çoğu tiyatro ve yabancı film uyarlamasıdır, yarıya yakını komedi filmidir. Bunlar Leblebici Horhor (1), Söz Bir Allah Bir, Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Milyon Avcıları, Leblebici Horhor (2), Aynaroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Tosun Paşa, Akasya Palas, Kahveci Güzeli, Nasrettin Hoca Düğünde, Harman Sonu filmleridir.

Muhsin Ertuğrul'un klasik "teatral" anlayışını görmek mümkündür. Ufak kelime oyunları ile Karagöz tarzında bir güldürü anlayışı kullanılmıştır.

Bir diğer komedi örneği olarak "Söz Bir Allah Bir" verilebilir. Tıpkı "Kahveci Güzeli" gibi o da "teatral" bir sinema anlayışının yanında "operet" niteliğindedir. Güldürü yine basit kelime oyunları ile, teatral anlayışla sağlanmaya çalışılmaktadır.

1939 yılına geldiğimizde sinemamızda uzun yıllar tek adam olarak çalışan Muhsin Ertuğrul'un tekelinin Faruk Kenç tarafından kırıldığını görüyoruz. Kenç, Ha-Ka Film yapımcılığı ile 1939 yılında Taş Parçası filmini çekmiştir. Aynı yıl Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname yürürlüğe girmiş ve sinema daha sıkı bir biçimde denetim altına alınmıştır. Sinemamızın temel problemlerinden biri olan sansür de bu dönemlerde ortaya çıkmıştır.

2.3. Türk Sinemasında 1950'li Yıllar ve Dönemin Komedi Filmleri

Türk sinemasında 1950'lere kadar bir geçiş dönemi yaşanmıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ülkemize giren Mısır filmleri, Arap kültürüne aşina olan seyirci tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Bu dönemde eğitilmiş, yeniliklere açık birtakım yönetmenler Ertuğrul-İpek Film tekeline karşı ürün vermeye başlamıştır. Bu yönetmenler Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Turgut Demirağ, Seyfi Havaeri, Çetin Karamanbey, Orhon Murat Arıburnu, Talat Artemel, Kani Kıpçak, Sami Ayanoglu, Ferdi Tayfur, Aydın Arakon, Vedat Ar'dır. Bu yeni yönetmenlerden yalnızca Kani Kıpçak, Sami Ayanoglu, Talat Artemel ve Ferdi Tayfur tiyatro kökenlidir. Diğer yönetmenlerin bazıları yurtdışında fotoğraf ve sinema eğitimi almıştır. Özellikle Mısır melodramlarının beğeniyle karşılanması sonucu Türk sinemasında da melodram türüne benzer örnekler verilmiştir.

1948 yılında Türk filmlerinden alınan belediye vergisi düşürülmüş, bu durum film yapım şirketlerinin ve çekilen film sayısının artışına büyük katkıda bulunmuştur.

Belediye Gelirleri Kanunu'nda yapılan bu değişiklik, devletin o zamana kadar Türk sinemasına yaptığı tek destek olmuştur.

Dönemin bir diğer önemli konusu sesli çekimin bırakılarak filmlerin sessiz çekilip sonradan seslendirilmesidir. Türk sinemasında 1990'lara kadar aktif bir biçimde uygulanacak olan bu dublaj yöntemi ilk defa Faruk Kenç tarafından Dertli Pınar (1943) filminde kullanılmıştır.

50'li yıllar Türk sinemasının yavaş yavaş seyircisini bulduğu yıllardır. Bu yıllarla birlikte sinema salonlarına her yaş ve cinsiyetten seyirci gitmeye başlamıştır. Özellikle kadın seyircilerin sinemaya gitmeye başlaması, Türk sinemasını sonraki dönemde de destekleyen büyük bir gelişmedir. Yapım şirketleri ve çekilen film sayısında büyük artışların olması ve yeni yönetmenlerin sektörde çalışmaya başlamasıyla Türk sineması büyük bir atılım göstermiştir. Filmler, tiyatro kökenli yönetmenlerden ziyade farklı alanlarda eğitim almış, tiyatrocunun olmayan kişilerin yönetmenliğinde çekilmeye başlanmıştır. Tiyatro uyarlamalarının dışında farklı türlerde filmler ortaya çıkmıştır. Filmlerde neyin nasıl anlatılması gerektiğinin üzerine kafa yorulmuş, sinemamızda yeni bir dil oluşturulmaya başlanmıştır.

1950'li yıllarla birlikte sinema, kendi kendine yetebilen bir ekonomik sistem halini almıştır. Filmler çekilip pazarlanmakta, kazanılan parayla yeniden üretim yapılarak tekrar satılabilmektedir. Dönemin filmleri, siyasi durumun da etkileriyle birlikte kahramanlık, köy filmleri, melodram içerikli temalar üzerinde yoğunlaşmış, kaynaklar yabancı etkilerden uzak, yerli unsurlardan veya ulusal tarihten seçilmiştir. Yeni ve yerel bir sinema dilinin sinyallerini veren ilk örnekler de bu dönemde karşımıza çıkmış, Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi önemli isimler bu yıllarda ürün vermeye başlamıştır.

Ülkedeki sinema salonu sayılarında belirgin bir artış da görülmüştür. “1949’da 20 olan açık sinema sayısı 1958’de 103’e, 1960’ta ise 119’a ulaşmıştır. On yıllık süre içinde artış yaklaşık %600’dür.”²²

Dönemin komedi filmlerine baktığımız zaman karşımıza çok fazla ürün çıkmamaktadır. 1947-1954 yılları arasında sinemada yıldızı parlamış, tuluat geleneğinden gelen İsmail Dümbüllü’nün ismiyle çekilen “Dümbüllü Macera Peşinde”, “Dümbüllü Sporcu”, “Dümbüllü Tarzan” gibi seri filmler ile Keloğlan, İncili Çavuş gibi karakterleri de canlandıran İsmail Dümbüllü, dönemin en ünlü komedi oyuncularından biridir. Özellikle bu dönemde ikili komedi oyuncuları üzerine kurulu filmler de yapılmaktadır. Dünyaca ünlü Laurel – Hardy ikilisinden ve Türk geleneğinde bulunan Pişekâr ile Kavuklu’dan etkiler bulunan bu tiplene filmlerine; Münir Özkul-Vasfi Rıza Zobu ikilisinin “Edi ile Bütü”, Zeki Alpan-Osman Alyanak’ın “Memiş ile İbiş”, Aziz Basmacı-Tamer Balcı’nın “Ali ile Veli”, Mehdi Zıt-Osman Zıt’ın “Zıt Kardeşler Polis Hafiyesi” gibi yapımları örnek olarak gösterilebilir. Bu isimlerin dışında dönemin belli başlı güldürü oyuncularına örnek olarak Settar Körmükçü, Orhan Erçin, Toto Karaca, Kenan Büke, Tevhit Bilge gibi isimler sayılabilir. Dönemin komedi filmleri tipler üzerine kurulu yapıdadır. Bu yapı da doğal olarak konudan çok tipleri öne çıkarmaktadır. Seyirci tiplerinin şaşkınlığına, saflığına, başlarına gelen olaylara verdikleri tepkilere, sakarlıklarına gülmektedir. Dönemin yönetmenleri Semih Evin, Esat Özgül, Seyfi Havaeri, Orhan Erçin gibi isimlerin dışında mizaha daha farklı bir anlayışla yaklaşan ilk isim Atıf Yılmaz olmuştur. 1957 yılında çekmiş olduğu Gelinin Muradı filmiyle Yılmaz, ilk defa sinemamıza kasaba güldürüsünü tanıştırmıştır.

“Gelinin Muradı” Murat’ın memleketine doktor olarak geri dönüşünü ve bu dönüşten sonra kasabadaki bütün bekar kızların Murat’ın peşinden koşmasını esprili bir dille anlatmaktadır. Murat yakışıklı ve tahsilli biridir ve bütün kızlar ona muayene olmak için teker teker hastalanmaktadır. Murat’ın da gönlünde Osman Ağa’nın kızı Menekşe vardır. Osman Ağa ise kızını Tahir’e vermiştir. Tahir, köyün güçlü

²² Tahir Alper Çağlayan, **Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili**, 66.

ailelerinden birinin oğludur. Son derece kaba ve beceriksizdir. Köyde bir yarışma düzenlenir. Yarışmada önde olan Murat'ın traktörü sabote edilir ve Murat yarışmayı kaybeder. Böylece Menekşe Tahir'le evlendirilir. Ufak bir planla gerdek gecesinde Murat'la Menekşe aynı odaya sokulur ve Tahir Menekşe'den vazgeçer. Böylece Menekşe ve Murat'ın önünde bir engel kalmaz.

Film, özellikle kasaba insanının hayatından kesitler sunarak güldürü öğeleri yakalamaya çalışmaktadır. Kasaba insanının köyle şehir arasında sıkıştığı, kendilerine ait birtakım tabuları olduğu gerçeğini göz önüne sermektedir. Doktor olarak “sınıf atlayan” Murat'ın taliplerinin bir anda çoğalması veya Tahir'in garson olan çocukluk arkadaşını küçük görüp azarlaması ve bunun “şehirli gibi” davranmanın gerekliklerinden biri olduğunu zannetmesi bu tabulara güzel örneklerdir. Film, ufak tefek sakarlıklar ve tiplere üzerinden komedi unsurları da sunmaktadır.



“Gelinin Muradı” Filminden Bir Kare

Memduh Ün 1955 yılında, kendi tabiriyle “piyasa filmi” olarak adlandırdığı “Öp Babanın Elini” adlı komedi denemesinden sonra kendisinin ve belki de Türk sinema tarihinin en güzel filmlerinden birisi olan “Üç Arkadaş” filmi 1958 yılında

beyaz perdeye aktarmıştır. Temelde melodram yapısındaki film, sıcak ruhu ve naif mizah anlayışıyla dikkat çekmektedir. Filme ismini veren üç arkadaşın biri niyetçi, biri sokak fotoğrafçısı üçüncüsü ise ayakkabı boyacıdır. Bu üç saf, iyi yürekli insan yıkık dökük, iki katlı bir evde yaşamaktadır. Sokakta kalan kör bir kızın yanlarına alıp, kıza kendilerini çok zengin bir aile olarak tanıtır. Kızın gözlerini ameliyat ettirerek yeniden görmesini sağlamak için birtakım girişimlerde bulunurlar. Çalışarak kazanamayacaklarını anladıkları bu parayı bölgenin zengini olan bir adamdan isterler fakat adam onları reddeder. Bunun üzerine kıza aşık olan niyetçi, kızın gözlerini açtırmak için parayı adamdan zorla alır. Hapse girer ama gerekli para sağlandığı için kızın gözleri ameliyat edilir ve kız yeniden görmeye başlar. Üç arkadaş, kızın, kendilerini fakir oldukları için beğenmeyeceğini düşünmektedir. Bundan dolayı gözleri açıldıktan sonra kızdan uzak dururlar. Niyetçi hapisten çıktığı zaman kızın ünlü bir şarkıcı olduğunu öğrenir ve diğer arkadaşlarıyla birlikte onu izlemeye gider. Kız, niyetçinin sesinden onu tanır ve üç arkadaşın düşündüğünün aksine onlara sarılır, film mutlu sonla biter.

Üç Arkadaş, içerisinde bulunan gerçeklere çok da yansıtıcı bir bakışla yaklaşırsa da, kurmuş olduğu sinema evreninde tutarlı bir yapı sergilemektedir. Seyirciye gösterilen mahalle, şehir filmin karakterini çok güzel yansıtmaktadır. Kahve halkı, mahalleli komik, hayatta gerçekten olan tiplerdir. Kimi tipler guldürü öğesi katmak amacıyla eklenmişse de film genel olarak kendi içinde tutarlığı olan bir filmidir. Gerçekdışı olan tek şey belki de üç arkadaşın tüm bu fakirliklerinin içinde hala çok iyi niyetli, pozitif oluşudur ki bu durum aynı zamanda filmin bu kadar beğenilmesini sağlayan unsurlardan birisidir.

Bu film örneğinde olduğu gibi 1960'lı yıllara girerken sinemamızda mizahi bir yaklaşımın da belirginleşmeye başladığı görülmektedir.



“Üç Arkadaş” Filminden Bir Kare

2.4. Altın Çağında Türk Sineması ve Mizah Anlayışı (1960-1975)

1960’lı yıllara geldiğimizde sinemamızın altın çağının başladığını görmekteyiz. Türkiye’deki siyasi durumun da sinemamızın altın çağını yaşamasında katkı sağladığını söylemek mümkündür. 1961 Anayasası’nın getirmiş olduğu özgürlükçü ortamla gelen örgütlenme özgürlüğü, hak arama hürriyeti, toplantı ve gösteri yürüyüşü hakkı, din ve vicdan özgürlüğü, özerk üniversite gibi düzenlemeler topluma yeni bir bakış açısı ve dinamizm kazandırmıştır. 1950’lerden itibaren kendi dilini oluşturmaya başlayan Türk sineması, 1960’lı yıllarla birlikte en özgün ve en güzel ürünlerini vermeye başlamıştır. Ülkemize özgü bir film dağıtım sistemi de bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1950’lerden itibaren artan film sayısı ve sinema seyircisinin gereği olarak oluşan bu sistem, sinemamızın üretimini doğrudan etkilemiştir. Bu sisteme göre ülke, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmıştır. İşletmeci, kendi bölgesinde izleneceğini düşündüğü filmlerin özelliklerini yapımcıya bildirmekte, yapımcı da gelen bilgilere göre, o bölgede hangi konunun ilgi çekeceği, hangi oyuncunun o filmde oynayacağı gibi konuları dikkate alarak film yaptırıp o bölgeye yollamaktadır. Yapımcı-işletmeci-sinemacı üçgeninde gerçekleştirilen ve kendi kendisini sürdürebilen bu sistem tamamen seyircinin talepleri doğrultusunda ürünler vermektedir. Yani sinema seyircisi ne izlemek istediğine kendi karar

vermektedir. Sinema sektörünün devamlılığı seyircinin filmleri beğenmesine, gişe başarısına bağlıdır. Bu durum sinema üretimine katkıda bulunmuş ve Türk sinemasına özgün bir karakter kazandırmıştır. Seyirci, yaşamış olduğu mahalleyi perdede görmektedir. Alışveriş yaptığı kasabı, manavı, bakkalı veya çöplerini toplayan kapıcıyı, kirayı artırmaya gelen ev sahibini... Perdede izlediği herkes olaylara seyircinin kendisi gibi tepki vermekte, onlar gibi konuşmaktadır. Filmdeki mahalle seyircinin mahallesi, aile seyircinin kendisi, olaylar ve tepkiler tanındıktır. Dönemin filmlerinin özellikle yan rolleri seyircinin mahalleden zaten bildiği, alıştığı yani hayatın gerçeğiyle daha çok örtüşen tiplerdir. Vahi Öz, Aliye Rona, Adile Naşit, Münir Özkul gibi daha pek çok sanatçı bu tipleri canlandırmaktadır.

1960-1975 yılları arasında Türk sineması incelendiğinde en ağır konuları barındıran filmlerde bile mizahi bir yaklaşımın olduğu görülmektedir. Buna, yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı 1965 yapımı "Haremde Dört Kadın" örnek olarak gösterilebilir. Son derece entelektüel bir film olan "Haremde Dört Kadın", gerçekçi ve ciddi yapısının içinde mizahı barındırmaktadır. Sadık Paşa'nın (Sami Ayanoglu) zevkine düşkün tavırları ile tezatlık içeren iktidarsızlığı, bir de bunlara eklenen dindar görünümünden ortaya çıkan mizahi durumlara filmin diyalogları da katkı sağlamaktadır. Örneğin Sadık Paşa'nın köşk çalışanlarını selamladığı sahnede önünde sıralanmış olanlarla arasında şöyle bir diyalog geçer:

Sadık Paşa: Kurumaktasın Lazoğlu, çiroza dönmektesin.

Laz: Dönmekteyiz sayenizde paşamız.

Sadık Paşa: Bıyıklar çalıya dönmüş Arnavut, al şunların sürgülerini.

Arnavut: Emrediyorsan öyle Paşam!

Sadık Paşa: Uyumaktasın durduğun yerde Tatar Ağası, uyan!

Tatar: Uyumayız huzurunda şükür Allah'a.

Sadık Paşa: Duyduğum doğruysa sinekler vızır vızır giriyormuş kapımızdan.

Bozuşacağız bu gidişle Karadağlı.

Köşkte çalışanların 'Lazoğlu', 'Arnavut', 'Tatar Ağası', 'Karadağlı' olarak adlandırılması, İmparatorluk'la köşk arasında bir köprü olarak kullanılmaktadır. Bu

sembolik bağ, diyaloglardaki mizahi yaklaşımla ortaya konulmakta ve İmparatorluğun çok uluslu etnik yapısına gönderme yapılmaktadır.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1966 yapımı "Ah Güzel İstanbul" da hoş mizahi yaklaşımıyla iyi bir örnektir. Ayşe'nin (Ayla Algan) fotoğraf çekirtmek için Haşmet'in (Sadri Alışık) yanına geldiği sahnede şöyle bir diyalog geçmektedir:

Ayşe: Oğuz Baranlı Bey var. Tanırsınız herhalde.

Haşmet: Tamam, tamam... Ee?

Ayşe: Sirkeci'de bir pansiyonu var canım. Medeniyet pansiyonu.

Haşmet: Oğuz Bey de medeni olmalı!

Ayşe: Kibar adam... Beni görmüş, beğenmiş. 'Yarışmaya boşuna girme' dedi. 'Seksen beş kız var, senin pistonun yoksa kazanamazsın' dedi. 'Ben seni hemen yükseltirim' dedi.

Haşmet: (Manidar bir şekilde) Hemen artist yapacak sizi!

Film hakkında pek çok bilgi veren bu diyalog, döneme ve "artistlik" meselesine de iğneleyici bir gönderme yapmaktadır. Kısa yoldan meşhur olmak için gidilmesi mecbur tutulan, hoş olmayan bir yolun sıklıkla seçilmek zorunda kalındığı mizahi bir biçimde vurgulanmaktadır. Dram yönü güçlü olan bu filmde, mizah pek çok yerde etkili bir biçimde kullanılmıştır.

1960-1975 döneminde üretilmiş olan filmler, konusunu halkın kendisinden, yaşantısından ve gerçekliğinden almaktadır. Bundan dolayı Türk insanının kültüründe olan gerçek mizahın karşılığını da filmin türü ne olursa olsun görmek mümkün olabilmektedir. Bunun yanı sıra 1960'larla birlikte sinemamızda Osman F. Seden, Hulki Saner gibi yönetmenlerin komedi filmlerini görmekteyiz. Seden, Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur tiplmelerini, Saner ise Turist Ömer tiplemesini seyirciyle buluşturmuştur. Cilalı İbo tiplemesini Feridun Karakaya, Adanalı Tayfur tiplemesini Öztürk Serengil, Turist Ömer tiplemesini ise Sadri Alışık canlandırmaktadır. Seden,

Ne Şeker Şey (1962), Badem Şekeri (1963), Beş Şeker Kız (1964) gibi komedi filmleri ile birlikte salon güldürüsünün ilk örneklerini vermiştir.²³

Cilalı İbo tiplemesinin doğuşunu Feridun Karakaya şu şekilde anlatmaktadır:

“Berduş filminde bana İbo adında kekeme boyacı rolü verildiği zaman, aktör olarak rolüme kendimden bir şeyler katmak istemişim. Önce konuşmamı peltekleştirdim, sonra da komiklik olsun diye İbo ismine “Cilalı” lakabını ekleyerek kepimin üstüne “Cilalı İbo” yazdım. Rejisör Osman Seden kepimdeki yazıyı okuyunca önce bana kızdı ve hemen silmeme söyledi. Siler gibi yaptım ve silmedim. Birkaç sahne çekildikten sonra kepimdeki “Cilalı İbo” yazısının filmde çıktığı anlaşıldı. Tabi iş işten geçtiği için bu sefer kimse ses çıkarmadı... Böylece “Cilalı İbo” diye bir tip ortaya çıktı. Film gösterildiği zaman halk Cilalı İbo’yu çok sevdi ve Osman Seden beni “Cilalı İbo Yıldızlar Arasında” isimli filmde oynattı.”²⁴

Cilalı İbo tiplemesi kepindeki yazısından pantolonunun arkasındaki yamaya; konuşma şeklinden durumlar karşısındaki tepkilerine kadar absürt bir tiplemedir. Cilalı İbo filmlerinin konuları da oldukça absürt, kaba güldürü öğeleriyle bezelidir. Seden, seyirci tarafından beğenilen bu tiplemenin ismiyle, kiminin yönetmenliğini, kiminin senaristliğini, kimininse yapımcılığını yaptığı, “Cilalı İbo Yıldızlar Arasında”, “Cilalı İbo Casuslar Arasında”, “Cilalı İbo ve Tophane Gülü”, “Cilalı İbo Perili Köşkte”, “Cilalı İbo Zoraki Baba”, “Cilalı İbo Rüyalar Aleminde”, “Cilalı İbo Kadın Avcısı”, “Cilalı İbo İstanbul Kaldırımlarında”, “Cilalı İbo Avrupa’da”, “Cilalı İbo Yetimler Meleği”, “Cilalı İbo Teksas Fatih” gibi tipleme üzerine giderek oluşturduğu bir film serisi yapmıştır. Tüm bu filmlerde, Feridun Karakaya’nın canlandığı Cilalı İbo, başını bir şekilde derde sokar, korkaktır ama beceremeyeceği işlere cesaretle kalkışır, dayak yiyeceğini bile bile insanlara diklenir. Cilalı İbo, yalnızca saf, iyi niyetli gariban bir tipleme değildir. Yeri geldiği zaman yoldan geçen kadınlara peltek peltek “yavyum” diyerek laf da atar. Tüm bu

²³ Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, S.8, 60.

