

T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



1970'LERDEN 2010'LARA TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ  
KARAKTERLERİNİN TOPLUMSAL DEĞİŞİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ferhat ŞEN

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Televizyon ve Sinema Programı

TEMMUZ 2019



T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**1970'LERDEN 2010'LARA TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ  
KARAKTERLERİNİN TOPLUMSAL DEĞİŞİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Ferhat ŞEN**

**(Y1612.380028)**

**Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**Televizyon ve Sinema Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hale TORUN**

**TEMMUZ 2019**

T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı Y1612.380028 numaralı öğrencisi Ferhat ŞEN'in "1970'lerden 2010'lara Türk Sinemasında Komedi Karakterlerinin Toplumsal Değişimi" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 05.07.2019 tarih ve 2019/16 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliğiyle Tezli Yüksek Lisans tezi 16.07.2019 tarihinde kabul edilmiştir.

<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
<b>ASIL ÜYELER</b>			
<b>Danışman</b>	Dr. Öğr. Üyesi	Hale TORUN	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>1. Üye</b>	Prof.	Sefa ÇELİKSAP	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>2. Üye</b>	Dr. Öğr. Üyesi	Eren EFE	İstanbul Gelişim Üniversitesi
<b>YEDEK ÜYELER</b>			
<b>1. Üye</b>	Dr. Öğr. Üyesi	M.Cebrail SADAKAOĞLU	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>2. Üye</b>	Dr. Öğr. Üyesi	Semiha Ümit ARAT	İstanbul Gelişim Üniversitesi

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA  
Enstitü Müdürü

## **YEMİN METNİ**

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “1970'lerden 2010'lara Türk Sinemasında Komedi Karakterlerinin Toplumsal Değişimi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve gereklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (16/07/2019)

**Ferhat ŞEN**

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi sürecinde, tezin bakış açısını ve yöntemini belirlememe büyük katkı sağlayan, içten desteğini ve samimiyetini her zaman hissettiğim tez danışmanım, değerli hocam Dr. Hale Torun'a ve yaşamım boyunca maddi, manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, sevgili anneme, babama ve kardeşime teşekkür ediyorum.

**TEMMUZ 2019**

**Ferhat SEN**

# 1970'LERDEN 2010'LARA TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ KARAKTERLERİNİN TOPLUMSAL DEĞİŞİMİ

## ÖZET

Komedinin tarihsel serüveninin incelendiği kaynaklarda “komedy”, “güldürü”, “komedi” gibi çeşitli kavramların kullanıldığı görülmektedir. İzleyiciyi güldürmeyi amaçlayan komedi, sinemanın başlangıcından itibaren günümüze kadar büyük ilgi görmüş ve sinemanın temel türlerinden biri olmuştur. İnsanı toplumsal hayat içerisinde değerlendiren komedi, rasyonel ve nesnel yönelişi ile toplumu en gerçek görüntüsüyle aksettirebildiği gibi toplumun sorunlarına işaret ederek eleştiri getirmekte ve bu sayede toplumsal bilinçlenmeye katkıda bulunmaktadır. Bu duruma diyalektik açıdan bakıldığında bir anlamda komedi hayat, hayat da komedir. 1970'lerden 2010'lu yıllara kadar Türkiye'de yaşanan sosyal, ekonomik ve siyasal olaylar toplumsal hayatı etkilediği gibi Türk sinemasını da etkilemiştir. Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin bu dönemler içerisinde toplumsal değişimler yaşadığı görülmektedir. Şaban'ların “ivedilikle” Recep'leşmesi bir toplumun kültürünün değişmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Sineması, Komedi, Karakter*

# **SOCIAL CHANGE OF COMEDY CHARACTERS IN TURKISH CINEMA FROM 1970'S TO 2010**

## **ABSTRACT**

In the sources where comedy historical adventure is examined, it is seen that various concepts such as “farce” and “comedy” are used. The comedy, which aims to make the audience laugh, has attracted great attention since the beginning of the cinema and has become one of the basic genres of cinema. The comedy, which evaluates human beings in social life, can reflect the society with its most realistic appearance with its rational and objective orientation, as well as criticizing the problems of the society and thus contributing to the social awareness. From a dialectical point of view, comedy is life in a sense and life is comedy. From the 1970s until the 2010s social, economic and political events occurred in Turkey that have influenced the social life and has also influenced Turkish Cinema. It is seen that comedy characters in Turkish cinema have experienced social changes during these periods. Turning characters like Şaban “immediatly” into Recep is a change in society culture.

**Keywords:** *Turkish Cinema, Comedy, Character*



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	x
<b>I. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
A. Araştırmanın Konusu.....	2
B. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	2
C. Araştırmanın Örneklemi.....	3
D. Araştırmanın Yöntemi .....	3
E. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları .....	6
<b>II. KOMEDİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....</b>	<b>7</b>
A. Gülme Kavramı ve Kuramları.....	7
B. Komedyanın Doğuşu .....	16
C. Tarihsel Gelişimlerine Göre Komedyanın Türleri.....	19
1. Antik Komedy.....	19
a. Eski komedy .....	20
b. Orta komedy .....	20
c. Yeni komedy .....	20
2. Klasik Komedy .....	21
a. Dolantı ve durum komedyaları.....	21
b. Töre ve karakter komedyası.....	21
c. Düşünce komedyası.....	22
d. Kahramanlık komedyası .....	22
e. Ciddi komedy .....	22
f. İçli komedy .....	22
g. Hafif komedy.....	23

3. Romantik Komedy	23
4. Modern Komedy	23
D. Türkiye'de Komedinin Geleneği	24
1. Nasreddin Hoca ve Fıkra Geleneği	24
2. Keloğlan Masalları	26
3. Karagöz	27
4. Ortaoyunu	30
5. Meddah	32
6. Türk Tiyatrosunda Komedi	34
<b>III. KOMEDİ SİNEMASININ DOĞUŞU</b>	<b>37</b>
A. Dünya Sinemasında Komedinin Doğuşu	37
B. Türk Sinemasında Komedinin Doğuşu	43
1. Türk Komedi Sinemasının İlk Yılları (1914-1922)	43
2. Tiyatrocular Dönemi Türk Komedi Sineması (1922-1939)	44
3. Geçiş Dönemi Türk Komedi Sineması (1939-1950)	48
4. Sinemacılar Dönemi Türk Komedi Sineması (1950-1970)	51
5. 1970-1980'lerde Türk Komedi Sineması	59
6. 1990 Sonrası Türk Komedi Sineması	73
<b>IV. SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ KARAKTERLERİNİN TOPLUMSAL DEĞİŞİMLERİ</b>	<b>76</b>
A. 2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Komedi Karakterleri	76
B. Örneklemdaki Filmlerin İncelenmesi	89
1. Yüz Numaralı Adam Filmindeki Komedi Karakterlerinin İncelenmesi	89
2. Recep İvedik 2 Filmindeki Komedi Karakterlerinin İncelenmesi	96
C. Bulgular ve Yorum	102
<b>V. SONUÇ</b>	<b>105</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>110</b>
<b>EKLER</b>	<b>116</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>118</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1</b> <i>Yüz Numaralı Adam</i> Filminden Sahneler .....	91
<b>Şekil 2</b> Cüneyt Arkin IGS Reklamı .....	94
<b>Şekil 3</b> <i>Recep İvedik 2</i> Filminden Sahneler .....	96



## ÇİZELGELER LİSTESİ

<b>Çizelge 1</b> 1990-2000 Yılları Arasında Çekilen Film Sayısı .....	74
<b>Çizelge 2</b> 2000-2010 Yıllarında Üretilen Türk Komedi Filmlerinden Örnekler .....	77



## I. GİRİŞ

Komedinin tarihsel serüveninin incelendiği kaynaklarda “komedy”, “güldürü”, “komedi” gibi çeşitli kavramların kullanıldığı görülmektedir. Komedi antikiteden günümüze kadar felsefeciler, düşünürler, yazarlar tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Modern düşünceye göre komedy, entelektüel ve uygar bir bakış açısının hakim olduğu bir sanat türüdür. İnsanı toplumsal hayat içerisinde değerlendiren komedi, rasyonel ve nesnel yönelişi ile toplumu en gerçek görüntüsüyle aksettirebildiği gibi toplumun sorunlarına işaret ederek eleştiri getirmekte ve bu sayede toplumsal bilinçlenmeye katkıda bulunmaktadır. Bu durum diyalektik olarak değerlendirildiğinde bir anlamda komedi hayat, hayat da komedir.