²⁴ A.G.E. 60-61.

yönleriyle Cilalı İbo'nun kimliğiyle ilgili kesin bir yorum yapmak güçleşir, tiplene gerçekliğini yitirir.



“Cilalı İbo Perili Köşkte” Filminden Bir Kare

Cilalı İbo tiplemesinin ardından Seden, bu defa Adanalı Tayfur tiplemesini seyirciyle buluşturur. Öztürk Serengil'in canlandığı Adanalı Tayfur, Serengil'in mimikleri, jestleriyle hayat bulur ve Mücap Ofluoğlu'nun dublajıyla dikkat çeker. Adanalı Tayfur “yeşşee”, “patlangoz”, “şepke” gibi garip, uydurma kelimeleriyle ünlenir. “Yeşşee” kelimesi oldukça popüler olur. Öyle ki öğrenciler arasında bile yayıldığı için Milli Eğitim Bakanlığı tarafından dili yozlaştırdığı gerekçesiyle kullanımı yasaklanır. Serengil'i seslendiren Ofluoğlu Adanalı Tayfur'un ünlenmesini şu şekilde anlatmaktadır:

“Öztürk Yaman Gazeteci adlı bir filmde oynuyordu. Öztürk'ü konuşmam için beni çağırdılar, gittim. Seslendireceğim parçalara baktım. Öztürk'ün oyunu bana komik bir kişi olabilir gibi geldi ve ben de rolünü iyice komikleştirdim. Örneğin patron sözcüğünü “petron”, evet sözcüğünü “bittabi” yaptım. A'lar E, O'lar Ö, U'lar Ü, I'lar İ olunca ses de genizden, hafif külhanbeyi edası verince, rol iyice komik oldu ve birinci sıraya geçti... İşte Öztürk böyle başladı sinemada komik olmaya... Giderek oyununu da benim konuşma edama uydurmaya başladı. Yaşamdaki konuşmasını da, benim filmlerindeki konuşmama benzeterek yeni bir

Öztürk çıkardı ortaya. Bir filminde hangisiydi anımsayamıyorum, şoförlerin ağzında dolaşan, henüz herkesin dikkatini çekmemiş “Yeşşeee” sözcüğünü kullandım. Ama birkaç yerde ve tam şoför ağzıyla, genizden Yeşşeeee diye uzatarak... İşte bu Yeşşee'den sonradır ki Öztürk ününün doruğuna çıktı. Giderek, şapka şepke, ana ene, baba bebe, tamam temem olunca, daha çok çocuklar bu sözcükleri kullanarak büyüklerini alaya almaya başladılar. Bu tuhaflıklara mangıraj, kelaj gibi sonlarına eklenmiş (j) Fransız dilini çağrıştıran uyduruk sözcükler de kullanınca büyük küçük Öztürk'ün ağzıyla konuşmaya başladı.”²⁵

Adanalı Tayfur'un konuşma tarzı, uydurma sözleri o kadar ilgi çekmiştir ki Temem Bilakis (1963), Abidik Gubidik (1964), Şepkemin Altındayım (1965) gibi filmlerin ismi de bu uydurma sözler kullanılarak konulmuştur.



“Adanalı Tayfur Kardeşler” Filminden Bir Kare

Turist Ömer ise Sadri Alışık'ın canlandığı bir tiplemedir. Turist Ömer gariban, iyi kalpli fakat serseridir. Alışık, Turist Ömer tiplemesinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde anlatmaktadır:

²⁵ A.G.E. 61.

“Beni sinemada meşhur eden “Turist Ömer” tipi askerde doğdu. Ahmet Güzelce adlı bir asker arkadaşım vardı. Ben askere gittiğimde o uzun zamandan beri askerde. Disiplinsizliğinden hem askerliği uzuyor hem de devamlı dayak yiyordu. Künyesini hiç doğru okumazdı. Bu arkadaş balıkçıymış... Delikanlı bir arkadaştı. Askerde bile külhani bir yürüyüşü vardı. Buna “Oku ulan künyeni” diyorlardı. O da “Balıkhaneden Uyuz Ahmet sallaâla Muhammed” diyor ve selamını da benim filmde verdiğim şekilde veriyordu. Bunu yere yatırıp basıyorlardı dayağı. Yine bana mısın demiyordu... Bir daha künye, bir daha dayak... Bu olay akşama kadar devam ediyordu. “Uyuz Ahmet” demek, kafası çalışan, her şeye akli eren, cin gibi bir adam demekmiş... Onun bu künye ve selam veriş tarzı dikkatimi çekti ve sinemada Turist Ömer filmlerine başlayınca, bu arkadaşın hareketlerini ve selamını kullanmaya başladım.”²⁶

Hulki Saner’in 1964 yılında yönetmenliğini yaptığı Turist Ömer filmi izleyici tarafından beğenilmiş ve “Turist Ömer Dümenciler Kralı”, “Turist Ömer Almanya’da”, “Turist Ömer Arabistan’da”, “Turist Ömer Yamyamlar Arasında”, “Turist Ömer Boğa Güreşçisi”, “Turist Ömer Uzay Yolunda” gibi filmlerle seriye bağlanmıştır.

Bu dönemde ayrıca, yabancı komedilerin yerlileştirilerek uyarlandığı filmler de çekilmiştir. Billy Wilder’ın 1959’da çektiği, iki gariban şarkıcının, bir mafya cinayetine tanık olması, mafyanın peşlerine düşmesi üzerine kadın kılığına girerek bir gezgin orkestraya katılmasını konu alan “Bazıları Sıcak Sever” filmi buna örnektir. Hulki Saner, bu filmi “Fıstık Gibi Maşallah” adıyla uyarlamış, filmin başrollerinde Türkan Şoray, İzzet Günay ve Sadri Alışık oynamıştır. Saner, ilerleyen yıllarda “Pembe Panter” adlı bir uyarlama daha yapmıştır.

²⁶ Kubilay Çelik, *Şaka ile Karışık Sadri Alışık*, 54-55.



“Turist Ömer” Filminin Afişi

1960’lı yıllar yavaş yavaş geride kalırken Metin Erksan’ın “Acı Hayat”, “Susuz Yaz”, “Sevmek Zamanı”; Atıf Yılmaz’ın “Keşanlı Ali Destanı”, “Ah Güzel İstanbul”; Lütfi Ö. Akad’ın “Hudutların Kanunu”, “Kızılırmak-Karakoyun”, “Vesikalı Yarım”; Memduh Ün’ün “Kırık Çanaklar”, “Üç Tekerlekli Bisiklet”²⁷, “Namusum İçin”; Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları”, “Haremde Dört Kadın”; Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol”, “Ben Öldükçe Yaşarım”; Ertem Göreç’in “Karanlıkta Uyananlar” gibi Türk sinemasının son derece değerli filmleri çekilmiştir.

2.4.1. 1970’li Yıllar ve Sinemanın Seyirci Kaybetmesi

1970’lere gelindiğinde Türkiye’de ideolojik ayrılıkların üst noktaya çıktığı görülmektedir. Sağ-sol çatışmalarının şiddetle yaşandığı bu yıllarda halk sokaklara

²⁷ Filmin büyük kısmını Lütfi Akad çekmiştir. Filmi tamamlayan Memduh Ün’dür.

çıkmaya çekinmektedir. Siyasi görüş farklılıklarının sokaklara çatışma olarak döndüğü bu zamanlarda ekonomik ve kültürel olarak da bir çöküş yaşanmaktadır. İçinde bulunulan bu durumda sinemanın da geri planda kalması doğal bir sonuçtur.

Bu ortamın ve ekonomik sıkıntıların yanında 70’li yıllarla birlikte televizyonun yaygınlaşması sinemayı önemli ölçüde etkilemiştir. Türk sinemasının en parlak çağını geçirdiği yıllarda ortaya çıkan televizyon, sinemanın önünde büyük bir engel olarak durmuş, sinema seyircisinin televizyona yönelmesine neden olmuştur. Türk sinemasının temelini oluşturan aile, ideolojik çatışmalardan uzak olmak için evine çekilmiş ve seyir ihtiyaçlarını televizyonla karşılamıştır. Bunların sonucunda Türk sinemasının gücünü seyirciden alan, sürekliliğini ve üretimini bu yapıyla oluşturan sistemi zayıflamıştır. Bu durum kültürel birikimi çok düşük bir seyirci topluluğunu sinemaya çekmiştir.

İdeolojik çatışmaların ve ekonomik krizin etkisinin yanında televizyonun da ülkeye gelişile birlikte hızla zayıflayan sinema sektöründe kimi sinemacılar kendilerinden ödün vermezken kimi de ucuz bütçeli seks filmleri çekmeye başlamıştır. Bu filmlerin bir bölümünü de seks komedileri oluşturmuştur.

Oksal Pekmezoğlu’nun “Beş Tavuk Bir Horoz” adlı filmiyle başlayan seks komedisi filmleri furyası artarak devam etmiştir. Üretilen filmler estetikten yoksun, salt cinselliğe hitap eden, espri anlayışı yalnızca “kendi ürettiği” seyirciyi güldüren, kaba, kadını nesneleştiren filmlerdir. Aydemir Akbaş, Ali Poyrazoğlu, Sermet Serdengeçti, Hadi Çaman gibi isimlerin oynadığı bu filmlerin temaları seks gücünü artıran haplar, koku formülleri, babadan oğula miras kalan randevu evleri, erkeklik organı nakilleri gibi ucuz cinsel komedi öğeleri etrafında şekillenmiştir. 1979 yılında 131 adet²⁸ gibi muazzam sayıda “seks komedisi” çekilmiş ve bu salgın nihayet bitmiştir.

²⁸ Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, s:8, 64.



“5 Tavuk 1 Horoz” Filminin Afışı

1970’li yıllar Türk sineması için genel olarak zayıf bir dönem olsa da bu yıllarda çekilmiş pek çok önemli film ve çok önemli sinemacılar da vardır. Bu filmlere Lütfi Akad’ın Gelin (1973), Dügün (1973), Diyet (1974); Atıf Yılmaz’ın Güllü (1971), Salako (1974), Kibar Feyzo (1978), Selvi Boylum Al Yazmalım (1978); Yılmaz Güney’in Umut (1970), Ağıt (1971), Acı (1971), Zavallılar (1974)²⁹, Arkadaş (1974), Şerif Gören’in Endişe (1974), Köprü (1975); Ertem Göreç’in Pamuk Prens ve 7 Cüceler (1970), Dertli (1973), Anadolu Ekspresi (1973), Öksüzler (1973); Zeki Ökten’in Kapıcılar Kralı (1976), Çöpçüler Kralı (1977), Sürü (1978); Erden Kıral’ın Kanal (1978), Bereketli Topraklar Üzerinde (1979); Duygu Sağıroğlu’nun Namus (1972), Leyla ile Mecnun (1972); Feyzi Tuna’nın Kızgın Toprak (1973), Ezo Gelin (1973) örnek olarak verilebilir.

²⁹ Filmi Atıf Yılmaz tamamlamıştır.

2.4.2. Ertem Eğilmez ve Aile Komedi

Sinemamızda 1970’li yıllarda başlayan seks güldürüleri ile birlikte bir taraftan da günümüzde bile ilgiyle ve beğeniyle izlenen Ertem Eğilmez güldürüleri vardır. Ertem Eğilmez Türk sinemasına pek çok güzel ürün verdiği gibi hatırı sayılır derecede yeni yüz kazandırmıştır. Televizyonun ve seks güldürülerinin arasından, aile temalı, sıcak ve bizden hikâyelerle sıyrılıp karşımıza çıkan Eğilmez’in filmleri halk tarafından beğenilmiş, seyirci Eğilmez’in filmlerinde hüznü de mizahı da aile ilişkilerini de gerçek yönleriyle, hayatın içinde olan taraflarıyla görmüştür. Zeki Alasya, Ertem Eğilmez hakkında şu görüşleri bildirmiştir:

“Ertem Bey’le ilk tanıştığımız sıralarda, daha evvel birtakım komedi filmleri çekmişti. Hatırlayabildiğim kadarıyla bu filmlerin bazılarında çok şikâyetçi olmuştuk o dönemlerde. Tanıştığımız zaman kalabalık kadrolu star filmleri yapıyordu. Ama diğer prodüktörlerden ve rejisörlerden farkı, filmi, yalnızca iki kişi üzerine değil de kalabalık bir kadro üzerine dayanıyordu. Hikâyelerde daha çok santimental komedi türünü seviyordu... Biz çalışmaya başladığımızda adeta bir dersane halini aldı Eğilmez’in evi. İşimiz olsun olmasın, hemen her gün sabah 8.30’da toplanan, ağırlığı tiyatrocuların oluşmuş bir gruptu bu. Akşam suare vaktine kadar, ağırlıklı olarak senaryo çalışırdık. Ertem Eğilmez, senaryonun çok önemli olduğunu, sinemada olayın senaryoda çözülmesi gerektiğini, başarının ya da ortaya çıkan ürünün sağlıklı olması bakımından senaryonun en önemli öge olduğunu düşünürdü. Çok şey öğrendim Eğilmez’den, iyi hocaydı. Öğrendiklerini paylaşır, birileriyle birlikte öğrenmekten ise büyük lezzet alırdı. Deneyimlerini özellikle gençlere aktarmayı çok severdi. Kendi içinde de kavgalı bir adamdı.”³⁰

³⁰ A.G.E. 97.



Ertem Eğilmez

Ertem Eğilmez, kendine has gülmece anlayışını ilk kez 1972 yılında çekmiş olduğu “Tatlı Dillim” filmiyle ortaya koymuştur. “Tatlı Dillim” geniş kadrolu, ilginç tiplmelerle desteklenmiş hoş bir güldürü filmidir. Konusu sıcak, tiplmeleri içten ve tanıdiktır. Bu noktada altını çizmek gereken önemli bir ayrıntı vardır: senaryo. Ertem Eğilmez’i başarıya götüren en büyük etkenlerden birisi Eğilmez’in senaristliğini yapan Sadık Şendil’in senaryolarının insanlara içten, sıcak ve yakın gelmesidir. Alasya’nın belirtmiş olduğu gibi Eğilmez için bir filmin en önemli aşamasının senaryo olduğu gerçeği, Şendil’le uzun yıllar beraber ürettikleri çalışmaların başarısı ile görülmektedir.

Eğilmez, aile içi ilişkileri başarılı bir oyuncu kadrosuyla ortaya koyduğu ilk ürünlerinden sonra Rıfat Ilgaz’ın “Hababam Sınıfı” eserini sinemaya uyarlamıştır. Tüm bu yapı “Arzu Film güldürüleri” olarak anılmaktadır. Eğilmez’in keşfettiği yeni yüzler Türk sinemasının gelecekteki önemli güldürü ustaları olacaktır. Bu isimlerin içinde belki de en çok sevileni Kemal Sunal olmuştur.

Eğilmez'in komedi türündeki pek çok filmi kaba güldürü anlayışı taşımamakta; içinde pek çok mizahi özellik barındırmaktadır. Eğilmez, filmlerinde mizahın en temel özelliklerinden olan topluma seslenme meselesini ustalıkla işlemektedir.

2.5. 1980'li Yıllar ve Toplumsal Koşulları Hicveden Komedi Filmleri

1970'lerin sonuna doğru iyice karışan ülke, 12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koymasıyla başka bir sürecin içine girmiştir. İç savaşın eşiğine gelmiş olan aynı zamanda ekonomik sıkıntılar da yaşayan ülkenin durumu 1980 sonrasında da devam etmiştir. Ülke bütünlüğünün yeniden sağlanması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin korunması gerekçe gösterilerek pek çok insan hapse atılmıştır. Darbe sonrasında hükümeti kuran Anavatan Partisi, kendinden önceki askeri rejim politikalarına ters düşmeden siyaset yapmıştır. Bu dönemde hızlı bir değişim sürecine giren Türkiye, bireyselleşmiş, liberal bir düşünce tarzını benimseye başlamıştır. Tüketim toplumunun temellerinin atıldığı bu süreçte, zengin giderek zenginleşmiş, fakir ise daha da fakirleşmiştir.

Bireyci, farklı bir yaklaşımın yaşandığı bu dönemde, Türk sineması da bireyselleşmeye başlamış, daha karamsar ve içe dönük bir yapıya bürünmüştür. 1980'li yıllarla birlikte üretilen filmler, geleneğin dışına çıkılarak topluma yabancılaşmış, alışlagelmiş içeriğin ve anlatımın dışında özellikler göstermeye başlamıştır. Kendine ait bir seyirci kitlesi üretse de halka yakın ve tanıdık gelmeyen bu yeni yönelimin yanında, toplumsal sorunların anlatıldığı filmler, kadın temalı filmler, arabesk filmler vb. türlere de yönelim vardır.

1970'lerden itibaren terör, televizyonun gelişi, ekonomik kriz gibi çeşitli nedenlerle sinemaya küsen seyirciyi yeniden toplamayı başaran en önemli tür olarak "komedi" karşımıza çıkmaktadır. Dönemin mizah anlayışını; 70'lerin sonlarına doğru iyice etkisini artıran aile komedileri, siyasi göndermelerin yapıldığı güldürüler ve değişen toplumsal düzeni temel alan komedi filmlerinde izlemek mümkündür.

Toplumsal şartları anlatan filmlere örnek olarak Ertem Eğilmez'in "Banker Bilo" filmini gösterebiliriz. "Banker Bilo" 80'lerin gündemindeki bankerlik problemini ele almaktadır. Film, kısa yoldan zengin olmaya çalışmanın yaygınlaştığı bu büyük sorunu mizahi biçimde aktarmıştır. Burada filmin senaristi Yavuz Turgul'a da ayrı bir parantez açmak gerekmektedir.

Yavuz Turgul; 1970'lerin ikinci yarısında sektörde senaryo yazarı olarak kendini göstermiş ve Türk sinemasında başarılı ürünler vermiştir. İlk senaryosu "Tosun Paşa" (Kartal Tibet / 1976) iki aile arasında çekişmenin anlatıldığı bir güldürü filmidir. 1980'lerin değişen yapısıyla birlikte Turgul'un kaleminde de birtakım değişiklikler olmuştur. "Erkek Güzeli Sefil Bilo" (Ertem Eğilmez / 1979), "Banker Bilo" (Ertem Eğilmez / 1980), "Davaro" (Kartal Tibet / 1981), "Hababam Sınıfı Güle Güle" (Ertem Eğilmez / 1981), "Çiçek Abbas" (Sinan Çetin / 1982), "Şekerpare" (Kartal Tibet / 1983), "Züğürt Ağa" (Nesli Çölgeçen / 1985) gibi senaristliğini yaptığı filmler, temelinde önemli metinleri olan, mizahi unsurları dozunda ve yerinde kullandığı yapımlardır.