1970'lerden 2010'lu yıllara kadar olan süreçte Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişiminin incelendiği bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde komedinin özü sayılan gülme kavramı ve kuramları açıklanmaya çalışılmıştır. Gülme kavramı içerik, biçim ve etkisi bakımından çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Antik Yunan'dan çağımıza kadar tanımlamaları yapılan gülme kavramı ve kuramcıları hakkında bilgi verilmektedir. İkinci bölümün sonunda Türkiye'deki komedi geleneği ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Türkiye'de komedi gelişim sürecinde birbirinden farklı biçimler içinde görünmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde dünya sinemasında komedinin doğuşu incelenerek ilk ortaya çıkan komedi karakterleri incelenmiştir. Daha sonra sinema tarihçilerinin Türk sinemasını ayırdıkları dönemlere göre ilk yıllardan başlayarak Türkiye'de yer alan siyasal, kültürel, ekonomik ve toplumsal yapının Türk komedi sinemasına etkileri ve ortaya çıkan komedi karakterlerinin toplumsal değişimleri incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken 1960 ve 70 kuşağının toplumsal politikaları yeniden üretme ve bunun mizahını oluşturma çerçevesinde ülkede yaşanan ekonomik, sosyal, siyasal gelişmeler ayrıntılı bir şekilde ele alınarak komedi karakterlerine etkileri araştırılmıştır.

Türk komedi sineması 1960'ların ikinci yarısından itibaren 1980'lerin başlangıcına kadar toplumsal sorunlarla iç içe popüler olanı yansıtma özelliğinden hareketle üretilen filmler toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlerden etkilendiği ve bunları konuşturduğu görülmektedir. Küresel ekonominin kültürü de etkileyerek başlattığı kapitalistleşme süreçleri, toplumsal hareketliliğin yaşanmasına bağlı olarak köyden kente göçün yaşamın her düzleminde belirleyici bir sosyolojik olgu haline gelmesiyle sosyal yapının alt üst olmasına neden oldu. Bu dönemde üretilen komedi filmleri en sorunsal ve uygunsuz şartlarda dahi yaşama sevincini dile getirmektedir. Mutluluğa toplum ve birey arasındaki ahenk ve denge ile ulaşılabileceği anlatılmıştır. Bu özellikleriyle Türk komedi sineması, geleneksel komedi kültürümüzden etkilendiği görülmektedir. Bu dönemde yer alan öne çıkan komedi karakterlerinin temsillikleri, amaçları, yaşam stilleri, söylem tarzları vb. gibi birçok yönden incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde 2000'li yılların Türkiye'sinde yaşanan küreselleşme ve neoliberal politikaların uygulanmasıyla değişen yaşam pratiklerinin komedi sinemasına etkisiyle komedi karakterlerinde yaşanan toplumsal değişimler ele alınmıştır. Bu bölümde örneklem olarak belirlenen filmler çalışmanın araştırma kısmını oluşturmaktadır. Filmler anlatı analizi ve betimsel analiz yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Örneklemdeki filmlerde yer alan karakterlere ilişkin çözümler bulgular kısmında değerlendirilmiştir.

### **A. Araştırmanın Konusu**

1970'lerden 2000'li yıllara kadar Türkiye'de yaşanan siyasal, askerî, teknolojik gelişmeler sosyal, kültürel, ekonomi vb. alanları etkilediği gibi Türk sinemasını da etkilediği görülmektedir. Araştırmanın konusu, Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimlerinin incelenmesidir.

### **B. Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Geleneksel Türk seyirlik oyunlarından, mizah geleneğinden günümüze gelen ve Türk sinemasında ortaya çıkan komedi karakterleri her dönemde farklılık göstermektedir. 2000'li yıllarda Türk komedi sinemasının yeni komedi karakterleri yaşanan toplumsal değişimleri seyirciye göstererek sinemada yerlerini almışlardır. Çalışmada, 1970'lerden 2000'li yıllara kadar yaşanan toplumsal değişimlerin komedi

karakterlerine yansımalarını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Yapılan literatür taramasında Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimlerini ele alan bir çalışmaya rastlanılmamaktadır. Araştırmanın amacı bu konudaki açığı kapatmayı hedefleyerek ayrıca şu sorulara yanıt aramaktadır:

- Komedi karakterlerinin anlatıdaki rolü nedir?
- Komedi karakteri gerçekçi mi ya da gerçekçi görünmeyi amaçlıyor mu?
- Hikâyenin sonunda komedi karakteri değişip geliyor mu?
- Karakterler hangi değerleri temsil ediyor?
- Komedi karakterlerinin hangi özellikleri hangi gülme kuramı (üstünlük, rahatlama, uyumsuzluk kuramı) aracılığıyla güldürü unsuru olarak kullanılmaktadır?

### **C. Araştırmanın Örnekleme**

Bu araştırmanın evreni, Türk sinemasının tarihsel dönemlerde ortaya çıkarttığı komedi karakterlerinin sinemasal anlatı dünyasıdır. Ancak ulaşabilirlik, zaman, maliyet açısından konuya katkı sağlayacak tüm komedi filmlerinin karakterlerinin incelenmesi mümkün olmadığından araştırmaya amaçlı örneklem yöntemi doğrultusunda, anlatısında çekildikleri dönemin en popüler komedi karakterinin içinde bulunduğu *Recep İvedik 2* (2009) ve *Yüz Numaralı Adam* (1978) filmi seçilmiştir. Ayrıca seçilen filmler araştırmaya konu olan yıl aralığında olup, karşılaştırma analizi yaparken tutarlılık sağlaması açısından konu olarak birbirine benzerlik göstermesi örneklem oluşturulurken dikkate alınan unsurlardan biri olmuştur. 1970 sonrası Türk sinemasında komedi filmlerinin toplumsal yapı ve bu yapının değişimi ile ilişkisi olan komedi karakterlerinin toplumsal değişimi filmlerinin dramatik unsurları göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Böylece, komedi karakterlerinin toplumsal değişimi ortaya konulabilmiştir. Buna ek olarak, seçilen filmlerde oynayan komedi karakterleri seyirci tarafından büyük ilgi gördükleri için karakterlerin seri komedi filmleri çekilmiştir.