Bu filmlerden "Züğürt Ağa" dönemin toplumsal değer kıstaslarının kaybolması, toprak ağalığı sisteminin zayıflaması ve değişen koşullara direnmeye çalışan kesimin yaşadığı dramı mizahi yolla anlatmaktadır.

Ağa'nın topraklarını kendisini kandıran politikacılara satarak İstanbul'a gelişini, burada hayata tutunma çabasını anlatan filmde, "ağalık" kavramının zayıflayışı mizahi bir biçimde, titizlikle işlenmiştir. Bir toprak ağasının zaman içinde, büyük şehirde çığ köfte satıp hayatını sürdürmeye çalışan birine dönüşümü bireysel bir değişim gibi görünse de toplumdaki değişime de işaret eden bir olaydır.



“Zügürt Ağa” Filminden Bir Kare

Turgul, 1987 yılında yönetmenliğini de yaptığı “Muhsin Bey” filmiyle ustalığını bir kez daha göstermiştir. Bu film, geçmişine bağlı ve o naif geçmişin hoş dokusunu asla kaybetmek istemeyen Muhsin Bey’in öyküsüdür. Muhsin Bey, Türk sanat müziği seven, son derece kibar, dönemin yozlaşan ortamında işsiz kalmış bir müzik prodüktörüdür. Dönem öyle değişmiştir ki, tüm değerler yok olmaya başlamış ve arabesk kültür hakim olmuştur. Eğitilmiş şarkıcıların nitelikli müziklerine özlem duyan Muhsin Bey için dönem o kadar zor bir hal almıştır ki, hayattan zevk alamaz hale gelmiştir. Bir gün kapısını ünlü bir türkücü olmak için çalan Ali Nazik, saf ve temiz bir Anadolu insanıdır.



“Muhsin Bey” Filminden Bir Kare

Dönemin ortamına ilgi duyan Ali Nazik “İbrahim Tatlıses gibi” ünlü ve zengin olmak istemektedir. Ali Nazik’in saflığı, güzel sesi ve türkülerini içtenlikle okuması, Muhsin Bey için yeni bir yaşama sebebi olur. Borç içinde olmasına rağmen onun yapımcılığını üstlenir ve bu kaseti yapma sözünü tek bir şartla verir o da Ali Nazik’in asla arabesk okumamasıdır. Kaset çıkarma işinde sık sık aksiliklerle karşılaşan ikili, pek çok yöntem dener ve sonunda başlarını belaya sokar.



“Muhsin Bey” Filminden Bir Kare

Uzun süre polisten kaçan ikili sonunda yakalanır ve Muhsin Bey hapse düşer. Hapisten çıktığında Ali Nazik'in bir gece kulübünde arabesk şarkılar söylediğini görür.

Film, bozulan toplumsal yapıya dayanan dramatik yapısıyla, eskinin güzel yönlerine bağlılığı hatırlatmakta; hoş mizah anlayışıyla güldürürken dönemin şartlarını ve toplumdaki olumsuz değişimi de göz önünde bulundurmaktadır.

Nesli Çölgeçen'in yönetmenliğini yaptığı 1987 yapımı "Selamsız Bandosu" da bu yılların önemli mizahi örneklerindedir. Unutulmuş bir kasabanın, yurt gezisine çıkan Cumhurbaşkanı'nın dikkatini çekmek amacıyla karşılama töreni hazırlamasını, bu nedenle bir bando kurarak müzik bilgisi olmayan insanların kendilerini duyurmak için verdiği uğraşları mizahi bir yolla anlatmaktadır. Tüm uğraşlar sonucunda hazırlanan karşılama töreni, Cumhurbaşkanı'nın trenden inmeden yalnızca halka el sallamasıyla hüsrana dönüşmüştür. Tüm emekler boşa gitmiştir. Selamsız Kasabası'nın halkı o ücra kasabada yine bir başına kalmış, derdini anlatacak kimseyi bulamamıştır.

Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı, "Orta Direk Şaban", "Katma Değer Şaban" gibi filmler de dönemin siyasi olaylarına ve değişen toplumsal şartlarına gönderme yapan güldürülere örnek verilebilir. Bu filmler, "Şaban" karakteri etrafında farklı sosyal sorunların hicvedildiği çok sevilmiş seri komedilerdir.

2.6. Tek Kanallı Televizyon Döneminin Sona Ermesi ve Değişen Seyirci Kitlesi

1980'lerden itibaren komedi anlayışını değiştiren önemli bir gelişme de tek kanallı televizyon döneminin sona ermesi olmuştur. Esasen 1972'den sonra televizyon yayınının ülke çapında genişletilmesi için birtakım çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde eğlence programları, yerli diziler, sohbet programları, yerli belgeseller ve dış kaynaklı yapımlar ağırlık kazanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki televizyon şirketlerinden satın alınan diziler yayınlanmaya

başlanmış ve farklı bir kültür Türk kültürüyle karışmıştır. TRT, yayın hayatındaki onuncu yılında 33 milyon seyirciye ulaşmıştır.³¹

1986 yılında TRT tekelinde yayın hayatına geçen TV-2'nin açılmasıyla birlikte tek kanallı dönem sona ermiştir. 1990'lı yıllara girilirken TV-3, GAP-TV, TV-4, TRT-INT gibi kanallar açılmaya başlanmıştır. Ayrıca 1986 yılından itibaren yabancı ülkelerin kanalları uydu aracılığıyla izlenebilir konuma gelmiştir. TRT yayınların hukuki olarak tek yayımcısı olmasına rağmen bu şekilde izlenen yabancı kanallar konusunda bir yaptırım da bulunamamıştır. 1990'lı yılların başında ise günümüz komedi sinema anlayışını en çok etkileyen özel televizyon yayınları başlamış ve kanal sayısı kısa sürede artmıştır.

Bu yıllarda tüm özel televizyon kanallarında, prime-time denilen televizyonun en çok izlendiği saatlerde, defalarca yerli komedi filmleri, özellikle de Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı "Şaban" film serileri yayınlanmıştır. Televizyon seyircisi bu filmleri her gün farklı kanallarda defalarca da olsa izlemekten vazgeçmemiş; hiçbir yabancı film, program vb. prime-time'da yer bulamamıştır.

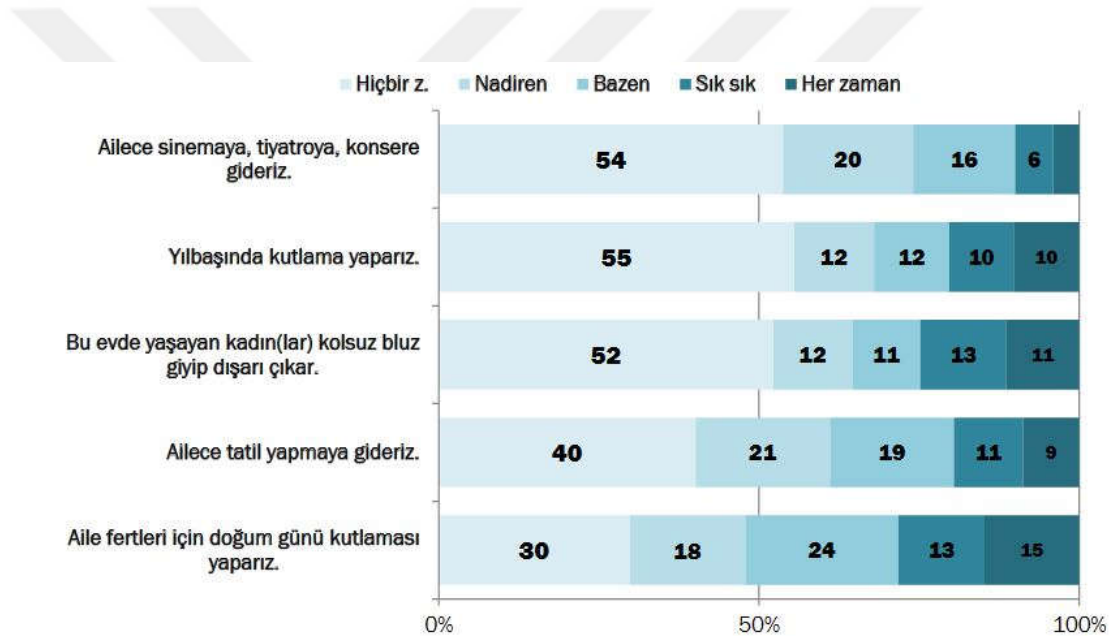
2000'li yıllara gelindiğinde, bir yandan toplumda internet kullanımı yaygınlaşırken özel televizyon yayıncılığında da bir değişiklik yaşanmıştır. Yurtdışından satın alınan yarışma, eğlence programlarının yerli benzerlerinin yayını yaygınlaşmış; yayın saatleri ucuz eğlence programları ile doldurulmaya başlanmıştır. Seyirci, giderek daha önce görmediği Amerikan tarzı televizyonculuğun dejenere taklidine alışmış, niteliksiz programlar dil ve kültür bozulmaları gibi sorunlara neden olmuştur. Bu durum günümüzde de artarak devam etmektedir.

³¹ Tahir Alper Çağlayan, **Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili**, 47.

3. 2000'Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMASI, DEĞİŞEN MİZAH ANLAYIŞI VE SEYİRCİYLE ETKİLEŞİMİ

3.1. Türk Sinemasının 1960-1975 Yılları ile 2000'li Yıllarının Karşılaştırılması

Konda şirketinin 2012 yılında yapmış olduğu “Türkiye Aile Yapısı” araştırmasına göre toplumun %53,7’si henüz ailecek sinemaya, tiyatroya gitmemiştir.



Konda Şirketinin 2012 Yılında Yaptığı “Türkiye Aile Yapısı” Araştırmasından Bir Grafik

Grafik incelendiğinde kültürel, ekonomik, dini, siyasi vb. gibi aileleri doğrudan etkileyen sebeplerle, ailecek yapılan etkinliklerin oldukça düşük düzeyde kaldığı görülmektedir. Ayrıca televizyonun ve internetin yaygınlaşması nedeniyle aile bireylerinin birbirine ayırdığı zaman da gitgide azalmaktadır. Tüm bunların doğal sonucu olarak kültürel bir değişim sürecinin getirdiği sorunların iyiden iyiye kendini gösterdiği ortadadır.

Türk sineması “Altın Çağı” olarak kabul edilen 1960-1975 yılları arasında, pek çok açıdan günümüz sinemasından ayrılmaktadır. Bu ayrılmanın temelinde yatan en büyük etken o dönemin sinemasının aileye hitap etmesidir. Filmler mutlaka aile için yapılmakta, dolayısıyla aileye sunulan filmlerin içeriğinin dikkatle oluşturulması gerekmektedir.

“O dönem seyircisi aile seyircisi olarak tabir ediliyor. Yani ailece çoluk çocuk beraber izleyip anlayıp çıkabileceği filmler yapılıyor. Ne sadece ev hanımlarına, ne sosyetik hanımlara... Ortalama bir beğeni. Ama en ön planda kadın, ilk planda ana seyircimiz kadın. Sonra çocuk.”³²

Ailenin, özellikle kadın ve çocukların izlediği bu dönemin filmlerinde küfür, cinsellik, anlaşılması zor konular, karmaşık kurgu dili gibi özellikler bulunmamaktadır. Hitap ettiği kitlenin beğenisini kazanmak için, filmler belirli bir konuyu takip eden, dramatik devamlılığa sahip yapıyla oluşturulmuş olmalıdır. Bu noktada ortaya, “seyircinin talep ettiği filmlerin sinemacının garantisini olması” yani bölge işletmeciliği sistemi çıkmaktadır.

Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi önemli yönetmenlerin sinemaya girdiği 1950’li yıllarda Türk sineması, topluma hitap edebilmek için ulusal bir sinema anlayışına yönelerek, filmlerde halkın öykülerini yerel bir üslupla anlatmanın önemini göstermiştir. “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılan bu dönemde temelleri atılmaya başlanan bölge işletmeciliği sistemi, 1960’larla birlikte gelişerek üretilen film ve sinemaya giden seyirci sayısında büyük bir artışa yol açmıştır. Türkiye’ye özgü bir sistem olan bölge işletmeciliği, devletin veya özel sektörün desteklemediği Türk sinemasına kendi kendine yetebilme, devamlılık sağlayabilme imkanını vermiştir. Filmleri izlemeye giden seyirciler, bilet için para vermekte, seyircinin tercih ve beğenileri yapımcıya o bölgede hangi tür filmin, hangi oyuncuların, hangi konuların ilgi çektiği hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Yapımcı, seyircinin taleplerini yerine getirmekte, bundan dolayı halkın talepleri

³² İbrahim TÜRK, **Senaryo Bülent Oran**, 200.

filmlere doğrudan yansımaktadır. Yapımcı için filmin para getirmesi üretim devamlılığının garantisi olmaktadır. Türk sinemasının asıl seyircisi olan ailenin, filmler üzerinde doğrudan etkisinin görüldüğü bölge işletmeciliği sisteminde Türk sineması, dünyanın en çok film üreten üç sinemasından biri olmuştur.

2000’li yıllarla birlikte Türk sinemasının hitap ettiği kitlenin değiştiği görülmektedir. Türkiye’nin en büyük sinema zincirini elinde bulunduran Mars Entertainment Group’un 2013 yılında yaptığı araştırmaya göre sinemaya giden seyircilerin %61’i AB gelir grubundadır. Bu veri bize sinemaya gitmenin yüksek gelir grubundan kişilerin tercih ettiği bir etkinlik halini aldığını göstermektedir. Aynı araştırmada sinemaya gidenlerin %77’lik gibi büyük bir çoğunluğunun 15-29 yaş arası gençler olduğu belirtilmiştir. Mars Entertainment Group’un 2012 yılındaki araştırmasına göreyse sinemaya gidenlerin %57’sini erkekler oluşturmaktadır. Ev kadınlarının ise yalnızca %4’ünün sinemaya gittiği ortaya çıkmıştır. Bu verilerle, sinemanın aile için yapıldığı, seyircisinin özellikle kadın ve çocuklar olduğu “Altın Çağ”da verilen ürünlerle günümüzdekilerin çok farklı olmasının temel nedeni ortaya çıkmaktadır. Günümüz Türk sineması giderek bireyselleşerek kültüründe var olmayan biçimde ürünler vermektedir.

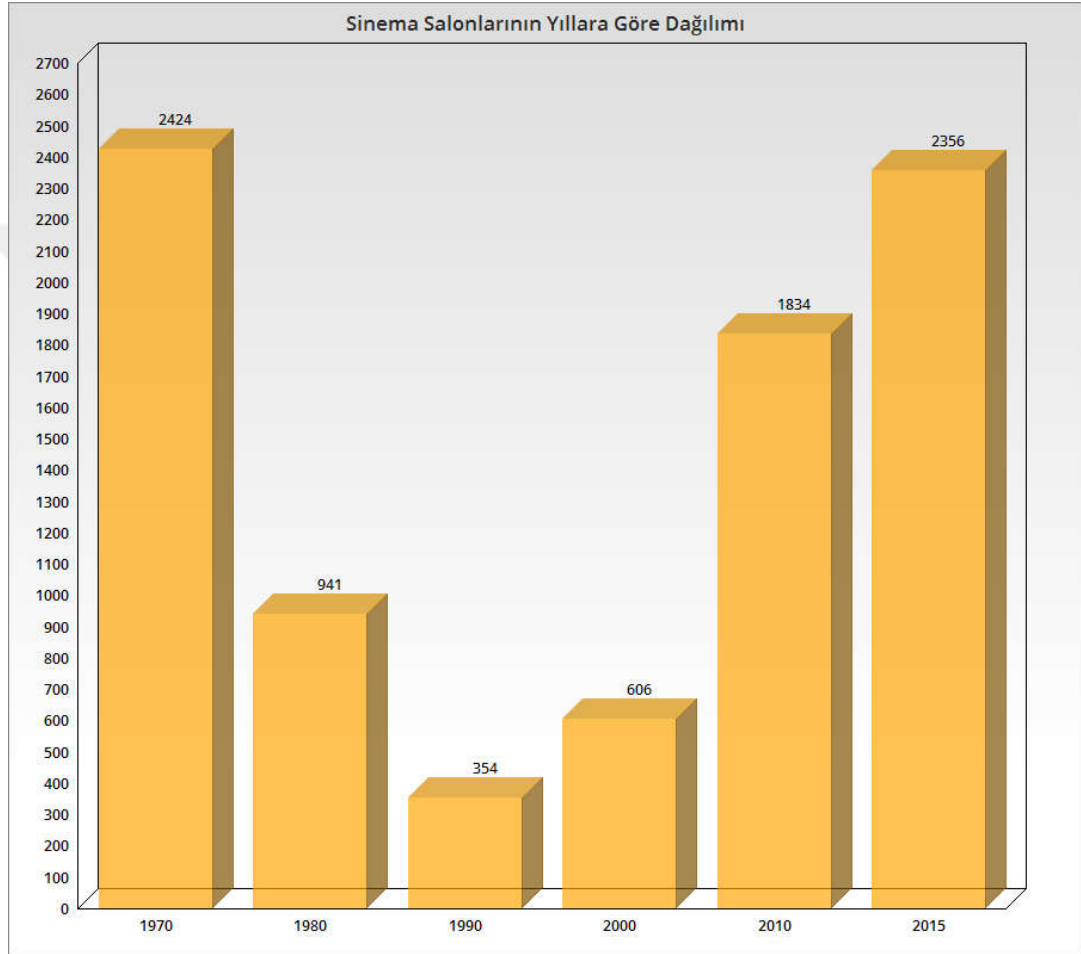
Gerçek seyircisine sırt çeviren günümüz Türk sinemasının izlenme oranlarının oldukça yüksek olduğu yönünde haberler yapılmaktadır. Bu haberler aslında gerçeği yansıtmamaktadır. 2000’li yıllarla birlikte sinema seyircisinde bir artışın görüldüğü ortadadır; fakat bu seyirci sayısını nüfusa, sinema salonlarına ve sinema koltuğu sayılarına göre değerlendirdiğimizde günümüz sinemasının 1960-1975 yılları Türk sinemasının izlenme oranlarına yaklaşamadığı ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’nin 1970 yılındaki nüfusu 35.605.176 olarak sayılmıştır.³³ O yıl, Türkiye’de 2424 sinema salonu ve bu salonlarda toplam 1.164.769 koltuk bulunmaktadır.³⁴ Bu yılda ülkedeki her 30 kişiye bir koltuk düşmektedir. 31 Aralık 2015 tarihinde, adrese dayalı nüfus kayıt sistemine göre, Türkiye’nin nüfusu

³³ Türkiye İstatistik Kurumu, İstatistik Göstergeler 1923-2009, 15.

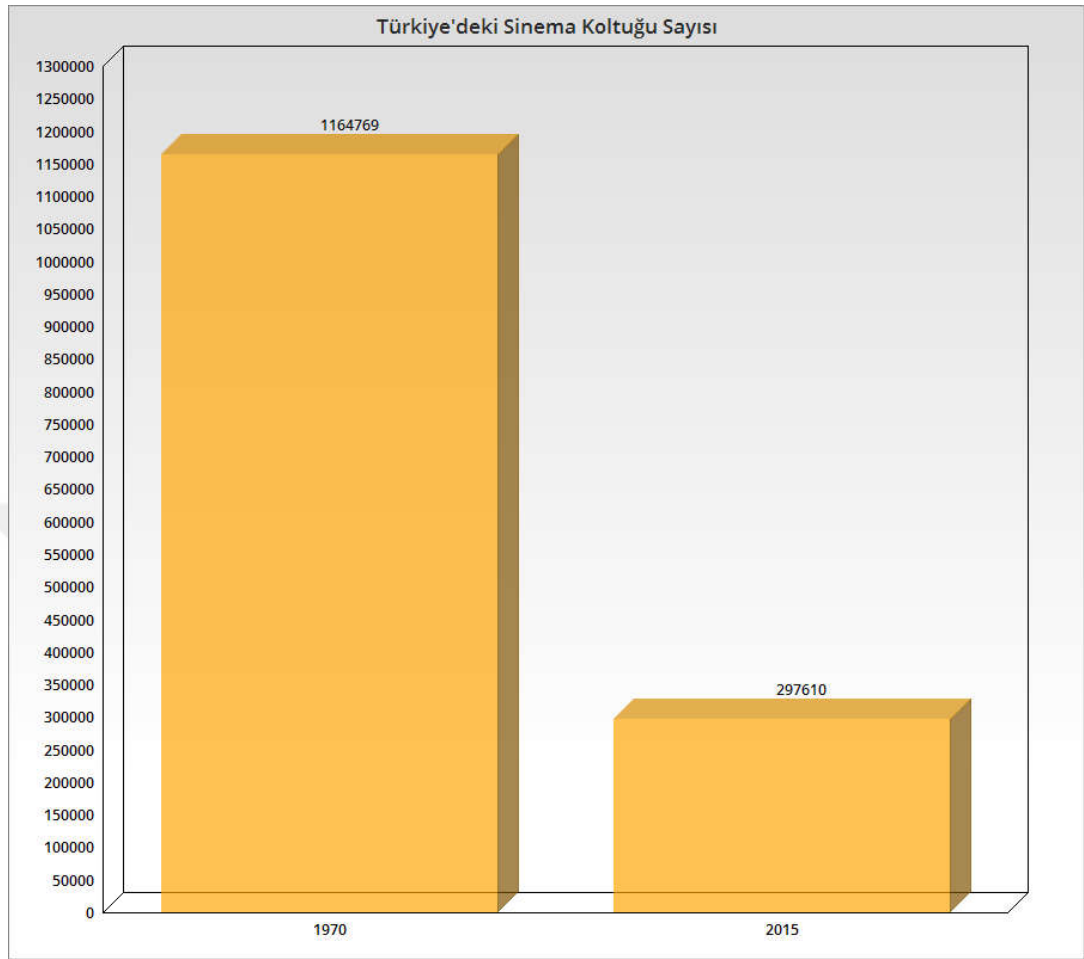
³⁴ Devlet İstatistik Enstitüsü, Kültür ve Eğlence Yerleri İstatistikleri 1970, 7.

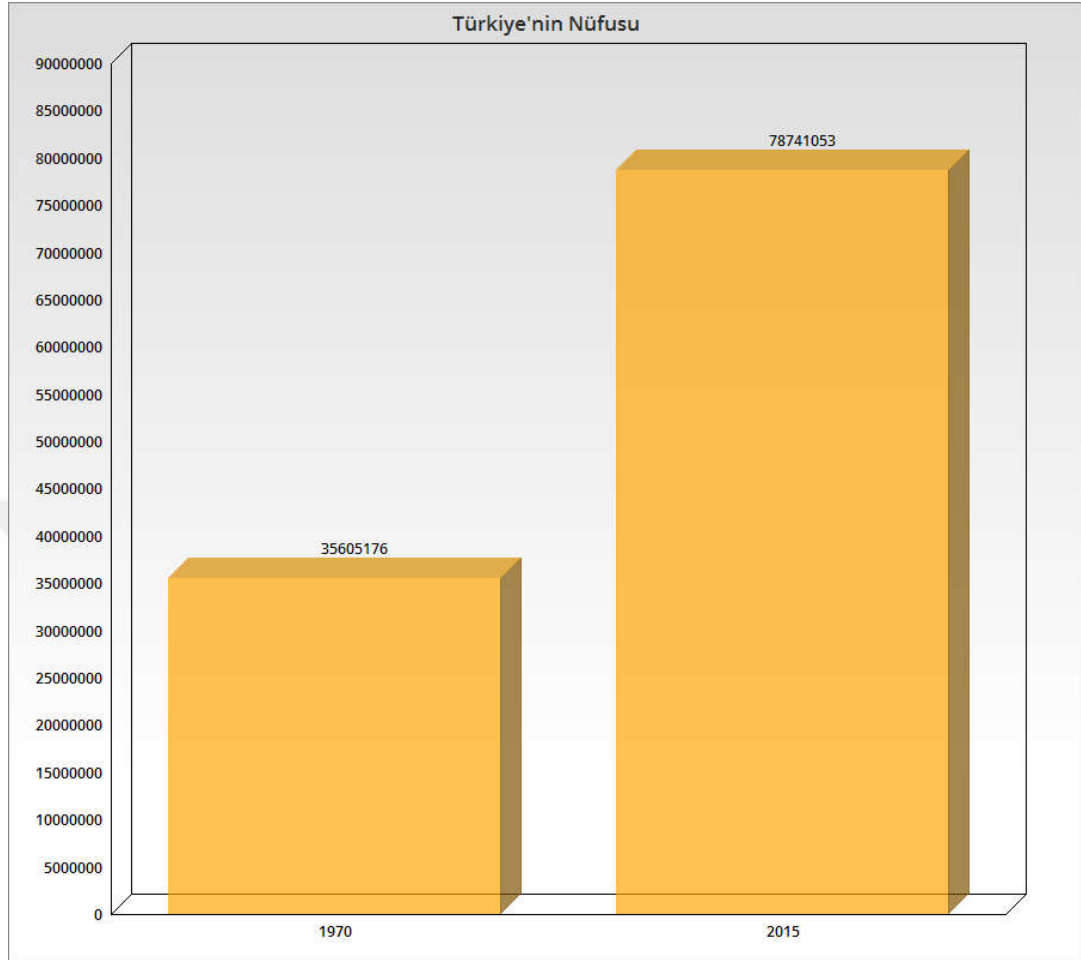
78.741.053'tür.³⁵ Sinema salonu sayısı 2356, koltuk sayısı ise 297.610'dur.³⁶ Günümüzde 261 kişiye bir koltuk düşmektedir. Bu noktada yanıltıcı bir durum olarak, sinema salonlarının sayılarındaki artış, filmlerin çok izlendiği gibi yanlış bir kanı oluşturmaktadır.



³⁵ TÜİK Haber Bülteni, Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları, Sayı: 21507, 1.

³⁶ TÜİK Haber Bülteni, Sinema ve Tiyatro İstatistikleri, Sayı: 21542, 1.





Grafiklerde de görüldüğü üzere Türkiye'nin nüfusu 1970 yılından bu yana yaklaşık iki katı oranında artmıştır. Bu artışın karşılığı olarak sinemalara giden seyirci sayısında ciddi oranda düşüş gözlemlenmektedir zira 1969 yılında İstanbul'da sinemaların sayısı kapalı sinema salonları 110, açık sinema salonları 188 olmak üzere 298'dir. İstanbul'da bir yılda kesilen bilet sayısı 50 milyonu aşmaktadır. İstanbul'daki seyirci sayısının artışı tabloda özetlenmiştir.³⁷

³⁷ Nezh Coş, **İstanbul'un Sinemaları**, 11-12.

Yıl	Seyirci Sayısı (İstanbul)
1961	29.158.000
1962	31.665.000
1963	33.781.000
1964	34.699.000
1965	41.417.000
1966	46.242.000
1967	50.603.000

İstanbul'un 1965'teki nüfusunun 1.750.642 olarak tespit edildiği düşünüldüğünde o yıl kişi başına düşen bilet sayısı 23,6'dır. Bu da İstanbul'da bir kişinin yılda 23-24, ayda 2 defa sinemaya gittiğini göstermektedir. 2000'lere gelindiğinde ortaya çok farklı bir durum çıkmaktadır. Konda şirketinin 2012 yılında yapmış olduğu "Türkiye Aile Yapısı" araştırmasına göre toplumun %53,7'si henüz ailecek sinemaya, tiyatroya gitmemiştir.

Bu verilerle birlikte, 1970 yılına gelindiğinde, yaklaşık 35 milyon nüfusu olan Türkiye'de, toplam seyirci sayısının 250 milyon civarında olduğu tahmin edilebilir. Günümüzde Türkiye'nin toplam nüfusunun 78 milyonu aştığı ancak buna rağmen 58 milyon civarında sinema seyircisi olduğu düşünüldüğünde artmış olan sinema salonu sayılarının veya son dönemlerde artış gösteren sinema seyircisinin aslında gerçeği yansıtmadığı ortaya çıkmaktadır.

Sinema salonu sayılarının artmış olduğu izlenimi 1990'lı yıllardan itibaren büyük sinema salonlarının bölünmesiyle ortaya çıkmıştır. Yeni açılan sinema kompleksleri ise içinde küçük pek çok sinema salonu barındırmaya başlamıştır. Günümüzde ise sinema salonları daha çok alışveriş merkezlerinin içinde konumlandırılmış, pek çok küçük salonu olan yerlerdir. Bu salonlarda neredeyse seyircisiz oynayan filmler gösterilmeye başlamıştır.

“Biz filmleri numaralardık, film yaptığı işe göre numaralanır. 5 numara, 6 numara, 10 üstü 3 yıldız iş yaptı gibi. Bugün 10 üstü 3 yıldız iş yapan Vizontele gibi bir filmin seyirci sayısı ne, bir de bizim 8'le numaralandırdığımız filmin seyirci sayısı ne? Herhalde 8'le numaralandırdığımız filmin seyirci sayısı Vizontele'ninkinden daha fazla. O dönemki seyircisine daha ulaşamadı Türk sineması.”³⁸

Yönetmen Memduh Ün'ün bahsetmiş olduğu bu durum aslında günümüz sinema seyircisinin ne kadar az olduğunun bir tarifidir.

³⁸ Tahir Alper ÇAĞLAYAN, *Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili*, 153.

Yıl	Film Sayısı
1960	68
1961	116
1962	127
1963	125
1964	178
1965	214
1966	238
1967	206
1968	117
1969	229
1970	225
1971	266
1972	298
1973	208
1974	188
1975	225

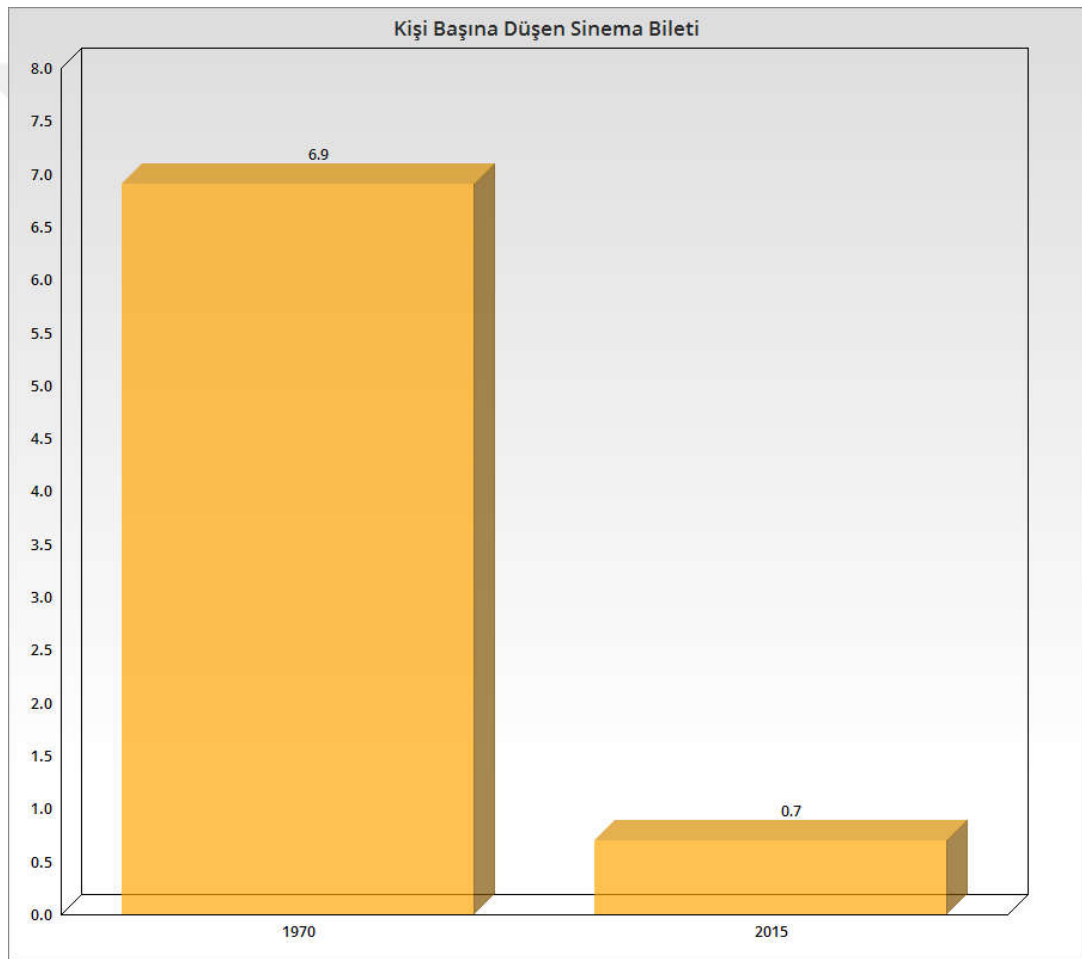
1960-1975 yılları arasında çekilen Türk filmleri sayısı

Yıl	Film Sayısı
2000	15
2001	17
2002	9
2003	16
2004	18
2005	27
2006	34
2007	40
2008	50
2009	69
2010	65
2011	70
2012	72
2013	84
2014	104
2015	134

2000-2015 yılları arasında gösterime giren Türk filmi sayıları

İki dönemin film sayıları arasında kıyaslama yapmadan önce dönemlerin koşullarının da değerlendirilmesi gerekmektedir. 1960-1975 yılları arasında Türkiye’de sinema devletten veya özel sektörden herhangi bir yardım alamamaktadır. Devletin politikasında yeri bulunmayan sinema, sansürle de karşı karşıyadır. Daha senaryo aşamasında oto-sansür uygulayarak filmi oluşturmaya başlayan sinemacı, sansür kuruluna takılmaması için “sansür senaryosu” yazdırarak filmi denetimden geçirmektedir. Sinemacı, ithalat kısıtlamalarından dolayı ülkeye getirilmesi çok zor olan teknik ekipman yetersizliği, ham film kotaları, maddi imkansızlıklar gibi pek çok olumsuz durumun içinde ürün vermeye çalışmaktadır. Günümüzde ise özellikle dijital teknolojinin gelişmesiyle ham filme ihtiyacın

kalmaması, laboratuvar işlemlerinin ortadan kalkması, devletin ve özel sektörün destekleri, teknik ekipmanlara ulaşmanın kolaylığı, teknolojinin getirdiği yeniliklerle yapılması zor olan çekimlerin daha kolay yapılabilir olması gibi pek çok olumlu durum söz konusudur. Bunlara rağmen 2015 yılında gösterime girebilen film sayısı 1960-1975 yılları ortalamasının çok altındadır. TÜİK verilerine göre 1970 yılında satılan sinema bileti sayısı 246 milyon 662 bin 310'dur. 2015 yılında ise bu sayı 57 milyon 148 bin 11'dir.



Verilerin de gösterdiği gibi, Türkiye’de, günümüzde kişi başına düşen sinema bileti sayısı ile 1970 yılındaki sayı arasında büyük bir uçurum vardır. Tüm bu bilgilerin ışığında günümüzde sinema seyircisinin Türk sinemasının “Altın Çağı” olarak kabul edilen 1960-1975 yılları arasındaki sinema seyircisi ile arasında büyük

bir fark olduğu ortadadır. Kuşkusuz ki bu fark yalnızca rakamlarla sınırlı değildir. Seyirci profili açısından da değişim söz konudur.

Tüm bu verileri göz önüne alarak, her iki dönemin mizah ve komedi anlayışını değerlendirmek mümkündür.

Komedi ile mizah sıkça birbirine karıştırılan iki kavram olsa da amaçladıkları bakımından birbirinden ayrılmaktadırlar. Komedi “gülme” meselesi üzerine kuruluyken mizahta “gülme” olmazsa olmaz bir gereklilik değildir.

“Mizah güldürmek, soytarılık yapmak için değildir; toplum içindir. Bu bizi bütünü bütün sanat olayları içinde vardır...”³⁹

1960-1975 yıllarında üretilen sinema filmlerinde halktan kopuş söz konusu değildir. Konular seyirciye yabancı gelmemekte, anlatılış biçimi ise herkesin anlayabileceği, sinematografik devamlılığa uygun aktarılmaktadır. Hemen her film türünde mizahi yaklaşımın görüldüğü bu yıllarda Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez gibi önemli güldürü ustaları da çok sayıda film çekmiştir. Mizah yazarlarının ve önemli yönetmenlerin başarılı çalışmalarıyla ortaya konan filmler güldürme amacının da ötesinde toplum için söz söylemeyi amaçlamıştır.

“...Bir arkadaşımız bana sordu ‘mizah gelişmekte midir, gerilemekte midir?’ Mizah ister istemez gerileyecektir çünkü mizah işi daha olanakları olanların ellerine geçti. Televizyonu kullanan, radyoyu kullanan ve her gün manşet olabilecek, haberler verebilecek olanların eline geçince biz ancak köşeye bucağa, üç-dört satır yazımızı sıkıştırarak icra-i sanat etmemiz dolayısıyla tabii (mizahta) biraz olsun geriye gitmek zorundayız. Bu işi büyük imkanlardan yararlanarak yapıyorlar bugün. Öyleyse mizah gerçek sanatçılar için bir parça daha geride kalabilir.”⁴⁰

³⁹ Rifat ILGAZ, **Edebiyatımızda Mizah Paneli**, 16.03.1986

⁴⁰ A.G.K.

Günümüz sinemasında mizahın yok olmaya yüz tutmasının karşısında kaba güldürü filmleri ön plana çıkmaktadır. Geçmiş dönemin en ciddi konularının içindeki mizahi tutumun günümüz sinemasının komedi filmlerinde dahi görülmediği açıktır.

3.2. 2000’li Yıllar Türk Sinemasında Komedi Anlayışı ve Filmlerin Dayandırıldığı Temel Güldürü Unsurları

Bir dönemin tiplemeye dayalı, kaba komedi anlayışının günümüz komedi sinemasında yeniden karşımıza çıktığını görmekteyiz. Yeni dönemin komedi sinemasının büyük çoğunluğunu, kökeninde televizyonun ülkemize gelişi ve peşinde özel kanalların yaygınlaşması sonucunda tanınmış komedyenlerin tipleme üzerine kurguladığı filmler oluşturmaktadır. Bu yönüyle ele alındığında tipleme komedisi günümüzde etkinliğini hala sürdürmektedir. Örneğin Recep İvedik, Şahan Gökbakar’ın televizyonda ortaya çıkardığı bir tiplemedir. Bir başka örnek olarak Ata Demirer’in Niyazi Gül tiplemesini verebiliriz. Ya da Cem Yılmaz’ın gösterilerinde anlattığı insanların birleşmesiyle ortaya çıkan Arif tiplemesini gösterebiliriz. Tipleme üzerine gidilerek oluşturulan komedi anlayışı kimi zaman o kadar ileri gitmiştir ki örneğin, Alper Mestçi’nin “Sabit Kanca” filminde yalnızca hazır cevap olan bir adam konu olarak işlenmiştir. Bu noktada bir “star” sistemi farklı yönüyle karşımıza çıkmaktadır: Sinema seyircisi izlemek istediği filmi oyuncularına göre de seçmektedir. Seyirci, televizyondan ve hatta son yıllarda internetten aşına olduğu insanların oynadığı filmleri tercih etmektedir. Özellikle filmin türü komediye bu durum katlanarak artmaktadır. Bu noktada izlenme oranları dikkate alındığında, tercih edilen komedi filmlerinin konusundan ve anlatı özelliklerinden ziyade farklı ortamlardan aşına olunan oyuncuların tiplemelerinin ve bu tiplmeleri canlandırırken sergiledikleri performansın belirleyici olduğu görülmektedir. Buna en iyi örneği Togan Gökbakar’ın Recep İvedik film serisinde görürüz. Serinin dördüncü filmi, neredeyse tamamen bir konuyu takip etmeyi bırakarak Şahan Gökbakar’ın canlandığı Recep İvedik tiplemesinin durumlara tepkileri üzerine kuruludur. Sinematografik olarak da serinin filmleri gitgide düşen bir grafik sergilemektedir.

Tüm bunlara rağmen serinin dördüncü filmi diğerlerine göre çok daha fazla izlenmiştir.