### **D. Araştırmanın Yöntemi**

Araştırmada nitel analiz türlerinden anlatı (narrative) analizi ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Anlatı analizi, edebiyat, tarih, sosyoloji, televizyon dizileri, sinema filmleri gibi çok farklı alanlar anlatı analizinin konusu/sorunu olarak

ele alınabilir. Anlatı analizinde, öyküyü anlatan, hikâye/anlatının yapısı, hikâyedeki karakterler, hikâye kodları ve metaforları gibi bir ya da birden çok ögenin çözümlenmesi ile gerçekleştirilen niteliksel bir araştırma yöntemidir (Erdoğan, 2012: 138-147). Anlatı analizi yapan araştırmacı, bir konuya veya duruma ilişkin anlam oluşturmak için öykü anlatanın deneyimlerini ve koşullarını birbirine nasıl bağladığına bakmaktadır (Şardağı, Yılmaz, 2017: 91). Anlatı araştırmalarında öncelikle araştırma amacının, bu araştırma kapsamında incelenecek olayın ve araştırma sorularının belirlenmesi gerekmektedir (Büyüköztürk vd., 2017: 284). Çalışmada Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimleri incelenmiştir. Karakterler, edebiyat, dram ve sinemadaki bir diğer ortak inceleme konusudur. Karakterler anlatı üzerine olan veya olmayan tüm filmlerde rastladığımız bireylerdir. Bu bireyler ister ana karakter ister yan karakter olsun, filmin eyleminin yanı sıra, temalarını da oluşturmaktadır. Bir filmi incelerken genellikle yalnızca karakterlere ne olduğu ya da nasıl bir değişim gösterdikleri üzerine odaklanılmaktadır (Corrigan, 2008: 65). Çok katmanlı bir karakter dört öğeden meydana gelir: Kim (karakter kimdir?), Ne (karakterin istediği nedir?), Niçin (karakter onu niçin istemektedir?), Nasıl (karakter onu nasıl elde etmektedir?) (Seger, 2015: 171). Anlatı kuramında yanıtlanmaya çalışılan sorular şunlardır:

- Karakter kim?
- Karakterin istediği ne?
- Karakter onu niçin istemektedir?
- Karakter onu nasıl elde etmektedir?

Araştırmada bu dört temel soruya ek olarak şu sorulara da yanıt aranmaktadır:

- Komedi karakterleri nasıl bir kişiliğe sahiptir?
- Karakter değişip geliyor mu?
- Komedi karakteri gerçekçi mi ya da gerçekçi görünmeyi amaçlıyor mu?
- Karakterler öykünün ortamına uyuyor mu?
- Karakterler değişiyor mu, eğer değişiyorsa hangi yönden?
- Karakterler hangi değerleri temsil ediyor?
- Karakter içinde yaşadığı dönemin özelliklerini taşıyor mu?
- Karakterin fiziksel özellikleri nelerdir?



- Komedi karakteri aynı ya da farklı bir dönemdeki karakterle benzerlikler taşıyor mu? (Giyiniş, Konuşma, Hareketler vb.)
- Komedi karakterinin kullandığı dil ve üslup biçimi hangi özelliklere sahip?
- Komedi karakteri hangi toplumsal sınıfa dahil ya da kendini bir sınıfa konumlandırıyor mu? Sınıf atlama hedefi var mı?
- Karakterin geçim kaynakları neler?
- Karakterin mesleği ne?
- Karakterin yaşam tarzı nasıl?
- Karakter toplumsal sorunlara duyarlı mı?

Betimsel analiz ise verilen bir durumu yapılabildiğince eksiksiz ve özenli bir biçimde tanımlayan (Büyüköztürk vd., 2017: 24), çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür (Özdemir, 2010: 336). Betimsel analiz dört aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada araştırmacı, araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareket ederek veri analizi için bir çerçeve oluşturur. Bunun sonunda araştırmacı verilerin hangi temalar ile düzenleneceğini ve sunacağını belirlemiş olmaktadır. Sonraki kademedeki araştırmacı daha önceden oluşturduğu çerçeveye bağlı kalarak verileri okur ve redaksiyonunu sağlar. Burada önemli olan verilerin anlamlı ve rasyonel bir biçimde birleştirilmesidir. Bu aşamadan sonra araştırmacı redakte etmiş olduğu verileri tanımlarken uygun gördüğü durumlarda doğrudan alıntılar yapabilir. Bu sürecin ardından araştırmacı tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Araştırmacı bu aşamada yapmış olduğu değerlendirmeleri, çıkarımları daha da güçlendirmek için bulgular arasında neden sonuç ilişkilerini açıklar ve gerekli görülmesi durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapabilmektedir (Özdemir, 2010: 336).

Bu çalışma kapsamında yukarıda açıklanan iki analiz yöntemi kullanılarak belirlenen sorular doğrultusunda Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin toplumsal değişimleri açıklanmaya çalışılmıştır.

## **E. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları**

Bu çalışmanın kapsamını 1970'lerden 2000'li yıllara kadar Türk sinemasında popüler olan, kendi dönemlerinde etkili komedi karakterleri oluşturmaktadır. Ancak bu dönem kapsamında konuya katkı sağlayacak bütün karakterlerin ayrıntılı bir şekilde inceleme olanağı olmadığından araştırmada seçilen filmler amaçlı örneklem doğrultusunda belirlenmiştir. Anlatısında ana karakteri dönemin en popüler komedi karakterinin bulunduğu *Recep İvedik 2* (2009) ve *Yüz Numaralı Adam* (1978) filmleri seçilmiştir. Ayrıca araştırmanın üçüncü bölümünde ve dördüncü bölümünde Türk sinemanın ilk yıllarından 2000'li yıllara kadar popüler komedi karakterleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın sınırlılıklarını bir yüksek lisans tezi olması, yöntemi ve kuramı belirlemektedir.



## II. KOMEDİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

### A. Gülme Kavramı ve Kuramları

Komedyanın özü olan gülme kavramına ait çok sayıda tanım ve kuram olduğu görülmektedir. Gülme kavramına ait ilk metinler Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. François Rabelais gülme felsefesinin ortaya çıkışıyla ilgili olarak en yaygın üç antik kaynağından bahsetmektedir. Hippokrates'e dayanan gülme felsefesi "Hippokratik Roman"da Demokritos'un gülmesi felsefi bir özellik taşıyordu; insanın yaşamına ve ölümden sonraki yaşamla ilgili korku ve umutlara karşı yönelmişti. Burada Demokritos kendi gülmesini bütüncül bir felsefeye, güce ulaşarak uyanan bir insanın ruhsal önermesine dönüştürüyordu. Hippokrates sonunda onunla aynı fikre ulaşıyordu.

Rabelais gülme felsefesinin ikinci kaynağı ise Aristoteles'in ünlü formülüydü. Aristoteles'e göre gülme, tüm canlılar arasında yalnızca insana bahşedilen, diğer canlıların sahip olmadığı, insanın en büyük tinsel üstünlüğüdür. Aristoteles'e göre, bir bebek doğduktan sonra kırk gün geçmeden gülmez ve ancak gülmeye başladığı andan itibaren insan olur.

Son olarak Rabelais gülme felsefesinin üçüncü kaynağı Lucianus, özellikle de Lucianus'un ölüler krallığında gülen Menippos imgesidir. Lucianus'un bu gülen Menippos imgesi, gülmenin ölüler diyarı ve ölümlerle, ruhun özgürlüğü ve konuşma özgürlüğüyle bağlantılıdır. Rabelais'ci gülme felsefesinin en yaygın bu üç antik kaynağın hepsi de, gülmeyi şifa ve hayat veren evrensel felsefi bir öğe olarak tanımlamaktadır (Bahtin, 2017: 84-87).

İlk siyaset felsefecilerinden biri olan Platon ideal topluma ilişkin en kapsamlı yapıtı *Devlet* adlı eserinde gülmenin otoriteyi sarsıcı bir güç olduğunu işaret eder. Platon'a göre, "aşırı bir gülme insanın içinde aşırı tepkiler yaratır." Bu yüzden bekçilerin gülmeye düşkün olmamasından söz eder (Platon, 2015: 78). Platon'un amacı toplumsal denetim sağlayarak yetkinin merkezi niteliğini güçlendirmektir. Gülme ise, iktidarı her bireye vererek merkezi yapıyı kırmakta ve tam tersi etki

yaratmaktadır. Platon gülmenin yerleşik düzeni ve iktidar saflarını alt üst etme gücünün farkındadır. Devleti bireyden üstün tutan Platon, gülmenin devletin etkili yönetimine engel olabileceğini belirtmektedir. Gülmenin yetkeye karşı korkunç bir düşman haline gelebileceğini belirten Platon, her bir yurttaşın mevkiinden bağımsız olarak, tek bir gülüşle her şeyi havaya uçurma gücü taşıdığını görür ve gülmenin kontrol altında tutulması gerektiğini savunur. Platon'a göre; insanların yönetilmeden önce tutkuları denetlenmelidir (Sanders, 2001: 111-115). Platon, insanların gülme eylemlerinin ve isteklerinin kontrol altında tutulmasının otoriteyi güçlendirdiğini ileri sürmektedir.

Gülmeye karşıt olarak Ortaçağ'da kilise hüküm sürüyor ve mutlak ciddiyeti savunuyordu. Ortaçağ Hıristiyan yaşamında önceden belirlenmiş bir zamanda dünyanın sona ereceği bilinci egemendir. Bu uğrunda çaba gösterilmesi ve çalışılması gereken bir andır, çünkü ebediyette insan sonsuza dek gülme imkânına kavuşacaktır. Ama bu aynı zamanda korkulması bir gereken bir andır, gülünecek hiç bir tarafı yoktur (Sanders, 2001: 153-159). Belirttiğimiz üzere, ortaçağda gülme ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi katı biçimlerinin dışında kalmıştır. Gülme, dinsel kültürden, feodal törenler ve devlet törenlerinden, tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştı. Ortaçağ ideolojisinin içerdikleri kasvetli kadercilik, teslimiyet, günah, ceza, ıstırap, şiddet ve baskıcılık gücün sözcüsü olan ciddiyet havasını belirlemiştir. Doğruyu, iyiyi, anlamlı olan her şeyi ifade etmeye uygun bu havanın olduğu sanılıyordu. Bu ciddiyetin öğeleri ise korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve mütevazılıktı. Ama resmi kilise ideolojisinin bu hoşgörüsüz ciddiyeti kanonlaşmış ritüel ve adabımuâşeretten çekip çıkarılmış olan gülme ve jestlerin yasallaştırılmasını zorunlu hale getirdi. Böylece resmi biçimlere koşut olarak saf gülme biçimleri yaratıldı. Bu gülme biçimleri antikiteden miras kalan belirli dinsel kültürlerden, Doğu'dan ve bazı durumlarda pagan ayinlerinden özellikle de bereket ayinlerinden etkilenmiştir. Bu saf gülme biçimleri kilisenin denetimine ve iznine bağlıdır (Bahtin, 2017: 90). Elinde yetke yarasını tutan iktidarlar gülme eylemini sınırlandırmaya, denetlemeye hatta yasaklamaya çalışmışlardır. Ancak insanlar ortaçağ karnavalları ile kendilerine dayatılan kuralları aşarak, daha mutlu, daha özgür, daha adaletli bir geleceğe dair yeni bir hakikate işaret etmektedirler.

Mihail Bahtin, *Karnavalda Romana* adlı eserinde gülmenin felsefesine ilişkin bir inceleme sunarken ortaçağ gülme anlayışını ayrıntılı bir şekilde

anlatmaktadır. Bahtin'e göre insanlar ortaçağda ikili bir yaşam sürüyordu: resmi yaşam ve karnaval yaşamı. Dünyanın bu iki boyutu, ciddi ve gülen boyutlar, insanların bilinçlerinde bir arada bulunmaktaydı. Ortaçağda resmi ve kült ideolojiden dışlanan gülmenin karnaval ritüellerinde ve gösterilerinde ortaçağ ciddiyetiyle aynı nesneye yönelmiştir. Resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini kurduğu söylenebilir. Karnaval tüm yasaklamaları, hiyerarşik düzeni ve sistemin tamamını geçici süre askıya alıyordu. Ortaçağda yaşayan insanları en çok etkileyen gülmenin korku karşısında zafer kazanmasıydı. Bu zafer sayesinde gülme, insan bilincini arıtıp insana yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandırıyor. İnsanların korkularını yendiklerinin bilincinde olmaları karnaval gülmesinin temel ögesidir. Bu durum ortaçağın birtakım komik imgelerinde dışavurulur. Bu imgelerde gülünç bir biçimde korkunun mağlubiyetini, ters yüz edilmiş güç ve şiddet simgelerini, neşeyle parçalanmış bedenlerin ve ölümün komik görüntüleri sunulur. Korkutucu olan her şey, komik hale gelir. İnsanların karnavalda yaşadığı özgürlüğün geçiciliği, imgelerin festival atmosferinden doğan fantastik mahiyetini ve ütopyik radikalizmini arttırıyordu (Bahtin, 2017: 103-110).

Ortaçağ estetiği ve göstergebilim dalının ustalarından İtalyan bilim insanı Umberto Eco'nun yazdığı filme de uyarlanan *Gülün Adı* adlı romanında gülme kavramı ve işlevleri tartışılmıştır. *Gülün Adı*, ortaçağ İtalya'sında ruhban sınıfının gücünü orantısız bir biçimde kullandığı, skolastik düşünce yapısının hakim olduğu, kilise-devlet-tarikatlar arasında mücadelelerin görüldüğü bir dönemde Aristoteles'in gülme üzerine yazdığı kitabı (*Poetika*'nın ikinci cildi) kimse okumaması için manastırda kör bir kütüphaneci tarafından saklı tutulması ve kitabı arayan kişinin yedi gün süren mücadelesini konu eder. Manastırdaki yedinci günün gecesinde, kitabı korumak için işlenen cinayetlerin sorumlusunun kütüphaneci Jorge olduğunu anlayan William sorar: “Neden bu kitabı diğerlerinden daha fazla korumak istedin? Güldürü ile seni korkutan neydi? Bu kitabı ortadan kaldırarak gülmeyi ortadan kaldıramazsın.” Kitapta yer alan diyaloglar gülme kavramına farklı bir bakış açısı oluşturmak için önemlidir. Gülme ile ilgili olarak şu diyaloglar ilgi uyandırıcıdır:

*“Gülme bedenimizin güçsüzlüğüdür; yozlaşması, yavanlığıdır. Köylünün eğlencesi, sarhoşun özgürlüğüdür; kilise bile akıllıca davranarak, şölenlere, şenliklere, panayırlara insanı neşelendirecek öteki isteklerden ve tutkularından uzak tutan bu günlük yozlaşmaya izin vermiştir... Ama gene de gülme, basit*

*insanların savunması, halk için kutsal olmayan bir gizem olarak kalır (...) Tanrının kurulu düzenine başkaldırmaktansa yemeğinizi yiyip sürahilerle şişeleri devirdikten sonra, düzeni alaya alan pis güldürülerinizin tadını çıkarın; aptallar kralını seçin; eşekler ve domuzlara yaraşır cümbüşlerde kendinizi yitirin; tepetaklak Satürn şenlikleri yapın... (...) Burada (bahsedilen kitapta) gülmenin işlevi tersine dönüyor, sanat düzeyine yükseltiliyor; bilginler dünyasının kapıları gülmeye açılıyor; böylece gülme, felsefenin ve hain tanrıbilimin konusu oluyor...” (Eco, 2017: 648-650).*

Eco'nun *Gülün Adı* romanında geçen gülme hakkındaki düşünceler ortaçağda kilisenin gülmeye ve karnaval ortamına bakış açısını anlamamız açısından önem taşımaktadır.