Teknik olanakların gelişmesinin faydasını görmeyi bekleyeceğimiz bu yıllarda aslında tüm bu teknolojik gelişmelerin anlatılmak istenen öze hizmet etmeyi bıraktığı söylenebilir. Karşımıza çıkan pek çok basit yapıllı komedi filminde kurgusal anlatı özellikleri anlatılmak istenen konunun önüne geçmekte, adeta perde çekerek konunun sığığını örtmeye çalışmaktadır. Basit ve temel kurgu özellikleri ile anlatılabilecek bir durum dolandırılmakta, reklam filmi efektleri, defalarca kez anlamsızca yapılan kesmeler, gereksiz geçmeler vb. kullanılarak farklı şekillerde aktarılmaktadır. Bu durum öz olarak başarısız pek çok komedi filminde karşımıza çıkmakta, adeta hedef saptırmaktadır.

Günümüz komedi filmlerinde sıkça kullanılan güldürü öğelerinden biri de gülmececinin kaba tavırlar, küfür ve argo kullanımıyla yakalanmaya çalışılmasıdır. Gerçekçi olma bahanesiyle yerli yersiz pek çok defa kullanılan kaba tavır, küfür ve argo içerik, hitap ettiği genç kitleye komik gelse de aslında bir zaman sonra ister istemez tekrara düşmektedir. Gerçek hayatta da sürekli argo konuşan ve küfreden birini kimsenin sevmeyeceği unutulmamalıdır. Güldürü anlayışını bu öğeleri kullanarak temellendirmeye çalışan filmlere Recep İvedik serisini örnek olarak verebiliriz.

Recep İvedik, komedyen Şahan Gökbakar'ın "Dikkat Şahan Çıkabilir" adlı televizyon programında canlandırmış olduğu bir tiptedir. Senaryosunu Şahan Gökbakar'ın yazdığı, yönetmenliğini kardeşi Togan Gökbakar'ın yaptığı sinema filmi olan "Recep İvedik" bu tipten yola çıkarak oluşturulmuş olan, 2008 yapımı bir filmidir.

Recep İvedik, işsiz, asosyal, evinden çıkmayan, camının önünde birasını ve sigarasını içen bir tipten yola çıkarak "Dikkat Şahan Çıkabilir" programında betimlenmiştir. Bu televizyon skecinden yola çıkarak bir tipten komedisi olan ilk filmde ise, bu asosyal tip bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırmak için uzun yollar

kateder. Cüzdanın sahibi çok zengin bir otel işletmecisidir. Adam, minnettarlığını göstermek amacıyla Recep İvedik'e, sahibi olduğu otelde bir müddet tatil yapması için oda tahsis eder. Recep, çocukluk aşkının da şans eseri bu otele geldiğini görünce, kıza kendisini yeniden hatırlatmak ve onunla yakınlık kurmak için kızın etrafında dolanıp durur. Başlarda bu durumdan rahatsızlık duyan kız, zamanla Recep'i sever. Fakat işler planlandığı gibi gitmez, ikili bir araya gelemez.

Recep İvedik kendi tabiriyle "agresif, kompleksli ama perdelerini kaldırdığında kedi gibi bir insan" olarak televizyondaki bir şov programında izlendiğinde izleyici gördüğü insanın şakayla karışık da olsa hayatın içinden, camın kenarında oturan ve kendi işine bakan biri olduğunu bilmektedir. Ancak bu televizyon programındaki tiptemenin uzun metraj film süresine yayılması ve sürekli kendini tekrar etmesi bir sinema filmi niteliğine sahip olmasına yetmemiştir. Recep İvedik, televizyon programındaki halinde basit, düz, sınırlı ve var olma ihtimali bulunan bir adamken sinema filminde her şeyi bilen ama bir o kadar cahil, her işe el atan, başarısız olmasına rağmen bir şekilde insanlar tarafından yine kabul gören, yaptığı tüm kötü davranışlara göz yumulan bir tipteme haline dönüşür. Daha da garip olan, aslında televizyondaki Recep İvedik'in hayal ürünü olması gerekirken daha gerçek, sinemadaki Recep İvedik'in ise tamamen sahte ve yapay olmasıdır. Film, Recep'in başına gelen küçük çaplı olayların sinematografik devamlılığı göz ardı edilip arka arkaya konularak "Recep İvedik" imajı üzerine kurulu şekilde ilerler. Pek çoğuna gerek bile yoktur fakat amaç güldürüyü İvedik tiptemesinin tavırları, kaba hareketleri, insanları aşağılaması üzerine kurmaktır. Konu veya durumlar komik değildir. Filmin hitap ettiği kitle ise pembe aerobik kıyafeti içindeki Recep'in gaz çıkarmasını gülünç bulmaktadır. Film, durumların absürtlüğü ve tiptemenin "yapılamayanı yapabilmesi" üzerine inşa edilmiştir.



“Recep İvedik” Filminden Bir Kare

Recep İvedik tiplemesi, arkasına aldığı belirli bir kitlenin beğenisiyle devam filmlerinin çekilmesine önyak olmuştur. Günümüz komedi sinemamızda görmeye alışık olduğumuz “güldürme” amacıyla ortaya atılan bütün öğeleri Recep İvedik film serisinde görmemiz mümkündür. Absürt duruma “Recep İvedik 2” filminden işsiz güçsüz, yabancı dil bilmeyen, kaba saba bir adamın havayolu şirketinde kabin memuru olarak işe alınmasını örnek olarak verebiliriz. Bu sahne aynı zamanda “televizyon programı skeçleri ile güldürü” tanımına da örnek gösterilebilir çünkü konudan bağımsız, İvedik’in kaba saba hareketleriyle seyircinin güldürülmeye çalışıldığı bir bölümdür. Recep, “Business Class” yolcuları arasında dolaşarak her birine hangi işte çalıştığını sorar çünkü ona göre İngilizce “Business” kelimesi “İş” anlamına geldiği için “Business Class” yolcuları mutlaka bir işle meşgul olmalıdır. Nitekim yolculardan birinin bir işte çalışmadığını öğrenen Recep, onu uçaktan kovar. Bu basit kelime oyunu şakası ile absürt bir durumu birleştiren sahne, Recep’in bilmediği halde İngilizce konuşmaya çalışması ve uçaklarda bulunan güvenlik önlemlerini alaya almasıyla son bulur.



“Recep İvedik 2” Filminden Bir Kare

İlk filmde tanıtılan “absürt” İvedik karakterine, serinin ikinci filminde yine aynı nitelikteki “nine” de eklenir. Recep İvedik’in ninesi sürekli olarak Recep’i birtakım konularda sıkıştırılmaktadır. Recep ninesini çok sevmektedir ve onu kırmak istemez. Ninesinin istekleri doğrultusunda bir yapılacaklar listesi oluşturur. Bu listede iş, evlilik ve saygınlık kazanma vardır. Recep, tüm bunları yapacak ve ninesinin isteklerini yerine getirmiş olacaktır. Recep’in ninesi de hem tavır hem de fizik olarak tıpkı kendisine benzemektedir. Kaşları Recep’inki gibi birleşik, oyun konsoluyla futbol maçı oynayan, sık sık küfreden, eve gelen misafirlere parola soran, gereksiz takıntıları olan nine, Recep’e vermiş olduğu görevleri tamamlaması için baskı yapmaktadır. Ayrıca film boyunca Recep’e evdeki eski sandığını ancak ölümünden sonra açması gerektiğini, onun için sandıkta önemli bir şey olduğunu anlatır. Recep filmi oluşturan konuyla çok da ilgisi olmayan bölümlerde ninesinin verdiği görevleri bir bir yerine getirir ve tam evlilik için kız ararken ninesinin hastaneye kaldırıldığını öğrenir. Bir erkek arkadaşına kılık değiştirerek onu sevgilisi gibi tanıtır. Ve ninesinin son nefesinde de olsa yapması gerekenleri tamamlayabildiğini gösterir. Ölümünden sonra evine giden Recep gizemli sandığı açtığında içinden ninesinin argo bir hareket yapan fotoğrafı çıkar. Ninesinin "Ben ölünce bu sandığı açacaksın, o benim en değerli eşyam" dediği sandıktan böyle bir

fotoğrafin çıkması ilk olarak Aristoteles'in incelediği ve daha sonra John Morreall'in üzerine çalıştığı gülme kuramlarından uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilir. Bilinçli veya bilinçdışı olarak filmin son sahnesinde kullanılmış olan bu kuram için Morreall şu şekilde bir açıklama yapmaktadır;

"Saçma ya da anlamsız mizah sık sık, bizi kendi kendimizi değerlendirmeye sokmadan güldürür. Bir zamanlar birisi şaka yapmak için ben evde yokken buzdolabıma bir bowling topu koymuştu. Daha sonra mutfağa gidip dolabın kapısını açtığımda, gördüğüm manzara karşısında gülmekten öldüm. Ancak bu hiçbir şey için değildi... Yalnızca, bu nesneyi uygun olmayan bir yerde görmüş olmaktan ötürü gülmüştüm... Eğer bir uyumsuzluğun farkına varırsam, ancak bu uyumsuzluk beni bir biçimde rahatsız ederse, herhalde bu duruma gülmem. Eğer buzdolabımda, daha önce sözünü ettiğim zararsız bowling topu yerine bir kobra yılanıyla karşılaşırdım, bu duruma tepkim olasılıkla gülmek değil, hızla dolabın kapısını çarpıp kaçmak olurdu..."⁴¹

Morreall'in belirtmiş olduğu bu durum, uyumsuzluk kuramının bir sonucu olarak ortaya çıkan tepkidir. Recep İvedik sandığı açtığı anda, film süresince çok önemli olduğu tekrarlanan bu eşyanın içinden çıkan saçma fotoğraf o ehemmiyetli durumla uyumsuzluk göstermekte, kimisi için "bowling topu" olan bu durum kimisi için "kobra yılanı" olmaktadır. Film boyunca bu tip durumlarla sıkça karşılaşmaktadır. Recep'in iş aradığı bir sahnede aradığı kişiye "İş ilanı için aramıştım, ben yapamam bu işi... Aradım ama ben yapamam, sağolun." demesi buna küçük bir örnektir. Bu, iş arayan birisinin yapmayacağı, uyumsuz bir konuşmadır. Filme bir katkıda bulunmayan sahne, yalnızca güldürü ögesi olarak kullanılmaktadır. Ya da kuzeninın şirketinde hak iddia edip "patron yarısı" olarak şirketin yönetimine ortak olması ve çalışanlardan birine kullandığı grafik programının sürümünü sorarak programla ilgili teknik detaylar vermesi de bu duruma örnek olarak gösterilebilir. İzleyici, Recep İvedik gibi cahil, eğitimsiz ve kaba bir tiptemenin uluslararası bir

⁴¹ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, 30.

şirkette kullanılan grafik programının sürümünü bilmesini uyumsuz bulmakta ve Morreall'in uyumsuzluk kuramıyla izah ettiği biçimde gülmektedir.



“Recep İvedik 2” Filminden Bir Kare

“Recep İvedik 3” filminde ise ikinci filmde hayatını kaybeden ninesinin yasını tutan Recep, depresyona girmiştir. Öncelikle bu depresyon halinden kurtulmayı hedeflemiş fakat bir türlü başaramamıştır. Bir arkadaşının kızı üniversite yurdundan atılınca Recep'in evine gelir ve üniversitede psikoloji okuyan bu kız, Recep'in sorunlarını çözmek için çeşitli yöntemlerle ona yardımcı olmaya çabalar. En sonunda Recep'in yalnızlıktan bu hale geldiğine karar verir ve kendisine arkadaşlık etmesi için bir keçi hediye eder. Recep, bu keçi sayesinde bir kızla tanışır ve film bu şekilde biter.

Tüm film boyunca Recep, içinde bulunduğu depresif ruh halinden kurtulmaya çabalar. Bundan başka bir şey anlatmayan film, Recep'in depresyondan kurtulma amacıyla denediği yöntemleri kısa kısa parçalar şeklinde seyirciye sunar. Recep cinci hocaya gider, tacize uğrar ve oraya yapılan baskın sonucu haberlere çıkarak rezil olur. Arkadaşının kızıyla üniversiteye gider, ortalığı birbirine katar. Psikiyatriste gider fakat adamla kavga ederek oradan ayrılır. Kütüphaneye gider, arkadaşının

kızına ait olan bilgisayarı parçalar. Karate, müzik, paintball, seramik, tiyatro gibi aktivitelere gider fakat her yeri birbirine katar. En sonunda kuaföre giderek saçını sarıya boyatır. Yalnızlıktan kendisine hediye edilen keçi sayesinde kurtulur. Konunun son derece basit olmasından kaynaklanan, derinliksiz, sinematografik devamlılıktan uzak anlatım biçimi, tıpkı serinin önceki filmleri gibi bu filmde de tiplere üzerinden absürt durumların işlenmesine neden olmaktadır.



“Recep İvedik 3” Filminden Bir Kare

Serinin tüm filmleri benzer özellikler taşımaktadır. 2000’li yıllarda en çok izlenen Türk filmlerine baktığımızda, serinin bütün filmlerini üst sıralarda görmekteyiz. Özellikle 7.369.098 kişinin sinemada izlediği ve 1. Sırada olan “Recep İvedik 4” filmi incelendiğinde komedi sinemamızın mizah üretme yolları üzerine yeniden düşünülmesi gerektiğini görmekteyiz.

2014 yılında vizyona giren “Recep İvedik 4” filminde Recep İvedik bu sefer mahalledeki çocukların futbol oynadığı alanın zengin bir iş adamı tarafından satın alınması üzerine, futbol sahasını geri kazanmaya çalışmaktadır. İş adamının karşısına çıkan Recep, adamla anlaşarak üç ay içinde arazinin parasından daha fazla bir miktarı getirmek koşuluyla oradan ayrılır. Pek çok yöntem dener fakat bir türlü

istenen parayı toplayamaz. Bunun üzerine "İssız Ada" adlı televizyon programına katılır. Programda türlü yarışmalar yapılır ve yarışmaların galibi olan Recep, beş yüz bin liralık ödülün sahibi olur. Recep kazanmış olduğu bu parayla futbol sahasını geri alır ve sahayı geliştirerek daha elverişli bir hale getirip çocuklara bırakır.

Filmin bir saatten fazla bölümü dünya çapında ünlü, "Survivor" adlı yarışma programına gönderme yaparak geçmektedir. "Survivor" Türkiye'de de pek çok kişi tarafından ilgiyle takip edilen, yüksek izlenme oranına sahip bir programdır. Recep İvedik de uzun yıllardan beri sevilen ve izlenen bir tiptedir. Bu iki fikrin bir araya gelmesiyle birlikte "Recep İvedik Survivor'a katılsaydı neler olurdu?" sorusu milyonlarca kişinin merakı olmuştur. Recep, adanın kontrolünü kendi yöntemleriyle ele geçirir. Ateşi tutuşturmak için gaz çıkarır, yengeçleri evcilleştirir, takımının kalması için barınak kurar. Kendisini "beyin takımı" olarak nitelendirir ama tanımadığı bir meyveyi yiyerek zehirlenir veya zehirli olduğu çok belli olan bir balığı yemek için ayıklarken eli şişer. Tüm bunlar bir şekilde kabul görür çünkü perdede seyredilen bir parodidir.



"Recep İvedik 4" Filminden Bir Kare

Uzunca bir "Survivor" parodisi olan film, sinema filminden çok televizyon programını andırmaktadır. Serinin filmleri gitgide daha çok konudan koparak

birbirini takip etmeyen parçalar haline dönüşmüş, zaten oldukça sığ olan konu giderek yok olmaya başlamış ve dördüncü filmde ortadan kalkmıştır. Tüm bu durumun asıl ilginç olan yanı ise konunun yok olmasıyla filmi izleyen seyirci oranının paralel şekilde artmasıdır. Filmlerin hitap ettiği kitle açıkça, kendilerine sunulan birbirinden bağımsız sahneleri bir sinema filmine tercih etmektedir. 1960-1975 dönemi arasında çekilmiş olan Türk filmlerinin seyirciyi çeken en önemli yanı kuşkusuz ki dramatik bir yapıyla oluşturulmuş olmalarıdır. Dönemin seyircisi, belli bir öyküsü olan, çatışmalar içeren, düzgün ve sade biçimde anlatılmış filmleri izlemekten hoşlanmaktadır. Bu iki seyirci kitlesinin tercihlerindeki belirgin farklılık açıkça görülmektedir.

Geçmiş ve günümüzü kıyaslayan Prof. Sami Şekeroğlu, sinema seyircisinin değişimi hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Recep İvedik’in kameraya dönüp seyircinin suratına doğru yellenmesi ya da cinsel organını karıştırması, Türk toplumunda iğrenç kabul edilen, ahlaksızlık olarak kabul edilen bir harekettir. Hatta eskiden olsa bunun hakkında dava bile açılabilirdi. Ama şimdiki seyirci buna gülüyor ve bilet alıp o filme gidiyor. Bu bir istismardır. Ben olsam sansürü geri getiririm bunlar için. Ki ben, sansür için en çok mücadele vermiş insanlardan biriyim. Bütün ömrüm boyunca bunun sıkıntısını çektim. Bir kültür kurumu, bir üniversite olmamıza rağmen hiçbir film gösteremiyorduk. Sansür hep engelliyordu. Ama buna bir şey söylemiyor. Filmde kavga ederken polis şapkası düşüyordu, sansür ‘Türk polisinin şapkası düşmez’ diye o sahnenin kesilmesine karar veriyordu. Bugün televizyonda Rubens’in tabloları müstehcen olduğu için sansürleniyor. Recep İvedik ise seyircinin yüzüne karşı gaz çıkarıyor, devlet herhangi bir şey yapmıyor. Herhangi bir kısıtlama yok. Eğer bunların yapılmasını istemek bir sansür olarak kabul ediliyorsa, o zaman sansürden yana olmak zorunda kalıyorum.”⁴²

⁴² Mert Atalar, *Türk Sineması-Seyirci İlişkisi*, 134.

Bir anda İngilizce konuşmaya çalışan, küstahlığa varan özgüven patlamaları yaşayan, korsan DVD alan ama işine gelmeyince satıcıyı bir anda “emek hırsızı” ilan eden Recep İvedik tiplemesinin üzerine yerleştirilen onlarca özellik, adeta eğreti bir şekilde “oraya tutturulmuş” gibi durmaktadır. Davranışlarının hemen hemen hiçbiri tutarlı değildir. Seyirci, izlediği tiplemenin hangi durumda ne tepki vereceğini tahmin edebilecek kadar sığ bir Recep İvedik görürken, bir anda beklediği davranışın aksi yönde bir tepki, diyalog veya durumla da karşılaşabilmektedir. Tüm bu sorunların birleşimiyle izlenmesi zor bir film ortaya çıkmaktadır.

Günümüzün pek çok komedi filmi gerçekçilikten çok uzaktır. “Gerçek” yerini genel olarak absürt konulara, sahnelere ve anlatı özelliklerine bırakmıştır. Kelime anlamı olarak “saçma” olan absürt, sinemamızda bir dönemin komedi filmlerinde de kullanılmıştır. Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer filmleri buna örnek olarak verilebilir. Bu türün yaygınlaşmasının önünü açtığı ve günümüz komedi anlayışının hemen tüm özelliklerini barındırıp en yüksek seyirciye ulaştığı için geniş ele aldığımız “Recep İvedik” örneğinde de gördüğümüz gibi günümüz Türk sinemasında komedi filmlerinin neredeyse tamamı bir yönüyle mutlaka absürt bir yaklaşım içermektedir. Filmlerdeki kimi sahneler, diyaloglar, anlatı özellikleri absürt olabildiği gibi, kimi zaman tiplmeler hatta filmin konusu bile absürt olabilmektedir.

2000 sonrası absürt komedi filmlerine “Kahpe Bizans” ı da örnek verebiliriz. Film, 2000 yılında sinemalarda gösterilen, yönetmenliğini Gani Müjde’nin yaptığı, bol oyunculu, geniş dekorları ve kostüm çeşitliliğiyle öne çıkan bir komedi filmidir. Tarihi bir konuyu işliyormuş gibi görünse de aslında bu kategoriye pek de uymamakta, tarihi bir dönemin kostümlerini ve dekorlarını kullanarak, dönemle yaşanan olayların uyumsuzluğundan mizah çıkarmayı amaçlamaktadır. Tamamen absürt yapı üzerine kurulmuş olan film, birtakım ilginç diyalogları, birbirini tekrar eden karakter davranışlarını, ufak tefek, gerçekçilikten çok uzak ayrıntıları kullanarak güldürmeyi hedeflemektedir.