Ortaçağ kültürünün karnaval gelenekleri tarafından belirlenen ortaçağ gülmesi, Rönesans aşamasında yeni bir özgür, eleştirel Rönesans bilincinin oluşmasında etkili olmuştur. Ancak ortaçağ karnaval gelenekleri doğrudan doğruya bu dönemde devam ettiğini söyleyemeyiz. Çünkü daha önce hiç görülmemiş Rönesans'a özgü estetik gülme pratiği, üstün varoluş aşamasına girmiştir. Antik geleneğe gülmeyle ilişkin edebi geleneğin savunusunu sunan ve bu geleneği hümanist fikirler alanına yerleştiren Rönesans için temel bir anlam taşımaktadır. En radikal, en evrensel ve aynı zamanda en neşeli biçimiyle Rönesans gülmesi, edebi yaratım ve takdir pratiğinde sergilenerek yüksek edebiyat ve yüksek ideolojinin alanına girmiştir. Örneğin Boccaccio'nun *Decameron*'u, Rabelais'nin ve Cervantes'in romanları, Shakespeare'in piyesleri ve komedileri gibi dünya edebiyat eserlerinin yaratımında etkili rol oynadığı söylenebilir (Bahtin, 2017: 84-89).

Gülme kavramı üzerine yapılan tanımların fazla ve farklı olması nedeniyle kuramsal çerçeveyi oluşturacak düşünürlerin, araştırmacıların vb. tanımlamalarına değinmek yerinde olacaktır. Çalışmalarında gülme kavramına farklı bir düşünce getiren Henri Bergson, *Gülme* adlı kitabında kuramını oluşturmuştur. Bergson'a göre, gerçek anlamda insani olan şeyler için gülme kavramından bahsedilebilir. Bazı filozofların insanı “gülen hayvan” olarak tanımlamalarını eleştiren Bergson, hayvanlar veya bazı cansız nesnelere gülme etkisi yaratmaları insanlarla olan benzerliklerine bağlı olduğundan kaynaklandığını ileri sürer. Örneğin bir manzara güzel, zarif veya görkemli olabilir ama asla gülünç olamaz. Bergson, duygusuzluğun

gülmeye eşlik ettiğini belirterek, gülmenin en büyük düşmanının duygular olduğunu ileri sürer. Kişi, acıma veya şefkat duyan birisine gülemez. İnsan duygusal ahenkten çıkıp gülme eylemini gerçekleştirmesi için kalbini bir anlığına da olsa hissizleştirmesi gerekmektedir. Gülme saf akla hitap eder. Bu bakımdan duygulardan bağımsız düşünceye yönelen komedide akıl ve eleştiri egemendir. Bergson'a göre, insan yalnız veya kendini diğer insanlardan izole hissediyorsa gülmenin tadını çıkaramaz. Gülmenin yankılanmaya ihtiyacı vardır. Gülme toplumsal bir jesttir. Gülmenin toplumsal işlevlerini tespit etmeye çalışan Bergson, gülmenin toplumsal bir anlamı olduğunu ve gülmeyi anlamak için onu toplumun içine yerleştirmek gerektiğini söyler.

Henri Bergson'a göre, yaşamın ve toplumun bizden istediği şey bulunduğumuz durumun farkına varmamızı sağlayan bir uyanıklık aynı zamanda bu durum ve koşullara uyum sağlayacak zihinsel ve bedensel esnekliktir. Toplumsal yaşamdaki kimi karakterler uyanıklık ve esneklikten yoksunsa bu toplum yaşamına uyum sağlayamamayı ve suç işlemeyi doğurur. Herkesin mükemmelleşmesi için faydalı amaç gözeten toplum bu duruma somut bir cezayla müdahale etmez. Sosyal bir jest olarak gülme, bu duruma verilen bir cevaptır (Bergson, 2014: 5-15). Gülmeyi toplumsal yapının içine yerleştiren Bergson, gülmenin toplumsal işlevlerini tespit etmeye çalışarak, gülme eyleminin toplumsal yaşamın kurallarını düzenlediğini savunmuştur.

Bergson'un toplumsal bir jest olarak nitelendirdiği gülme, uyandırdığı korku ile toplumdaki uyumsuzlukları bastırabilmekte ve çevrenin uyum içerisinde olmasına katkı sağlamaktadır. Kendini toplumdan soyutlayan herkes gülünç duruma düşer. Gülmenin törelere, fikirlere, toplumun önyargılarına göre değerlendirilmesi bu tutumu kanıtlar niteliktedir. Gülme eylemi aynı zamanda toplum ölçü ve değerlerinin dışına çıkmış olan insanları cezalandırma tehdidi oluşturmasa bile, korkulacak bir aşağılanma ve utanma olasılığını insanların üstünde hissettiren ortak bir toplumsal hareket özelliği taşımaktadır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde gülmede rasyonalite ve eleştiri egemendir.

Ludovico Castelvetro gülme kavramını neye güleriz sorusu ile açıklamaya çalışmaktadır. O'na göre dört farklı gülme vardır. Birincisi sevgi ve şefkatten doğan gülmedir ve komiklik içermez. İkinci gülme başkalarının yanılışına dayanır ve

gerçek komiklik içerir. Hilekârlık ve fiziksel bozukluklar üçüncü çeşit gülme nedenleridir. Dördüncü gülmeyi ise açık saçıklık oluşturur. Castelvetroya göre, müstehcenliğin müphem sunulmasının dolaysız söylenmesine göre daha başarılı bulunduğunu belirtmektedir.

J. Priestley'de gülmeyi gülen kişi açısından açıklamaya çalışır. O'na göre gülme karşıtlığın algılanmasından doğmaktadır. Ancak nesnedeki uyumsuzluk ya da oransızlık algılanırken daha ciddi bir heyecan yaratmamalıdır (Sokullu, 1993: 12-13).

John Morreal, “*mizahi olmayan gülme*” ve “*mizahi gülme*” sınıflandırması yaparak, gülmeyi iki kavram üzerinden tanımlamaya çalışmaktadır. Morreal'e göre, “*mizahi olmayan gülme*” durumları; gıdıklanma, sihirbazlık numarası izlemek, keyifli bir iş yapma, utanç duyma, bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma, yolda eski bir dost ile karşılaşma, piyangodan para çıktığını öğrenme vb. gibi gülme sağlayacak olaylar olarak açıklamaktadır. “*Mizahi gülme*” durumlarını ise; fıkra dinleme, bir kişiyi bir başkasının taklidini yaparken görmek, birisini garip giysiler içinde görmek, abuk sabuk abartıları veya “abartılı öyküler”i ister istemez dinlemek, ses ya da hece karışması vb. durumlar olarak açıklamaktadır (Morreal, 1997: 3-4).

Kültür tarihinde gülmenin işlevleriyle ilgili engin düşünceler Rus yazar ve düşünür Aleksandr Ivanovich Herzen tarafından ifade edilmiştir:

*“Gülme devrimci bir şey içeriyor... Voltaire'nin gülmesi, Rousseau'nun ağlamasından daha yıkıcıydı.” (Dokuz ciltlik bir yapıt, Goslitizdat, Moskova, 1956. 3. Cilt, s 92). Herzen başka yerlerde de şöyle der: “Gülmenin şakaya gelir yanı yok, bizde gülme hakkımızdan vazgeçmeyeceğiz. Antik dünyada, halk Olimpos'ta ve yeryüzünde Aristophanes'i ve komedilerini dinlerken, Lucianus'a dek, kahkahalarla gülüyordu. İnsanlık dördüncü yüzyıldan itibaren gülmeyi kesti; ağlanıp sızlanmaktan başka bir şey yapmadı. (...) Fanatizm ateşi diner dinmez insan bir kez daha gülmeye başladı. Gülmenin tarihini yazmak son derece ilginç olurdu. Kilisede, sarayda, törenlerde, müdürüyle, polis memuruyla, Alman yöneticiyle karşılaştığında hiç kimse gülmez. Serfler, toprak sahibinin huzurunda gülümseme hakkından bile yoksundur. Yalnızca eşitler gülebilir. (A.I. Herzen, On Art, "Art" tarafından yayımlanmıştır, Goslitizdat, Moskova, 1954, s. 223).” (Aktaran Bahtin, 2017: 107).*



Mihail Bahtin'in gülme kavramına ilişkin düşünceleri ilgi çekicidir. Gülmenin hakikate ulaşmayı sağlayabileceği görüşünü ileri sürer. O'na göre, gülme insanı sadece dışsal sansürden kurtarmakla kalmaz, büyük içsel sansürden de kurtarır; binlerce yıldır insanda yer edinen korkulardan kurtarır; yasaklamalardan, iktidardan duyulan korkudan kurtarır. Bu nedenle gülme yalnızca feodal karşıtı, popüler hakikatin ortaya çıkarılmasına izin vermekle kalmayıp ona yeni bir içsel boyut kazandırılmasına da aracılık etti. Gülmeyi, daima insanların elinde bulunan bir özgürlük silahı olarak nitelirmektedir (Bahtin, 2017: 108-109). Bahtin'e göre gülen insanlar korkunun karşısında zaferi temsil ederler. Çünkü gülme, maddi ilkelerin peçesini kaldırıp insanların gözünü yeni olana, geleceğe açar.