Film, Avustralya’dan kuraklık sebebiyle göç eden Nacaroğulları’nın Anadolu’ya yerleşmesini ve o dönemde Anadolu’da hâkimiyet sürdüren Bizans

İmparatorluğu ile mücadelelerini konu almaktadır. Bizans Kralı 16. İletyus'un gördüğü rüyayı yorumlayan kâhin, krala, o gün doğan Nacar bir çocuk tarafından gelecekte öldürüleceği bilgisini verir. Bunun üzerine İletyus adamlarına o gün doğan tüm Nacar çocukların öldürülmesini emreder. Nacaroğulları Beyi Süper Gazi'nin o gün doğan üç erkek çocuğu vardır. Bizanslıların topraklarına saldırdıklarını öğrenen Süper Gazi, onları durdurmak için kendini çevresi açık bir kapıya zincirler ve bu şekilde düşmanın geçmesine engel olacağını düşünür. Düşman kapının etrafından dolaşarak Nacar topraklarına girer. Bu sırada üç çocuğu öldürülmekten kurtarıp kaçıran Anaç Hatun, Bizanslıların çocuklara zarar vermemesi için üçünü de nehre bırakır. Çocuklardan biri olan Yetiş Bey'i kurtarıp geri alan Süper Gazi'nin arkadaşı Sepetçioğlu, onu bir Nacar savaşçısı olarak yetiştirirken, çocuklardan diğeri Gâvur Bey sürekli kız çocuk doğurduğu için kocası İletyus'un tehditlerine maruz kalan Kraliçe Helena tarafından nehirde bulunarak İletyus'a kendi çocuğuymuş gibi tanıtılır. Üçüncü çocuk Gider Bey ise filmin sonuna kadar bir şekilde hayatta kalır, içine konulduğu sepetle nehirde oradan oraya sürüklenir hatta en sonunda kendisi gibi nehirde savrulan birini bularak hayatını birleştirir, çocukları ve bir su kaplumbağaları olur. Yetiş Bey ve Gâvur Bey kardeş olduklarını öğrenir, Bizanslılar yenilgiye uğrar, esir edilen Nacar'lar Yetiş Bey tarafından kurtarılır. İki kardeş sevdikleri kızlarla evlenir ve mutlu olurlar.

Film, "E.T.", "Battal Gazi", "Star Wars" gibi filmlere göndermeler yapmakta, o dönemde olmayan "kol saati, savaş uçağı, konservatuvar..." gibi pek çok absürt komedi ögesi kullanmaktadır. Tiplemelere seçilen "Süper Gazi, İletyus, Anaç Hatun..." gibi isimler de absürt özellikler taşımaktadır.



“Kahpe Bizans” Filminin Afışı

Bu yıllarda fantastik olayların ve durumların kullanılması ile de mizah üretme çabası içinde olan Türk sinemasında bu duruma örnek olarak Ömer Faruk Sorak’ın yönettiği “G.O.R.A.”, Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı’nın yönettiği “A.R.O.G.”, Hakan Algül’ün yönettiği “Niyazi Gül Dört Nala” gibi filmler verilebilir.

2004 yılında, yönetmenliğini Ömer Faruk Sorak'ın yapmış olduğu film, Cem Yılmaz'ın kaleminden perdeye aktarılan ve Yılmaz'ın aynı anda pek çok tiplmeyi oynadığı bir filmidir.

“G.O.R.A.”, turistik bir bölgede halı ve kilim satarak geçinen Arif'in uzaylılar tarafından kaçırılması ve sonrasında dünyaya geri dönmeye çalışmasını işleyen bilim-kurgu, komedi türünde bir filmidir. Film, konusu gereği bilim kurgu ve fantastik öğelere dayandırılmıştır. Cem Yılmaz'ın canlandığı Arif tiplemesi, birtakım yönleri sivriltilmiş Kapalıçarşı esnafı gibidir. Arif bu yönüyle tanıdık bir tiplemedir. Para kazanmak için ufak tefek kurnazlıklar yapmaya çalışan, kendi çevresince saygı duyulan iyi kalpli biridir. Bu özellikleriyle “Turist Ömer” tiplemesini hatırlatmaktadır. Absürt durumlar, karakterler ve diyaloglarıyla, tıpkı bir Cem Yılmaz gösterisini andırmakta ve Yılmaz'ın geçmişinden beri getirdiği karikatürist kimliğinin etkilerini de sıkça göstermektedir. Filmin senaryo kitabının önsözünde Cem Yılmaz şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“... Gora'yı yazdığım dönemde kullandığım malzemeyi şöyle özetleyeyim; basit tatlı bir öykü, tuhaf bakış açılı 'orda olması garip adam', klişeler, duyulmamış ama hayali kurulmuş replikler, bazı görsel referanslar.

Arif uzaylılar tarafından kaçırılır, bırak kendini kurtarmayı, gezegeni de kurtarır, prensesin dahi gönlünü çalar ve dünyaya döner (bağlı kalacağım minik öykü). Gezeğin tehlikede, kız evlenmek istemiyor, Dünyalılar'dan nefret etme, benim olacaksın kafası, gezegeni ele geçirme (klişe).

“Senin yüzüne n'olmuş?”, “uzaylı da olsa insan insandır”, “Amerikan Başkanı dahil herkesi devreye sokun, kaçırıldım” (duyulmamış ama hayali kurulmuş replikler).

Yaklaşan alev topu, dört element (Armageddon, Fifth Element görsel referansları)...”⁴³

Yılmaz'ın aktarmış olduğu bu verileri değerlendirdiğimizde “bağlı kalacağım minik öykü” olarak belirlediği kısmın aslında filmin özü olduğunu ve bu özün

⁴³ Cem Yılmaz, **Gora**, 8.

beraberinde kullanılan “klişe”, “replikler”, “görsel referanslar” gibi tarif edilen bölümlerin gölgesinde kaldığını görmekteyiz. Bu durum doğal olarak filmi, konunun bütünlüğünden çok ortaya çıkan “birtakım televizyon skeçlerinin filmi” haline dönüştürmektedir. Seyirci ise, konudan etkilenmek ve olayı yaşamak yerine aslında bu parça parça, devamlılığı olmayan sahnelere gülmektedir. Bu durumda, başarılı bir komedyen olan Cem Yılmaz’ın perdede görünmesinin bile seyircide olumlu reaksiyona yol açtığı gerçeği göz ardı edilmemelidir. Arif tiplmesi üzerine yüklediği niteliklerle, kendi istediğini, tespit ettiği birtakım durumları esprili bir dille söylediğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

Arif, dünyadan pek çok insanla birlikte kaçırılarak G.O.R.A. gezegenine getirilir. Mahkum olarak Komutan Logar tarafından bu gezegende tutulan Arif, kendisine ulaşan Garavel’in yardımıyla aşık olduğu Ceku’yu da yanına alarak dünyaya döner. Filmde kendisine türlü engeller çıkaran Logar’ı alt edebilmek için Garavel’den yardım alır. Garavel, Arif’e CD ile çeşitli uzakdoğu dövüş sanatları yükler. Eğitim için farklı, absürt ve fantastik yöntemlerle Arif’i eğiten Garavel kırmızı ve mavi tansiyon hapları kullanan, kör fakat her şeyi koklayarak tanıyabilen biridir. Tüm bu “Matrix” filmine benzer göndermelerle Arif’in kendi tabiriyle “bu tarz filmlerde olabilecek kahramanlığın limitine” yükselir ve Ceku’yu Logar’la evlenmekten kurtarır.



“G.O.R.A.” Filminden Bir Kare

“G.O.R.A.” filminin gişe başarısı üzerine devam filmi olarak çekilmiş olan “A.R.O.G.”, uzaya kaçırılıp dünyaya geri dönmeyi başaran Arif’in, Komutan Logar tarafından kandırılarak taş devrine gönderilmesini konu almıştır. 2008 yılında çekilmiş olan filmin yönetmenliğini Cem Yılmaz ile Ali Taner Baltacı üstlenmiştir. Film kostüm, dekor, makyaj ve dijital efektleri ile dikkat çekicidir. Yılmaz’ın “G.O.R.A.” filminin senaryosunun önsözünde bahsettiği “senaryoyu oluştururken kullandığı malzeme” aynı şekilde bu filmde de kullanılmış, film bol göndermeli, absürt ve fantastik bir yapıyla oluşturulmuştur.

Arif, tıpkı “G.O.R.A.” filminde olduğu gibi bu filmde de çok bilmiş, gittiği yere hemen adapte olarak bölgenin lideri konumuna yükselen bir tiplene olmuştur. Dinozorların çağına gönderilip durumu neredeyse hiç yadırgamadan, Yılmaz’ın kurgulamış olduğu evrenin içinde kendisine yüklenen “sivri zekası, hazır cevaplılığı, belayı çeken şansı” ile temel konudan çok, birbirinden bağımsız olayları seyirciye sunmaktadır. Paralel evrende kaç dakika geçtiğini hiçbir dayanağa yaslanmadan bilebilen Arif, önünden geçen dinozorlara tekme atmakta, göğe ulaşmak için yapılan kuleye tırmanmayı başarıp orada sapasağlam bir insan bulabilmektedir. Senaryo gereği orada bulunan insan da aslında “sigaradan gitti” esprisini yapabilmek için

oraya konulmuştur. Bütün teknolojik aletlerden ölesiye nefret eden bir kabile liderinin her aleti bir mağaraya kaldırdığını öğrenen Arif, o mağaraya girerek hızlı bir şekilde çağ atlayıp yeniden kendi devrine gidebilmeyi amaçlamaktadır. Her ne kadar fantastik bir durum olsa da Arif bu planın işe yarayacağına öyle inanmıştır ki seyirci de bunu bir şekilde kabullenmiştir. Arif kendi çağına geri dönebilmek için bir anlaşma yapar. Anlaşmaya göre taraflar bir futbol karşılaşması yapacak ve bu karşılaşmanın sonucunda galip gelenin istekleri olacaktır. İlginçtir ki taş devrindeki bu insanların ata sporu olarak nitelendirdiği spor futboldur. Arif bir anlaşma yapmıştır ve buna uymak zorundadır. Filmin son bölümünde önce antrenman ve sonra müsabaka olmak üzere uzun bir futbol maçı konu alınmış yani filmin sonu futbol üzerine kurgulanmıştır. Arif, filmin başında yemin ederek artık kullanmayacağını belirttiği, kendisine G.O.R.A.’da yüklenen üstün yeteneklerini futbol maçının devre arasında başının üstünde ekmek kırıp yeminini bozmak suretiyle yeniden kullanabilir hale getirir ve maçı takımına kazandırır. Paralel evrende ise Arif’in eşi Ceku, Logar’ın planını anlamış ve geçmişe gelerek Arif’le birlikte kendi zamanlarına dönmüştür.

“A.R.O.G.” filmi incelendiğinde güldürü unsurunun büyük oranda, fantastik bir durumla karşılaşan Arif’in içinde bulunduğu ortamı hızlıca kabullenmesi ve yeni bir medeniyet kurması üzerine gelişen “şakalar” ile sağlandığını görmekteyiz. Günümüz komedi filmlerinde kullanılan güldürü öğelerinin hepsi bu film için de sık sık geçerli olmakla birlikte temel fark, asıl karakterin ve tepkilerinin temelde tanıdık ve yerel olmasıdır. Bu karakter – Arif – aslında iyi yürekli, ezilen ve haksızlıklara karşı çıkan biridir. Film fantastik dünyalarda, uzak geçmişte ya da gelecekte de geçse, absürt bir tavırla da olsa, seyirci temelde karakterle özdeşleşebilmektedir. Cem Yılmaz’ın mizah yeteneğiyle film tüm güldürüyü cinsellik, kaba tavır ve argoya da dayandırmamaktadır.

Cem Yılmaz’ın içinde bulunduğu komedi filmlerini incelediğimizde ortaya çıkan bir diğer özellik de işlenişinde gösterilen özendir. Filmleri, genel anlamda özenli dekorları, kostümleri, geniş oyuncu kadrosu, teknik imkanları vb. özellikleriyle dikkat çekicidir. Ortaya konulan evren fantastik de olsa kabul

görmektedir. Bunun başarısı yadsınamaz. Bu noktada Cem Yılmaz filmlerinin bir başka yönü daha ortaya çıkmaktadır: reklam başarısı. Cem Yılmaz'ın üretim sürecinde içinde bulunduğu filmler gerek seyircinin Yılmaz'a olan talepleri doğrultusunda gerekse akıllıca yürütülen reklam çalışmalarının neticesinde büyük ilgi görmektedir. Yılmaz'ın filmleri vizyona girmeden aylar önce dikkat çekici fragman, “teaser” çalışmalarıyla ve sinemalarda sergilenen afişleriyle ilgi çektiği gibi içine yerleştirilen ürün reklamlarıyla da çeşitli firmaların sponsorluğunu almıştır. Bu filmlere salt reklam amaçlı birtakım sahnelerin de yerleştirildiği görülmektedir. Örneğin yönetmenliğini Ömer Faruk Sorak'ın yaptığı, 2010 yılında gösterime giren “Yahşi Batı” filminde Cola Turca'nın aslında filmin baş kahramanları Aziz ve Lemi tarafından icat edildiğini gösteren bir sahne mevcuttur. İşsizlikten ne yapacaklarını şaşırان iki kafadar, bir sahnede "Cola Turka" üretirler. Reklam anlaşmasının bir sahneyi doldurduğu bu ayrıntı filmin pek çok yerinde yeniden kullanılır. Aziz ve Lemi para toplamak için kanun adamlarını ilaç kattıkları "Cola Turka" ile uyuturlar ve bu sayede oradan kaçarlar.



“Yahşi Batı” Filminde “Cola Turka” Üretilen Sahne

Buna bir başka örnek olarak “G.O.R.A.” filminde Arif'in uzaya kaçırılırken dönemin telefon operatörlerinden “Avea” kullanarak dünyadaki bir arkadaşını aradığı sahne verilebilir. Arif, dünyadan yavaş yavaş uzaklaşırken panik içinde telefonun çekmesini beklemektedir. Bu sırada “Hani her yerden çekiyordun?” diye

Avea'ya sorar. Tam da bu sırada telefon bağlanır. Yani "Avea" uzayda bile çekmektedir.



"G.O.R.A" Filminde "Avea" Reklamı

Buna bir başka örnek olarak Cem Yılmaz'ın yönetmenliğini de yaptığı "Ali Baba ve Yedi Cüceler" filmini gösterebiliriz. Filmde eski bir Sovyet füzmesini tetikleyebilmek için "Pepsi" açma halkası kullanılmaktadır. Bu reklam için özel bir sahne yazılmıştır.



"Ali Baba ve Yedi Cüceler" Filminde "Pepsi" Reklamı

Cem Yılmaz'ın hemen her filminde bu ve bunun gibi reklam amacıyla yazılmış sahneler bulunmaktadır. Kimi zaman filmin içinde oldukça büyük bir yer tutan bu durum kimi zamansa filme bölüm bölüm uygulanmıştır. Yılmaz, uygulamış olduğu bu stratejiyle seyircinin bildiği ürünler üzerinden mizah üretirken bir yandan da çekilmeden önce filmin giderlerini karşılamaktadır.

Günümüz komedi sinemamızda kullanılan bir diğer mizah oluşturma biçimi de cinsellik üzerinden sağlanmaya çalışılmaktadır. Buna, yönetmenliğini Adem Kılıç'ın yaptığı 2011 yapımı “Sümela'nın Şifresi: Temel” filmini örnek verebiliriz. Filmde gülmece unsuru yalnızca cinsellik üzerinden değil ayrıca stereotip⁴⁴ genellemeler üzerinden şekillendirilmiştir. Trabzon'da geçen bir öykü olan film, kafalardaki “Karadenizli” imajı üzerine birçok şey söylemektedir. Bunlardan belki de en önemlisi “Karadenizli'ler kadına düşkündür” genellemesidir. Filmde bu açık bir şekilde, iyice üstüne basılarak aktarılmış, cinsellik içeren bu genellemeyle güldürü ögesi yakalanmaya çalışılmıştır.



“Sümela'nın Şifresi: Temel” Filminden Bir Kare

⁴⁴ Sosyal bir grubun içinde olan ve içinde bulunduğu grubu en iyi temsil eden özellikleri taşıyan, örnek gösterilebilecek kişi, basmakalıp. (Türk Dil Kurumu)

Bir başka stereotip genelleme olarak “Trabzonlu’nun ağzı bozuktur”, “Trabzonlu Trabzonspor’u ölümü pahasına sever”, “Karadenizli’nin silahı belinden eksik olmaz” gibi pek çok basit önerme üzerinden güldürü amaçlanmıştır. Basmakalıpçı bu yaklaşım hiç de olumlu bir tablo çizmemekte, aslında aktardığı kitleyi aşağılamaktadır. İşin ilginç yanı ise, bu kitle tarafından da çok beğenilmesidir.

Cinsellik üzerine mizah üretme çabasına Togan Gökbakar’ın 2013 yılında yaptığı “Celal ile Ceren” filmini de örnek gösterebiliriz. Filmin başrol oyuncusu Şahan Gökbakar, Celal karakterini canlandırmaktadır. Celal, yardım etmek amacıyla babasının dükkanında çalışmaya gider. Gelen bir telefon üzerine “kablo döşemek” amacıyla orta yaşlı bir kadının evine giden Celal, kadının, kendisini yatağa bağlayarak cinsel istismarına maruz kalır. Bu sahnede Celal “döşeme” kelimesi üzerinden cinsel içerikli bir gönderme de yapar. Yine başka bir sahnede, Celal’in arkadaşı, Ceren’in arkadaşıyla sevgili olur ve ikisi her yerde, sürekli sevişir. Bu durum üzerinden güldürü hedeflenir.



“Celal ile Ceren” Filminden Bir Kare

Yine de belirtmek gerekir ki “Celal ile Ceren” filmi aslında Şahan Gökbakar’ın içinde bulunduğu komedi filmleri arasında sinematografik açıdan en

akıcı filmidir. Diğer filmleriyle kıyaslandığı zaman, anlattığı bir öyküsü vardır. Küfür, argo ve kaba hareketler olsa da belirli bir düzeyde tutulmaktadır. Bu filmde daha çok cinsellik üzerine bir yönelim söz konusudur.

2000’li yıllardan itibaren seyirci tarafından sinemalarda en çok izlenen filmlere baktığımızda üst sıralarda “Düğün Dernek” ve “Düğün Dernek 2: Sünnet” filmlerini de görmekteyiz.

2013 yılında gösterime giren “Düğün Dernek”, yönetmenliğini Selçuk Aydemir’in yaptığı, BKM yapımcılığında gerçekleştirilen bir filmidir. Televizyonun seyirci üzerindeki yönlendirici etkisi bu filmde net bir şekilde görülmektedir. Selçuk Aydemir’in yönetmenliğini yaptığı, 2011 yılında vizyona giren ve beklenen seyirciyi yakalayamayan “Çalgı Çengi”, başrollerini Ahmet Kural ve Murat Cemcir’in paylaştığı bir komedi filmidir. Selçuk Aydemir, “Çalgı Çengi”den sonra bir televizyon dizisi olan “İşler Güçler” ile seyirci karşısına çıkmış ve Ahmet Kural ile Murat Cemcir bu dizi sayesinde büyük bir üne kavuşmuştur. Kuşkusuz ki seyirci, televizyondan takip ettiği bu ikiliyi sinemada da izlemek istemiştir. Yalnızca iki yıl içerisinde bu denli bir yükselişin başarılı olduğunu söylemek yanlış değildir.

“Düğün Dernek”, yabancı bir kadının Sivas’a gelin gelmesi ve kabul görmesini anlatmaktadır. Filmin asıl ağırlığını oluşturan bölüm düğün hazırlıkları ve düğün aşamasında meydana gelen olaylardır. Komedi unsuru, tiplerin “büyük oynamalarına” dayandırılmaktadır.