Çağımıza doğru filozoflar gülmenin temelini uyumsuzluk ve aykırılık öğeleri olarak düşünüyorlardı. Danimarka'lı varoluşçu düşünür Soren Kierkegaard, *“Komik olan hayatın her safhasında vardır. Çünkü nerede yaşam varsa orada çelişki vardır ve nerede çelişki varsa komik orada yer alır”* görüşünü ileri sürer.

Gülme eylemine toplumsal anlam yükleyen araştırmacılar arasında yer alan Northrop Fry, gülmeyi ortak hayatın belirli gereklerine cevap vermesi bakımından değerlendirerek toplumsal bir anlam taşıdığını savunmaktadır. Bu görüşüne bağlı olarak komik tandans, kahramanı toplum ile bütünleştirmek yolunda ortaya çıkmaktadır. Trajik tandans ise, kahramanı toplumdan ayırmaya yöneliktir.

Gülme konusunda günümüze kadar yapılan çözümlenmeleri değerlendiren Elder Olson, gülmeyi her şeyden önce insanla ilgili bir kategori olduğunu belirtir. Gülme, ciddi ile çelişik değil karşıttır. Olson, iki farklı gülme durumundan bahsetmektedir. Birinci gülme durumunun olmasını sağlayan, kişilerin hataları ya da karakterleridir. Burada komik olan harekettir. İkinci gülme ise, kişinin durumu bilmeyişinden dolayı kaynaklanmaktadır. Burada komik görünen aksiyondur (Aktaran Sokullu, 1993: 15-19). Olson'un bahsettiği her iki gülme durumunda da ortak nitelik insanın yanılgısıdır. Bu yanılgının, komik görünen aksiyonun kanıksanmış olana “benzemez” ve marjinal olması aynı anda sathi özellik taşıması gerekmektedir.

Gülme kuramlarının temelleri Antik Yunan'da atılmıştır. Sokrates, Aristoteles, Platon, Hippokrates ile başlayan gülme kavramının sorgulanması, tartışılması, tanımlanmaya çalışılması, gülme kuramlarına kaynak oluşturmaktadır.

Descartes, Hobbes, Bahtin, Schopenhauer, Kant, Freud, Bergson, Kierkegaard gibi bir çok ismin farklı disiplinlerden oluşturduğu kuram ve tanımlamalar vardır. Günümüze kadar gelen bu kuramlar ve tanımlamalarla tartışmaya açık olsa da referans olarak kabul edilen üç temel gülme kuramından bahsedebiliriz: Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk/Uyuşmazlık Kuramı ve Rahatlama Kuramı.

*Üstünlük Kuramı:* Aristoteles ve hocası Platon tarafından şekillenmeye başlayan bu kuram Thomas Hobbes tarafından geliştirilmiştir. Hobbes, gülmeyi değil gülen insanın ruhsal nedenlerini araştırır. Başkası sendelerken insanın kendini her güçlüğü yenmekten gelen bir güvenlik içinde görmesi bir üstünlük duygusu uyandırdığını, bu duygunun övünce dönüşmesiyle de gülmenin ortaya çıktığını belirtir (Aktaran: Sokullu, 1993: 12).

Hobbes, *Leviathan* adlı eserinde üstünlük kuramı ile ilgili olarak, “*gülme tutkusu başkalarının zayıflığı ya da geçmişteki kendi zayıflığımızla yapılan karşılaştırma sonucu kendimizdeki bir üstünlüğün birden anlaşılmasından doğan ani bir zafer duygusundan başka bir şey değildir*” demiştir (Aktaran Koestler, 1997: 40).

Üstünlük kuramını benimsemeyen Morreall, kurama eleştiri getirmektedir. O'na göre üstünlük kuramından çıkarılacak genel sonuç, bu kuramın kapsamlı gülme kuramı olamayacağıdır; çünkü üstünlük duygularıyla ilgili olmayan çeşitli gülme durumları vardır. Gülme, sadece üstünlük duygusuna indirgenemez (Morreall, 1997: 23).

*Uyumsuzluk Kuramı:* Bu kuramın temel düşüncesi çok basit ve geneldir. Nesnelere, bu nesnelere niteliklerinin, olayların belirli bir uyum içerisinde olmasını bekleriz. Bu uyumsuzluğun şaşırtıcı bir şekilde algılanması gülmeyi sağlar. Kuram, ilk olarak Aristoteles tarafından öne sürülmüştür. *Retorik* isimli kitabında uyumsuzluğu gülmenin bir kaynağı olarak gören Aristoteles, dinleyiciler arasında bilinçli bir beklenti oluşturup daha sonra dinleyicileri beklemedikleri bir şeyle şaşırtmak konuşmacılar açısından güzel bir güldürü biçimi olduğunu belirtmiştir. Uyumsuzluk kuramı, Immanuel Kant ve Arthur Schopenhauer tarafından sistemleştirilmiştir (Morreall, 1997: 24-25).

Kant, gülmeyi yaratan neden olarak üstünlük duygusunun övünce dönüşmesi yerine değişimi ileri sürmüştür. Gülme, zorlanmış bir ümidin ani bir değişim ile boşa

çıkmasından doğan bir eğilim, bir dispositiondur (Sokullu, 1993: 13). Ayrıca Kant gülme kuramında, sadece uyumsuzluktan bahsetmiyordu; gülmenin duyusal boşalma düşüncesinden de bahsediyordu. Bu özelliği rahatlama kuramıyla ilintilidir.

Schopenhauer'ın uyumsuzluk kuramı bir kavramla doğası gereği genel olan ve tek, bireysel şeyleri sanki o kavrama benzeşen anlık durumlarıymış gibi rastlantısal bir araya getiren şeylerin kendileri arasında bir uyumsuzluk oluşması gerektiğini belirtir. Nesnelere arasındaki bu uyumsuzluğun aniden algılanmasıyla gülme oluşur (Morreall, 1997: 25-28). Bu uyumsuzluklar gülen kişinin değer ve ölçülerinde veya mantık ve gerçeklerinde marjinalite göstermesiyle fark edilir.

William Hazlitt'e göre ise, gülünç uyumsuz olanın özüdür. Hazlitt gülme kavramını iki türlü tanımlar. Nesne ile umut etme arasındaki çelişkinin artması “ludicrous” diye ayrılan gülmeyi ortaya çıkarır. Bu gülme alışkanlıklara ve töreye olduğu kadar rasyonaliteye ve duyumlara da aykırı ise “ridiculous” denilen gülmeyi yaratır. Hazlitt bu tanımlamalardan sonra ridiculous olarak belirttiği gülmenin yergiye uygun olduğunu, ludicrous'un gösterdiği gülmenin de mizahta bulunduğunu ileri sürmüştür.

Charles Carroll Everett, öğeler arasındaki uyumsuzluktan doğan komedinin yine uyumsuzluğa dayanan trajikten farklı olduğunu ileri sürer. Uyumsuzluk bağıntısı komedinin biçiminde görülür fakat trajikte ise, bu bağıntı trajedin gerçeği ile ilgilidir. Everett bu gerçeği, bağıntıyı meydana getiren nedenlerin ve bağıntıdan doğan sonucun etkilerinin oluşturduğunu belirtir. Böylece trajik nesnel, komik öznel bir varoluş olarak ortaya çıkar. Gülmeden aldığımız haz da içinde bulunan özgürlükten dolaydır. Çünkü gülmenin insanı aklın bağlarından kurtardığını belirtmektedir (Sokullu, 1993: 14-15).

*Rahatlama Kuramı:* Gülmeyi açıklamaya çalışan kuramlar işlevsel çözümlenmeye de yönelmişlerdir. Bu sonuçlara göre komedinin iki işlevi ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, tragedyanın “katharsis”ine karşılık “katharsis”; yani insanı bastırılmış duygularından kurtararak rahatlatmadır. Diğer işlevi ise, budalalığı ve kusuru gösterip cezalandırma ve böylece toplumsal hayatı düzeltmek, iyileştirmek ve bütünleştirmektir (Sokullu, 1993: 21).

Lord Shaftesbury'nin, 1711 yılında yayınlamış olduğu *Nükte ve Mizahın Özgürlüğü* adlı makalesinde bu kurama rastlanmaktadır. İnsanlar kontrol altında tutulduğunda, yer aldıkları bu sıkıntılı durumdan çıkmak için alternatif aksiyon yöntemleri ararlar. Bu durumu eleştiri, öykünme ya da soytarılıkla olsun kendilerini gösterebildikleri durumlar sayesinde tatmin olup, kendilerini rahatlatırlar.

İngiliz filozof Herbert Spencer, *Gülme Psikolojisi Üzerine* adlı denemesinde rahatlama kuramını açıklamıştır. Spencer'e göre; “*Duygularımızın en azından sinir sistemimiz içinde sinir enerjisi şeklini aldığını ve sinir enerjisi ile devinimsel sinir sistemi arasında yakın bir bağlantı olduğunu*” ifade eder. Sinir enerjisi belli bir yoğunluğa eriştiğinde kassal hareket oluşmaktadır Yani, belli bir yoğunluğa erişen duygular genel olarak kendilerini bedensel hareketler ile göstermektedirler. Spencer, gülmenin o esnada yapılan bedensel hareketlerin “hiçbir dayanakları olmadığı için”, sadece sinirsel enerjinin boşaltılmasına hizmet ettiğini belirtir.

Sigmund Freud arkadaşı Spenser'in, gülmeyi, ruhsal enerjinin mekanik enerjiye dönüşmesi olarak betimlemelerinden etkilenmiş, bu kuramın geliştirilme gereksiniminin olduğu kanısına varmıştır. Freud, gülme kuramı üzerindeki çalışmaları *Şaka ve Şakanın Bilinçaltı İle İlişkisi* adlı kitabında ele alır. Freud, gülme kuramı incelemesinde dikkatinin çoğunu şakalara ayırmıştır. Toplumun denetim altına aldığı yasak duygu ve düşünceleri bilince kavuşturmak amacıyla insanın şakaları kullandığını söyler. Bu bakımdan şaka yapmak bilinç altına atılmış duygu ve düşünceleri ortaya çıkarır (Aktaran Morreall, 1997: 32-44). Bu bakımdan şaka ile ortaya çıkan kahkaha, boşalımı, rahatlama ve arınmayı sağlar. Freud'un bu çıkarımı Aristoteles'in katharsis kuramına uygundur. Freud'un bu kuramla vardığı sonuç olumsuzluklar karşısında mizahın etkisiyle egonun dış dünyanın baskılarından etkilenmeme ısrarı olarak tanımlamaktadır.

## **B. Komedyanın Doğuşu**

Antik Yunan'dan günümüze komedyaya, sanat ve edebiyata konu olmuş bir anlatı biçimidir. Antik Yunan'da komedyaya ile başlayan komedinin ortaya çıkışı ile ilgili ilk tanım Aristoteles'in “*Poetika*” adlı eserinde yapılmıştır. Eserde gülme ve mizahın tarihsel kökeni olan komedyanın phallos şarkılarından doğduğu belirtilmiştir (Aristoteles, 1993: 19). Phallos şarkıları şarabın tanrısı Dionisos törenlerinin

simgesidir; amacı üremeyi, çoğalmayı arttırmak ve toplumu arındırmaktır (Yüksel, 1990: 558).

Komedyaya sözcük ve aktivite olarak, Comos ve Oidia sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Comos sözcüğü, halk, cümbüş, curcuna anlamına gelirken Oidia ise ezgi demektir. O halde komedyanın halk ezgisi anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Komedyanın kökenini bir taraftan comos'lardan gelen törensel davranışlar oluştururken diğer taraftan sıradan hayatla ilgili şakalar, hicivler, açık saçık göndermelerin yer aldığı belirtilir (Nutku, 2001: 57).

Komedyaya aşırılıkları hicvetmesine karşın modern ve gelişimci hiçbir fikri hiçbir zaman eleştirmemiştir. İnsani bir zafiyet sonucunda ortaya çıkan yönetimsel bozuklukta, toplumsal dengenin nasıl bozulduğunu gösterir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde komedyaya doğal olmayan davranışları, formel kaygılara bağlı taklitleri, modaları vb. eleştirmektedir. Örnek olarak medeniyetin yükselmesine katkıda bulunan bir icadı komikleştirmez ama bu buluşun amacından farklı olarak yerli yersiz kullanılması sonucunda hayatın her anına girmesiyle toplumsal dengeyi alt üst ettiği an onu izleyicinin alayına sunmaktadır. Çünkü amacından saptırılan her durum toplum değerlerinin dejenerasyonuna yol açmaktadır.

Komedyaya türüne Antik sanat düşüncesinde tragedyanın daha az önem verildiğini ve kuramcılarında da komedyayı sistemli olarak ele almadıklarını belirtebiliriz. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde komedyaya dair geçen sözler, yüzyıllar boyunca komedyaya tanımlamasının ana hatlarını belirlemiş, komedyaya Aristoteles baz alınarak açıklanmaya çalışılmıştır (Şener, 2006: 52). Aristoteles *Poetika*'da tragedyanın tanımını yaparken komedyanın nasıl oluştuğu üzerine ayrı bir tanım yapmamış komedyanın başlangıcı ve nasıl geliştiğine dair bilgi vermiştir (Aristoteles, 1993: 20-21):

*“Tragedyanın uğradığı değişikliklerle bu değişiklikleri yapanlar bizce bilinmektedirler. Oysa, komedyada bunlar karanlıkta kalmıştır. Bunun nedeni, başlangıçta hiç kimsenin komedyaya önem vererek onunla uğraşmamış olmasıdır. Ancak, sonraları Arkhon (Archon vali anlamına gelir, burada kastedilen Atina'nın 9 valisinden birisidir.) komedyaya bir koro sokulmasına izin verir; (daha önce) bu işi gönüllüler yapardı. Ancak komedyaya, belli bir sanat biçimini elde ettikten sonradır ki, komedyaya*

*ozanları arasında bizce bilinen adlar anılmıştır. Bununla birlikte, maskeleri ya da prolog'u komedyaya sokan, oyuncuların sayısını arttıran ve daha bu çeşit yenilikleri yapanlar kimlerdir bilmiyoruz. Komedyaya için ilk kez öyküler yazanlar Epikharmos ve Phormis olup, bu yenilik onlarla birlikte o halde Sicilya'dan gelmiş oluyor. Attika'lı ozanlardan ilk kez Krates, kişiyle alay etme [jambik] biçimini bırakmaya, genel konuları, yani eylemleri dramlaştırmaya başlar.”*

Aristoteles, komedyaya ile tragedyaya türlerinin birçok farklı açıdan ayrıldığını belirtir. Tragedyada olayların iyi başlayıp kötüye doğru gelişmesine karşın, komedyada ise olayların kötü başlayıp iyi sonuçlandığına değinmiştir. Komedyaya özgü zevk ile tragedyaya özgü zevk arasında da fark vardır. Komik olanın sağladığı zevk, ciddi olanın sağladığı zevkten aşağıdadır (Şener, 2007: 129).