“Düğün Dernek” Filminden Bir Kare

Bu bağlamda, teatral oyunculuk da öne çıkmaktadır. Özellikle Ahmet Kural’ın canlandığı Tüpcü Fikret tiplemesi oldukça gerçek dışı çizilmiştir. Tepkileri son derece abartılıdır. Murat Cemcir’in canlandığı Çetin tiplemesi ise beyaz saçı-sakalına tezat oluşturacak biçimde çok hareketli, dövüş sporları ile ilgilenen biridir. Film aslında bu iki tiplemenin üzerinden gelişmekte, absürt durum ve davranışlar film boyunca kullanılmaktadır. Son dönemlerde, sinemamızda sıkça görülen cinsel göndermeler, kelime oyunları, argo ve küfür gibi unsurlar da kullanılmaktadır. Fakat asıl güldürü tiplemelerin durumlara tepkileri, jest ve mimikleri üzerinden absürt hatta yer yer fantastik davranışlarıyla aktarılmaktadır. Filmde kurgu oyunlarına da sık rastlanmaktadır. Olağan bir anlatım biçimi bir anda sık kesmelerle, algıda karışıklık yaratacak geçmelerle, hız değişiklikleriyle bozulmaktadır. Filmin sonunda Letonya’dan Sivas’a gelen gelinin nişanlısı, arkadaşlarıyla birlikte düğünü basar, bütün düğünü birbirine katar ancak Çetin hepsini tek tek döver. Bu kavgadan hemen önce normal görünen bu insanların doğüstü güçleri olduğu izlenimi vermek için çok uzak bir mesafeden bir başka yere atlayan birini görürüz. Seyirciye “bu insanlar o kadar tehlikeli ki, bunu bile yapabildiklerine göre her şeyi yapabilirler” izlenimi verilmektedir. Bu denli

insanüstü hareketler sergileyenlerin bir kişi tarafından dövülmesi de gerçekte bağdaşmaz. Bu durum üzerinden güldürü unsuru yakalanmaya çalışılır.

Serinin devam filmi olan “Düğün Dernek 2: Sünnet” ise önceki filmde evlenen çiftin çocuğunun sünnet düğününü anlatan bir filmdir. İlk filmde kullanılan güldürü öğeleri aynı şekilde sürdürülmüştür; ikinci filmle arasında mizah anlayışı bakımından hiçbir fark yoktur.

“Düğün Dernek 2: Sünnet” filminde daha belirgin olarak “delilik” durumu ön plana çıkarılmış, tiplerin bazı tavırları delilik üzerinde temellenmiştir. Böylelikle seyirci yapılan abuk sabuk hareketleri daha da kabul edebilir hale gelmiştir. Örneğin Tüpçü Fikret’in aşık olduğu kızı etkilemek için işe yarayacağını düşündüğü yöntem, kız ve arkadaşları bir kafede otururken motosiklet ile önlerinden farklı hareketler yaparak geçmektir. Fikret filmde akıl hastanesinde uzun yıllar kalmış birisi olarak gösterilmiştir. Bu hareketleri de bir şekilde kabul görmektedir çünkü o aykırı bir tiptir.



“Düğün Dernek 2: Sünnet” Filminden Bir Kare

Film boyunca kızı bu tarz “delice” yöntemlerle etkilemeye çalışan Fikret, hep olumsuz yanıt alır veya bu durum kız tarafından hep belli edilir. Filmin sonunda,

kendisine hiç yüz vermeyen kız bir anda telefonla Fikret'i arar ve seyirci, kızın Fikret'i nasıl olduysa "deli saçması" hareketlerine rağmen kabul ettiğini öğrenir.

Filmde herkesi soyan, sürekli kılık değiştirip ufacık yerde kimse tarafından tanınmayan, insanların cep telefonlarında neyin yazdığını, cüzdanlarında ne kadar parası olduğunu bilen ilginç bir hırsız tiplmesi de vardır. Bu tiplleme de çok absürt ve fantastik niteliklerle donatılmıştır. Nereden ne zaman çıkacağı, ne yapacağı asla belli değildir.

2000 sonrası Türk sinemasında sıkça kullanılan mizahi öğelerin hemen hepsinin bu film için de geçerli olduğunu, buna ek olarak teatral oyunculuk anlayışının da sık sık kullanıldığını görmekteyiz. Filmin konusu olan sünnet, ufak birkaç şaka dışında aslında hiç de önemli değildir. Asıl mühim olan, tiplmelerin absürt ve fantastik yönleri ile "büyük oynamalarıdır." Düğün Dernek 2: Sünnet, son derece gerçek bir yerde, gerçeküstü insanların başına gelen olayların anlatıldığı bir filmidir. Gerçekliği üzerinde durulmadan, absürt sahnelerin bir araya getirilmesi olarak değerlendirilebilir.

Daha olumlu bir örnek olarak yönetmenliğini Hakan Algül'ün yaptığı "Eyvah Eyvah" verilebilir. 2010 yılında gösterime giren filmin senaryosu aynı zamanda başrol oyuncusu olan Ata Demirer tarafından yazılmıştır. Demirer, sahnelerde taklit yeteneğini sıkça göstermesinin yanında konservatuvar eğitilmiş bir müzisyendir. "Eyvah Eyvah" filminde canlandırmış olduğu tiplleme olan Hüseyin de Demirer'in müzisyen yönüyle ön plana çıkardığı Çanakkale'li bir müzisyendir. Klarnet çalarak hayatını sürdürmektedir. Hüseyin, babasının hayatta olduğunu, kendisine o zamana kadar yalan söylendiğini öğrenince İstanbul'a gelerek babasını aramaya koyulur. Bu aşamada bilmediği bu şehirde başına pek çok olay gelir. Yardımına Demet Akbağ'ın canlandığı Firuzan koşar. Firuzan bölgesel üne sahip bir şarkıcıdır. Kendi müzisyenlerinden birisi parasını alamadığı gerekçesiyle çalışmayı bırakınca Firuzan, Hüseyin'den bir geceliğine kendisine yardımcı olmasını ister. Bu birliktelik güzel bir dostluğun da önünü açar. Hüseyin babasına kavuşur.

Film, bölgenin özelliklerini güzel yansıtmakla birlikte, tiplemelere yer yer abartılar yüklemiştir. Konusu ve işleniş biçimiyle seyri zevkli olan filmi dönemin diğer komedi filmlerinden ayıran en büyük özelliklerinden biri kuşkusuz ki küfrü ve argoyu ölçülü bir biçimde, yerinde ve aşırıya kaçmadan kullanmasıdır. Konusuna bağlı bir biçimde ilerleyen film, biçimsellikten çok aktarmak istediğiyle ilgilenmiş, yer yer abartılmış tiplmelerin ve mafya hesaplaşmalarının dışında çok da absürt, inandırıcı olmayan yönler sunmamıştır.

Film, sıcaklığını yörenin insanına yaklaşımından da almakta, yöre ağzını o bölgeye çok da yakın olmayan oyuncuların uzun süreli çalışmaları sonucu ortaya koymaktadır. Bunun altındaki emeği filmin oyuncuları kamera arkası görüntülerinde ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır. Hemen her oyuncu, yöre ağzına uzak olduğu için birtakım çekinceleri olduğundan bahsetmektedir. Filmin yönetmeni Hakan Algül ise şunları söylemektedir:

“Filmi seyrederken sıfır hata olduğunu düşündüğüm şeylerden bir tanesi de cast seçimleri... Her rolü başka bir oyuncu... bir tık daha yukarda oynar ya da biri biraz daha kötü oynar ama ben filmi seyrettiğim zaman, montajda da gördüm ki hepsinde doğru cast seçimi yapmışız.”

Filmin senaristi ve başrol oyuncusu Ata Demirer ise şu noktaya dikkat çekmektedir:

“Geçenlerde bir şaka yaptık, şizofrenik bir durum oldu, o kadar iyi arkadaş oldular ki Hüseyin’le Firuzan, gerçekten bizi bile inandırdılar... Bence Türk sinemasında uzun yıllardır özlenen komedi arkadaşlığı resimlerinden, hani bir zamanların Ertem Eğilmez filmlerinde çok vardır, Şener Şen’li, Kemal Sunal’lı, işte Süt Kardeşler’de, Tosun Paşa’da falan... O ikili, iki komik durumuna çok yaklaştığımızı hissediyorum...”

Firuzan tiplemesine hayat veren Demet Akbağ ise ilk komedi filmi olarak “Eyvah Eyvah”ı göstererek şunları söylemiştir:

“Ata (Demirer), koltuğunun altında senaryoyla geldi Necati ’yle birlikte. Necati Akpınar ’ın her zamanki şakalarından biri olarak yorumlanabilecekmiş gibi duran şu cümleyi söyledi: “Demet, artık senin de bir komedi filmin olsun.” Bir dakika... Şöyle bir durdum bir iki saniye kadar... “Evet” dedi Ata, “Şöyle bir düşün abla, bütün komedi filmlerinde senin yine bir trajik tarafın vardı ama bu Firuzan gerçekten komik.” Ve öyle okudum hikâyeyi. Evet, bu da benim ilk komedi filmim.”

Daha sonra iki devam filmi çekilen “Eyvah Eyvah” serisinde hikayenin giderek etkinliğini kaybettiği görülse de döneminde çekilmiş olan diğer filmlere kıyasla daha hoş, içten bir mizahi yaklaşımı vardır.



“Eyvah Eyvah” Filminden Bir Kare

3.3. 2000’li Yıllarda Türk Sinemasında Yok Olmaya Başlayan Mizah Anlayışının Toplumla Etkileşimi

#	Film Adı	Dağıtım	Vizyon Tarihi	Hafta	Toplam Seyirci
1	Recep İvedik 4	Tiglon	21.02.2014	20	7.369.098
2	Düğün Dernek	UIP	06.12.2013	40	6.980.070
3	Fetih 1453	Tiglon	16.02.2012	52	6.572.618
4	Düğün Dernek 2: Sünnet	Mars Dağıtım	04.12.2015	20	6.072.509
5	Recep İvedik 2	Özen Film	13.02.2009	24	4.333.144
6	Recep İvedik	Özen Film	22.02.2008	32	4.301.693
7	Kurtlar Vadisi: Irak	KenDa	03.02.2006	26	4.256.567
8	G.O.R.A.	Warner Bros.	12.11.2004	36	4.001.711
9	Eyyvah Eyvah 2	UIP	07.01.2011	38	3.947.988
10	CM101MMXI Fundamentals	Tiglon	03.01.2013	30	3.842.535
11	Babam ve Oğlum	Özen Film	18.11.2005	81	3.839.883
12	Mucize	Pinema	01.01.2015	19	3.737.605
13	A.R.O.G	UIP	05.12.2008	22	3.707.086
14	New York'ta Beş Minare	Pinema	05.11.2010	13	3.474.495
15	Eyyvah Eyvah 3	UIP	31.01.2014	18	3.414.212
16	Recep İvedik 3	Özen Film	12.02.2010	23	3.326.084
17	Vizontele	Warner Bros.	02.02.2001	49	3.308.120
18	Vizontele Tuuba	Warner Bros.	23.01.2004	34	2.894.802
19	Celal ile Ceren	Tiglon	18.01.2013	23	2.853.772
20	İssız Adam	Cinefilm	07.11.2008	43	2.788.550

2000’li yıllarda en çok izlenen 20 Türk filmi⁴⁵

Yukarıdaki tablo, 2000’li yıllarda en çok izlenen Türk filmlerinin seyirci sayılarını göstermektedir. Ele alınan ilk 20 filmin 13’ü komedi filmi, 1’i Cem Yılmaz’ın “stand-up” gösterisidir. Yani 14’ü “komedi” etiketi etrafında şekillenmiştir.

Günümüz filmlerinin ulaşmış olduğu seyirci rakamları geçmiş dönemin seyirci rakamlarıyla kıyaslandığında aslında günümüz sinemasının çok izlendiği gibi bir durumun söz konusu olmadığını görmekteyiz. Türkiye’nin 80 milyona yaklaşan nüfusu olduğu göz önünde bulundurulduğu zaman sinemalardaki izlenme oranlarının ne denli düşük olduğu anlaşılmaktadır. Daha önce belirtmiş olduğum etkenlerden dolayı sinemaya gitme oranları oldukça düşüktür. Bu noktada önemli bir ayrıntı da izlenme oranlarındaki dengesizliktir. 2000 ile 2015 yılları arasında Türkiye’de çekilmiş olan 728 Türk filminden 366’sı 50 bin seyirciye bile ulaşamamıştır. Çok

⁴⁵ <http://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989tr>, (Erişim Tarihi: 20.12.2016)

izlenen filmler ise bir milyon seyirciyi aşmakta, ortaya büyük bir dengesizlik çıkmaktadır.

Prof. Sami Şekeroğlu, filmlerin izlenme rakamları arasındaki dengesizliği şu şekilde yorumlamaktadır:

“Seyretmiyor. Niye seyretmiyor? Çünkü filmdeki tipleri tanımıyor. Tipler Türk değil. Yaşantısı, kendi yaşantısına uymuyor. O yaşantı kendisine zevk vermiyor. Kendisini gıdıklayan ya da çimdikleyen bir şey yok filmlerin içinde. Ama çocuklar veya kültür seviyesi düşük olan insanlar Recep İvedik’i seyrediyor. Çünkü müstehcen şeyler var, küfürler var. Orada gıdıklanıyor. Seyirci sayısının fazla olması da bu filmin kalitesini değil, kalitesizliğini gösteriyor. Ne yazık ki, kalitesizlik ödül almış oluyor.”⁴⁶

Bu dengesizliği sinemamızın geçmiş dönemleriyle kıyasladığımız zaman önemli bir ayrıntı ortaya çıkmaktadır. Geçmiş dönemlerde üretilen filmlerin başarısızlık şansı yoktur. Yeşilçam’da bir filmin iş yapmamış olması demek, o yönetmenin işsiz kalması demektir. Günümüz Türk sinemasında filmler kendilerini bir şekilde kurtarmayı başarmaktadır ki başarısızlığa rağmen yeni filmler çekilebilmektedir.

Günümüz Türk sinemasında gülme unsurunu aktaranın, filozof Bergson’un bahsettiği “acılığı” iletmek istemesiyle ilgili bir sorun vardır. Filmlerin pek çoğu ticari kaygı içinde üretilmektedir. Bundan dolayı en basit güldürme yöntemlerinden “kaba güldürü” kullanılmaktadır. Haklı bulunmaması gereken bir yaklaşım olan bu durum, izleyicinin beklentilerini değiştirdiği gibi, filmlerin kalitesinin de düşmesine sebebiyet vermektedir. Yani karşılıklı bir kaybediş söz konusudur.

Tarihten bugüne komedi, mizah, hiciv kısaca içinde “gülme” sonucunu barındırabilen her etiket, insanların gülmeye ihtiyaç duydukları dönemlerde

⁴⁶ Mert Atalar, *Türk Sineması-Seyirci İlişkisi*, 112.

yükselmiştir. Gülme, insanları dertlerinden uzaklaştıran en önemli ve en basit fiziksel tepkidir. Geçmişten günümüze mizah mutlaka kullanılmış, en zor durumlarda, katı rejimlerde veya eleştirilmesi gereken olaylarda mutlaka orada olmuştur.

Günümüze geldiğimizde işlerin daha farklı biçimlere büründüğünü görmekteyiz. Artık mizah yok olmaya yüz tutmuştur. Hiciv yalnızca halkta değil, aynı zamanda siyasette de ortadan kalkmıştır. Her şey artık daha “ciddi”dir. Milletvekilleri her gün birbirlerine “eleştiri” adı altında hakaret etmekte, ikisi arasındaki farkı sık sık karıştırmaktadır. Devletin ileri gelenlerinin sürekli tahammülsüzlük içeren bu tavırlarının yanında halktan yergi kaldıracak bir beklenti içinde olmak hayalperestlikten öteye gidememektedir. Hemen her alanda uygulanan baskı, sansür, tahammülsüzlük, açılan hakaret davalarının artışlarıyla mizahın yok edildiğini, insanların çok basit şeylerde bile gülmek için ufak noktalar aradıklarını görmekteyiz.

İnternet bu yol için son derece uygun olan bir ortamdır. İnsanlar vakitlerini geçirdiği bu platformda ufak videolar çekerek, birtakım sosyal medya uygulamalarından bu videoları paylaşarak kendilerini duyurmaya başlamıştır. İnternetin sağlamış olduğu bu ortamın sonucunda tıpkı televizyonun gücünü kullanarak yayılan komedyenler gibi yeni kişiler ortaya çıkmıştır. Bu insanlar da film yapmaya başlamıştır. Ortaya çıkan ürünler günümüz komedi anlayışından farklı, yeni bir şey sunmamaktadır.

Bu internet “fenomenlerinden” biri de Cem Gelinoğlu’dur. Yönetmenliğini Bülent İşbilen’in yaptığı 2015 yılında vizyona giren “Ali Kundilli” filmi 482.917 kişi tarafından izlenmiştir. Cem Gelinoğlu, senaristliğini yapıp başrolünde oynadığı filme giriş sürecini şu şekilde aktarmıştır:

“Ben daha önce bir ilaç deposunda çalışıyordum. Sosyal medyada “Vine”⁴⁷ diye bir şey keşfettim. Twitter’in uygulama olarak başlattığı bir programdı. Ben de

⁴⁷ İnsanların yedi saniyelik kısa videolar çekerek bunları paylaştığı bir program.

kendi tarzımı buradan yansıtabilirim diye düşündüm ve işimden artakalan zamanlarda bir hobi olarak vine çekmeye başladım. İnsanlar çok ilgi gösterdi, videolar dönmeye başladı, çok güzel tepkiler almaya başladım... Mailimde Faruk Aksoy'la ilgili bir e-posta gördüm... Yaptığı işleri yakından takip eden bir insan olarak herhangi bir film tanıtımı olduğunu düşündüm çünkü o kadar uzağım... Faruk Aksoy bana '5-6 saniyelik videolarda iyi olabilirsin ama ben biraz daha uzun bir performans görmek isterim, istersen bana bir şeyler yaz ya da bir şeyler çek' dedi. 5-6 dakikalık bir şeyler çektim... ”⁴⁸

Yapımcı Faruk Aksoy'un dikkatini çekmeye başaran Cem Gelinoğlu, filmin senaryosunu yazarak başrolünde oynamıştır. Kendi tabiriyle “o kadar uzak” olan Gelinoğlu'nun bu işe bir anda girmesi ve oldukça iyi izlenme oranı yakalaması Ali Kundilli'yi bir seriye dönüştürmüş, ikinci filmi de “Ali Kundilli 2” adıyla çekilmiştir.

İnternetin “fenomen” yaptığı isimlerden biri de Barbaros Dikmen'dir. Tıpkı Cem Gelinoğlu gibi vine çekerek ünlenecek Dikmen, 2015 yılında, senaryosuna da katkıda bulunduğu, yönetmenliğini Erdi Dikmen'in yaptığı “Sihirbazlık Okulunda Bir Türk” adlı filmde başrolde oynamıştır.

⁴⁸ “Ali Kundilli” filminin kamera arkası röportajı



“Sihirbazlık Okulunda Bir Türk” filminin afişi

Fim, Harry Potter serisine “Türk” yaklaşımıyla yeniden yorum katan, gönderme üzerine kurgulanmış bir filmidir.

Mizah anlayışımız giderek basitleşerek yok olmakta, aslında içinde komik durumların olmadığı olaylar üzerinden bile mizahi çıkarımlar yakalamaya çalışılmaktadır. Bunlara 2012 yapımı, yönetmenliğini Kamil Çetin’in yaptığı “Oğlum Bak Git” adlı film örnek olarak gösterilebilir.

Youtube'a yüklenmiş olan videoda bir çocuk, çöp toplayan işçiye diklenmekte, elindeki kemerle adamı tehdit etmektedir. İşçi, defalarca uyardığı çocuğu elindeki süpürgeyle kovalar. Aslında bu durumun "gülünç" olmasından ziyade "saygısızlık" olarak nitelendirilmesi gerekirken olay, bir filme komedi unsuru olarak "gönderme" yapma amacıyla girmiştir.



Sözü geçen Youtube videosundan bir kare

Film, başladığı andan itibaren cinsel espriler, "Özel Konuşalım Hastanesi" gibi kötü kelime şakaları, dini güldürme malzemesi olarak kullanma ve bununla alay etme vb. çok sayıda istismar unsuruyla doludur. Hem sinematografik olarak hem de senaryosunda çok sayıda hata içermektedir.



“Oğlum Bak Git” filminin afişi

İnternetin televizyon kadar sıkı kontrol edilemediği bir gerçektir. Çok fazla bilgi kirliliğinin, tek tıkla inanılmaz hızla yayılabilecek bağlantıların bulunduğu bu ortamın avantajlarından çok dezavantajlarını görmekteyiz. Günümüzde terör eylemlerinin bile mizah unsuru olarak kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir. Özellikle çocukların ve gençlerin internette çok fazla zaman geçirdiği

düşünüldüğünde durumun hiç de iç açıcı olmadığı, ailelerin çok dikkatli olması gerektiği ortadadır.

Ekonomik sorunların, siyasi, sosyal, kültürel vb. yozlaşmanın mizah anlayışımız üzerinde son derece olumsuz etkileri vardır. Bu etki kuşkusuz ki karşılıklıdır. İnsanların beklentileri giderek düşmekte, üretilen ürünler de bu seviyeye hitap etmektedir. Üretilen ürünlerin kalitesi düştüğü için beklentiler de yüksek değildir. “Komedi” etiketi altında üretilen pek çok filmin hitap ettiği kitle zaten sinemaya yalnızca gülmek için gitmektedir. Bu kitle için filmin ardındaki fikir önemli değildir. Yani bu, Bergson’un bahsettiği “acılığı” aramayan kitledir.

“Gülmek, fizyolojik değil, toplumsal bir olaydır. Dolayısıyla güldürmek de öyle... Gülmece sanatında, güldürmenin şaklabanlıkla, maskaralıkla, soytarlıkla, gıdıklamakla bir ilgisi yoktur. Benim anladığım gülmece, insanların fiziksel kusurları, eksiklikleriyle uğraşmaz; toplumsal düzenin bireylerde, durumlarda, olaylarda gizlenmiş ‘komik’ ögesini yakalayıp, gözler önüne sermeye çalışır. Yani herkesin göremediği çelişkileri, karşıtlıkları cımbızla tutup sergiler. O yüzdendir ki, gülmecenin birincil özelliği, eleştirmektir. Toplumsal içerikten, özden yoksun gülmece boşalım sağlamaya yarar. Dikkati bilemekle, hoşgörü sınırlarını genişletmekle bir ilgisi yoktur. İnsanları güldürmek zor bir iş değildir. Gıdıklarsanız gülerler, birtakım şaklabanlıklar yaparsanız gülerler. Oysa güldürmenin amacı, güldürürken düşündürmektir.”⁴⁹

Ünlü şair Hasan Hüseyin’in yukarıdaki sözünde bahsettiği gibi, güldürünün sanat olabilmesi için içerisinde mizah barındırdığı kadar, refleks hareketi gibi de basit olmaması gerekmektedir.

Senaryo yazarları Bülent Oran’ın şu sözleri belki de günümüzün özeti niteliğindedir:

⁴⁹ Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, s:8, 64.

“... Özü-sözü doğru ya da içeriksiz, sabun köpüğü türü bir film bile olsa, komedinin kendine özgü değişmez kuralları vardır. Bu kurallar da toplumların sosyolojik ve özellikle de ekonomik durumlarına yani zamana göre ayrıcalıklar gösterir... Komedi senaryosu üzerinde çalışanlar sanırım öncelikle şu noktaları dikkate almaya çalışırlar: İnsanlarımız en kolay nelere gülüyorlar? Gülmenin psikolojisi nedir? İnsan niçin güler, niye güler? Seyircimizi güldüren durumların ortak noktaları nelerdir? Hangi davranışlar en kolay kahkaha alır? Kolay kahkaha almanın metotlarını da şöyle özetleyebiliriz: Komedilerimizin ana çizgisinde görülen ortak nokta, kişilerin çatışmasından çıkan güldürü türüdür: Bu çatışmalarda tuzaklar “şoke edici” sürprizler, sakarlıklar, yanlış anlamalar, şaşkınlık yaratacak saçma olaylar ve kandırmacalardan oluşurdu. Karagöz-Hacivat tekerlemeleri, Keloğlan masalları, ortaoyunları ve Nasrettin Hoca fıkralarından gelen Türk insanı, geleneğin verdiği alışkanlıkla saydığımız türleri anımsatan konulardan hoşlanıyordu. Ben de senaryocu olarak, bunlardan yararlandım... Komedinin tartışılmaz devi Molière, aklımda kaldığı kadarıyla, “Komedinin görevi, toplumu eğlendirerek doğru yola sokmaktır.” Diyordu. Bizler ise (bendeniz dahil), doğru yola sokma zahmetine katlanamadık. Faydalı olma, insanlara yol gösterme çabası yerine kolay yolu seçtik. Komedilerde “karakter yaratmak” yerine, tiplerle yetindik. Bu da yetti.”⁵⁰

Bir nevi özeleştiri yapan Oran, derinlikli güldürü yapılmamasının nedenlerinden de bahsederek şu bilgileri vermektedir:

“Yararlı olmak, zaman ve zemin işi. Kitlenin genel kültürüne bağlı bir olay. Yararlı olmayı düşünmek için kitlenin o düzeydeki filmleri hazmedeceği vakti beklemek gerekiyordu ve bu da toplumsal gelişime bağlı bir durumdu. Örneğin, birkaç yıl önce bir “sanat filmi” modası başladı. Ama ne sanatla ne de halkla ilgisi olmayan bir modaydı bu. Anında geri tepti. Filmler iş yapmama rekoru kırdığı gibi, gösterime girecek sinema bile bulamadı. Faturasını da seyircinin sinemadan kaçışıyla ödedi. Yeşilçam için bir yıkıntıydı bu. Kitleler şakaya gelmiyordu. Sinema

⁵⁰ A.G.E., 75.

ekonomisini sarsacak güçteydi ve sarstı da. Halkın kendisi ekonomik bunalımın içindeydi çünkü. Türkiye’de para yolunu şaşırmişti. Yoksul, yoksullaşmış, orta direk silinmiş, rantıye kesim ise anormal bir para hücumuna uğramıştı. Bunalan insanlar, kaçış yeri olan sinemada ne sanat ne de ders almak peşindeydi. Arzuladığı şey, dertlerini unutmak, düş kurmak, eğlenmekti. Yeşilçam da yıkılmadan önce kitlenin talep politikasını izleyip, basit de olsa yalnızca güldürüp-eğlendirmeyi amaçlayan filmler ürettiyordu. Bir kesim için suçlanacak bir durumdu bu. Ama kaçınılmaz bir durum. O nedenle de güldürü filmlerini şekillendiren yapımcı ve yaratıcılardan çok Türk seyircisiydi.”⁵¹

Oran’ın bahsettiğine benzer bir durum şu anda da söz konusudur. Farklı yanı ise değişen dünyayla birlikte her şeyin daha da kötüye gitmesidir. Bilgiye ulaşmanın çok daha kolay olduğu yıllarda yaşamının getirdiği avantajlar yerine tüm kötü yanlarının sinemada karşımıza çıktığını görmekteyiz. Oran’ın “*Yararlı olmayı düşünmek için kitlenin o düzeydeki filmleri hazmedeceği vakti beklemek gerekiyordu ve bu da toplumsal gelişime bağlı bir durumdu.*” Şeklinde belirttiği durumun hala oluşmadığını, gidişatın da tersi yönde olduğunu görmekteyiz. Bu üzücü durum, yeni bir mizah anlayışıyla daha farklı bir kitlenin sinemaya çekileceği zamana dek sürecektir.

⁵¹ A.G.E., 77.

SONUÇ

Türk sinemasının “Altın Çağı” olarak kabul edilen 1960-1975 yıllarının en önemli özelliği sinemanın aile için yapılmasıdır. Ortaya konulan ürünler hitap ettiği kitle doğrultusunda şekillenmekte, bir filmin ailecek izlenebilmesi kıstas alınmaktadır. Bunun için üretilen filmlerde cinsellik, argo-küfür veya kaba davranışlar olmamalı, anlaşılır bir konu, takip edilebilir bir sinema diliyle anlatılmalıdır. Türk sinemasının en iyi örneklerinin verildiği bu dönemde, konular ve karakterler halkın kendisini yansıtmaktadır. Bu çerçevede şekillenen filmler, dram da olsa çoğunlukla içinde mizah barındırmakta, kaba güldürü anlayışı yerine toplumsal meseleleri mizahi bir yaklaşımla anlatmaktadır.

Günümüzde sinemanın hitap ettiği kitle oldukça farklıdır. Filmler, çoğunluğu gençlerden oluşan yeni kitlenin beğenisi hesaplanarak şekillendirilmekte ve bu yeni kitlenin beğenileri üzerinde de bir yönlendirme yapılmaktadır.

Günümüz Türk sinemasında özellikle komedi filmlerinin dayandırıldığı temel unsurların en zararlı yönü ahlaki kavramların içinin boşaltılmasıdır. Komedi adı altında yapılan mizahtan yoksun, kaba güldürü özellikleri ile üretilen filmlerin pek çoğunda aslında ahlaken topluma uygun olmayan davranışlar ya olumlu bir amaç gösterilerek yapılmakta ya da amaçsızca kullanılarak kavramların içi boşaltılmaktadır. Örneğin Recep İvedik’in mahallenin çocukları için geri almak istediği futbol sahası olumlu bir amaç olarak görülmektedir. Fakat bu amaca ulaşmak için Recep İvedik’in kahvehanedeki herkesten ceplerini boşaltmasını isteyerek adeta haraç toplaması “iyiye giden yolda kötü işler makul görülebilir” gibi yanlış ve tehlikeli bir yönlendirme yapmaktadır. “Düğün Dernek” filmindeki hırsızın, hırsızlığı sevimli göstermesi ve bundan hiç pişmanlık duymadan çalmaya devam etmesi de buna bir başka örnektir. Günümüzde komedi sinemasının hitap ettiği kitlenin yaş ve kültür seviyesi göz önünde bulundurulduğunda içi boşaltılan ahlaki kavramların kolaylıkla empoze edilebileceği ortadadır.

1970’lerde sinemanın yerini almaya başlayan televizyonun, günümüzde internet karşısında etkinliği giderek azalmaktadır. İnsanlar –özellikle gençler- kendilerini ifade ettiklerini düşündükleri internette, çoğu veriye tek “tıkla” ulaşabilmektedir. Bu hız tahammülsüzlüğe dönüşmekte, tüm bunların sonucunda çabuk tüketmeye alışan, aceleci bir toplum ortaya çıkmaktadır. Teknolojinin de hızlı değişmesi herkesin eline geçen birer akıllı telefonla perçinlenmiş, insanlar her işini bu telefonlarla halleder hale gelmiştir. 2000’li yıllarda “emek” kavramı da giderek yok olmaktadır. 1970’lerden itibaren ortaya çıkmaya başlayan “korsancılık” meselesi içinde bulunduğumuz yıllarda iyice yaygınlaşmıştır. Teknolojik imkanların artması bunun önüne geçmek yerine giderek bu olguya daha çok hizmet etmektedir. Tüm bunların getirdiği yozlaşma, kültürel değişim ve ekonomik düzensizlikler ne yaptığını çok da bilmeyen, hemen sıkılan bir gençlik yetiştirmeye başlamıştır. Sinemamızda da oluşturulan mizah anlayışı bu genç kuşağa hitap etmektedir.

90’lı yıllarda yaygınlaşan özel televizyon kanalları sayesinde kendini duyuran ve sinemada ürün veren komedyenlerin çalışmaları günümüzde en fazla izlenen filmlerin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Sinema, televizyonun karşısında 90’ların sonundan itibaren yavaş yavaş etkinlik kazanmaya başlamış, 2000’lerin başında “komedi” ile yeniden yükselişe geçerek seyirciyi salonlara çekmeyi başarmıştır. Geçmiş dönemin izlenme oranları ile kıyaslanmayacak ölçüde de olsa sinemaya giden seyirci sayısında göreceli bir artış olmuştur.

Günümüz komedi filmlerinin belirgin ortak yönleri vardır. Bu yönlerden belki de en sık kullanılanı “televizyon skeci” mantığı ile film yapımıdır. Çoğu komedi filmi konu bütünlüğünden ziyade parça parça ve bağlantısız bölümler halinde oluşturulmaktadır. Pek çok sahne veya diyalog konuya hizmet etme amacı gütmemekte, filminden çıkarıldığı takdirde bile hiçbir kayba yol açmamaktadır. Yalnızca güldürü amacıyla oluşturulan bu parçaların bir araya gelmesiyle birlikte ortaya devamlılıktan uzak bir film çıkmaktadır. Bu yöntem, televizyonlarda sık sık kullanılan bir güldürü yöntemidir. Özellikle 2000’li yıllarda artan güldürü amacıyla

oluşturulmuş televizyon programı skeçleri, bu yapının sinemaya da taşınması sonucunu beraberinde getirmiştir.

Günümüzde sık kullanılan bir diğer güldürü ögesi de “absürt” özelliklerdir. Komedi filmlerinin çoğunda mutlaka absürt bir konu, tipleme, diyalog, durum, kurgu özellikleri vb. nitelikler mevcuttur. Güldürü ögesi oluşturmak için uçarak ağaca düşen dolmuşlar, havada asılı kalan insanlar, kendisinden beklenmeyecek şekilde İngilizce konuşan esnaf, oradan oraya zıplayan kurt adamlar, gerçek olamayacak kadar saf insanlar, anlatım bütünlüğünü bozan kurgusal müdahaleler gibi pek çok örnek sunmak mümkündür.

Günümüz Türk sinemasında sıklıkla kullanılan diğer ögeler de “argo, küfür ve kaba tavırlar”dır. En kolay güldürü ögelerinden olan ve bilinçli şekilde gelişmeyen bu yöntem, en basit güldürme yöntemidir. Bu ögeler günümüzde hemen her komedi filminde bulunmaktadır ve giderek önü alınamayan bir şekilde bürünmektedir. Kadraja doğru gaz çıkaran, çok önemli mekanlarda küfrederek bağırarak, sürekli şiddete başvuran, etrafını taciz eden tiplmeler giderek çoğalmıştır. Günümüzde argo ve küfrün yanı sıra “cinsellik” de güldürü yöntemi olarak sıkça kullanılmaktadır. Sürekli cinsel göndermeler yaparak mizahi bir durum çıkarılmaya çabalanan filmler çekilmektedir. Örneğin cinsel tercihlerinden ötürü alaya alınan tiplmeler filme yalnızca “cinsel espri” yapmak için konulmuş gibidir. Ya da kadın olduğu için cinsiyetçi şakalara maruz kalan tiplmeler oluşturulmaktadır. Tüm bunlar üzerinden gülme eylemi sağlanmaya çabalanmaktadır. Filmler genel konudan çok tiplmeler üzerinden ilerlemekte, komedinin tüm ağırlığı tiplmelerin sivriltilen yönleri üzerinden verilmeye çalışılmaktadır. Bu da filmlerin giderek içerikten yoksunlaşmasına, öykünün – konunun yok olmasına yol açmaktadır.

Günümüzde mizahın yol gösterici, toplumu da ilgilendiren en önemli meselesi yok sayılmaktadır. Bunun yerine kaba güldürü giderek yaygınlaşmakta, senaryo için yeteri kadar zaman harcanmamaktadır. Yönetmen ve senarist işbirliği iyi mizah için gerekli olan en önemli birlikteliktir. Bu, Sadık Şendil ve Ertem Eğilmez örneğinde oldukça net biçimde görülmektedir. Günümüzde bu işbirliği giderek

azalmış, iyi hikayelerin yerini konuyla çok da ilgili olmayan, birbirinden bağımsız sahneler; iyi yönetmenlerin yerini ise yönetmenin önüne geçen komedyenler almıştır. Tüm bunlar, yapılması en zor tür olan komedinin içinin boşalmasına, doğru yola sokma özelliğini yitirmesine neden olmaktadır. Tüketim toplumunun sunduğu bu yönelim, kişileri, düşünmek yerine o an için gülüp geçmeye itmektedir.

Değişim kuşkusuz ki zamanın getirdiği en önemli olgudur. Bu değişim dünyada olduğu kadar toplumumuzda da pek çok olumsuz duruma yol açmaktadır. Komedi filmlerimizde sıkça gördüğümüz “mizahi” yaklaşımların sığılığı da bu değişimin sonuçlarından biridir. Kitlelerin komedi sinemamızı etkilediği, sinemayı yapanların da kitlelerin anlayışını şekillendirmeye çalıştığı, karşılıklı etkileşimin olduğu bir değişim sürecinin içindeyiz. Politikadan ekonomiye, dilden mizaha hemen her alanda gördüğümüz bu değişimin devam etmesi toplumumuz için tehlike oluşturmaktadır.

Toplumda hemen her alanda var olan kültürel ve ahlaki değişim, dönüşüm ve yozlaşma sinema ürünlerine “mizah” adı altında yansımaktadır. Günümüz komedi filmleri de Türk insanının kültüründe ve doğasında var olan mizahı yansıtmaktan uzaktır. Bugün hala en çok sevilen ve seyredilen filmlerin Türk sinemasının kendi seyircisini temel alarak ürün verdiği dönemlerde çekilen filmler olması; sinemacılarımızın tekrar nitelikli filmler yapabilmeleri için değerlendirmeleri gereken en önemli veridir.

ÖZGEÇMİŞ

1990'da Giresun'da doğdu. 2007'de Trabzon Lisesi'nden mezun oldu. 2009 – 2013 yılları arasında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2014'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Programında Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2014 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.



KAYNAKLAR:

a-Arşiv

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi Arşivi ve Film Kütüphanesi

ŞEKEROĞLU, Sami (1985-1987), **Türk Sineması Sözlü Tarih Araştırma Projesi Kayıtları, Türk Sinema Tarihi Belgeseli**, M.S.G.S.Ü. Sinema-TV Merkezi

b- Kitaplar

BERGSON, Henri (2015), **Gülme Komiğın Anlamı Üstüne Deneme**, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ÇELİK, Kubilay (1992), **Şaka ile Karışık Sadri Alışık**, Ya-Pa Yayınları, İstanbul

KOESTLER, Arthur (1997), **Mizah Yaratma Eylemi**, Çev. Sevinç Kabakçioğlu-Özcan Kabakçioğlu, İris Yayıncılık, İstanbul

KUTAY, Cemal (2013), **Osmanlı'da Mizah**, Acar Bilgi Merkezi Yayınları, İstanbul

KUYUCAK ESEN, Şükran (2010), **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Kitaplığı, İstanbul

MORREALL, John (1997), **Gülmeyi Ciddiye Almak**, Çev. Kubilay Aysevener-Şenay Soyer, İris Yayıncılık, İstanbul

ÖZÖN, Nijat (2013), **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, Doruk Yayıncılık, İstanbul

SAKAOĞLU, Saim (2011), **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Akçağ Yayıncılık, Ankara

SCOGNAMİLLO, Giovanni (2010), **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

TÜRK, İbrahim (2004), **Senaryo Bülent Oran**, Dergah Yayınları, İstanbul

YILMAZ, Cem (2010), **Gora**, Okuyan Us Yayınları, İstanbul

c-Makale ve Basılı Söyleşiler

ORAN, Fatma (1995), Bülent Oran ile Türk Sinemasında Komedi Üzerine, **Güldiken Mizah Kültürü Dergisi**, sayı: 8, s.74-80

ÖZGÜÇ, Agah (1995), Türk Sinemasında Güldürü Filmleri, **Güldiken Mizah Kültürü Dergisi**, sayı: 8, s.57-71

SÖZER, Atay (1995), Zeki Alasya ile Ertem Eğilmez ve Kendi Sineması Üzerine, **Güldiken Mizah Kültürü Dergisi**, sayı: 8, s.97-100

d-Tezler

ATALAR, Mert (2016), **Türk Sineması-Seyirci İlişkisi**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul

BAYBURTLUOĞLU, Sedef (2005), **1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ÇAĞLAYAN, Tahir Alper (2004), “**Türk Sinemasında Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili**”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KARAKAYA, Serdar (1997), **Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KORKMAZ, Asiye (1997), **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar İle Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

e-İnternet

<http://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989tr>