Aristoteles şiir sanatı ve ozanların üzerine düşüncelerini açıklarken, komedyaya/tragedyaya yazarlarının ayrımını şöyle belirtmektedir (Aristoteles, 1993: 17-18):

*“Şiir sanatı, ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır; zira, ağırbaşlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise, bayağı yaradılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin hymnos'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler, alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır. Homeros öncesi zamanlarına ait böyle alaylı şiirler yazmış hiçbir ozan adı söyleyemeyiz; bununla birlikte o dönemlerde de böyle birçok ozanın yaşamış olduğunu tahmin ediyoruz.”*

Aristoteles *Poetika*'da belirttiğine göre; “ahlakça ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler. Bayağı insanların hareketlerini taklit eden ozanlar ise o kadar ciddi olmayan kişilerdir” (Şener, 2007: 129). Aristoteles'e göre, komedyanın tragedyadan farkı, “ortalamadan daha kötü karakterleri” taklit etmek istemesidir (Aristoteles, 1993: 14). Komedyanın özü ile ilgili tanımlamalar çelişkili ve tam olmadığından dolayı tartışılmaya açıktır. Komedyanın taklit ettiği karakterlerin ortalamadan aşağı karakterler olduğu kabul edilirse, Aristophanes'in komedyalarında yer alan filozof, yazar, yargıç gibi karakterler toplumun ortalamasından aşağı kişiler mi sayılacaktır? Komedyaya

karakterini ortalamadan aşağı olarak belirleyen kriter erdemle mi ilgilidir yoksa sınıfsal bir özelliğe mi işaret etmektedir? Sonuç olarak Aristoteles komedyayı tam olarak tanımlamış sayılmamaktadır.

Aristoteles komedyaya ve tragedyaya örnek olarak; Homeros'un "*Margites*" ini göstermiştir. Aristoteles'e göre, Homeros; "*küçük düşürücü alayı değil de, gülünç olan'ı dramlaştırmakla, komedyanın temel biçimlerini de ilk olarak o göstermiştir. Nasıl İliada ile Odysseia'sı tragedyaya için birer örnekse, Margites'i de komedyaya için bir örnektir*" (Aristoteles, 1993: 18).

Aristoteles'ten sonra komedyaya ile ilgili araştırmalar yapan Latin kökenli eleştircilerin komedyaya hakkındaki düşünceleri Yeni Komedyaya özelliklerinde ürün veren Latin Komedyası'na dayanmaktadır. Latin kökenli Romalı devlet adamı, bilgin, hatip Cicero, şair ve taşlamacı Horatius, gramerci Quintillian'ın komedyaya üzerindeki fikirleri ve teorileri ortaçağ ve Rönesans eleştirilerinin de temelini oluşturur.

İlk Yunan komedyasını Latinceye çevirerek tiyatro türünü Roma'ya tanıtan Livius Andronicus, komedyaya için "*günlük hayatın aynasıdır*" demiştir. Flaccus Horatius ise sanatın, hayatın taklidi olduğu görüşünü yineleyerek "komedyanın eğlendiriciliği gerçeğe benzerliği ile beslenmelidir" düşüncesini savunmuştur. Romalı hatip ve devlet adamı Cicero'nun komedyaya ile ilgili; "*Hayatın taklidi, âdetlerin aynası, gerçeğin imgesi*" olarak yapmış olduğu tanımlama ünlüdür (Sokullu, 1993: 40-41). Komedyaya, Cicero'nun belirttiği gibi yaşamın taklidi, âdetlerin aynası, gerçeğin imgesidir. Fakat taklit etmek, onu olduğu gibi yeniden kopyalamak değil, yorumlamaktır. Bu ayna yalnız yansıtmalı ya da uyarmalıdır. Komedyaya yaşamın bir yorumu, toplumun eleştirisi olmalı ve değerlerin bütünleşmesini amaçlamalıdır.

## **C. Tarihsel Gelişimlerine Göre Komedyanın Türleri**

### **1. Antik Komedyaya**

Antik komedyanın tarihini incelediğimizde birbirinden farklı özellikler gösteren üç komedyaya türü karşımıza çıkmaktadır; Eski Komedyaya, Orta Komedyaya, Yeni Komedyaya.

### **a. Eski komedya**

Eski Komedya M.Ö. 5 inci yüzyılda Atina'da gelişmiş ilk komedya türüdür ve Atina'nın Altın Çağı (M.Ö. 480-430)'nın ürünüdür. Eski Komedya yalnızca, Atina demokrasisinin gerileme döneminde yaşamış olan büyük ozan Aristofanes'in günümüze ulaşmış dokuz yapıtıyla tanınmaktadır. Ancak, bu komedya türünün kökenlerinin çok daha eski tarihlere uzandığı sanılmaktadır (Yüksel, 1990: 558). Eski komedya eğlendirici bir güldürü biçimi olmaktan daha çok siyasal, tarihsel ve toplumsal olaylara, sorunlara ve kişilere eleştirel yaklaşımını yönelten bir güldürü türü olmasıdır. Biçimsel olarak kaba güldürüyü, farsı, açık saçık konuşmaları, abartma ve groteski içeren bu tür, içerik olarak da toplumsal-siyasal taşlamayı içermektedir (Çalışlar, 1993: 45). Eski komedya, Atina'nın Helenistik dönemde siyasal ve düşünsel alandaki yükselişini kaybettiği yıllarda daralmıştır ve ev içi ilişkilerini, baba-oğul, efendi-uşak çatışmalarını yansıtan Yeni Komedya'nın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Sokullu, 1993: 94-96).

### **b. Orta komedya**

Eski ve orta komedya arasında kesin bir çizgi olmamakla birlikte orta komedya bir geçiş dönemi olarak da uzun sürmüştür. (M.Ö 405-336) Bu dönemde bilinen tiyatronun daha çok yaygınlaşan bir eğlence türüne dönüştüğü, Atina'nın kültür ve eğlence merkezi olmayı sürdürdüğü bir çok sayıda yazar ve eserin ortaya çıktığıdır. Bu yazarlardan en önemlileri Antifenes ve Aleksis'ti (Duckworth, 1952: 22).

### **c. Yeni komedya**

Yaklaşık olarak M.Ö. 330 yıllarında ortaya çıkmıştır. Yeni komedyanın özelliği Eski Komedya'da görülen grotesk giysilerin kayboluşu, karikatür tiplerin ve mitolojik kişilerin yok olması olarak özetlenebilir. Yeni Komedya'da babalar, oğullar, köleler, aşçılar, çalgıcılar, dedikoducular, asalaklar, yeni evli kadınlar ve saraylılar günlük giysilerle oyunlarda gösterilmişlerdir. Yeni Komedya türünde yöneticileri taşlamak yerine para ve aşk temaları ortaya konmaya başlamıştır (Nutku, 1985: 46-47). Bu komedyanın isimleri bilinen altmış dört yazarından en önemlileri Filemon, Difilos ve Menandros'dur (Duckworth, 1952: 25).



## 2. Klasik Komedya

Hayatı düzenleme, bilinçlendirme amacı taşıyan komedya, klasik komedyalar da töreye ve geleneklere ayna tutmaya başlıyor. Bu açıdan değerlendirildiğinde klasik komedyanın en belirgin özelliği "daima gerçek bundan dolayı da sonsuz olan güncel"i işlemesi ve güncelin rasyonel eleştirisini getiriyor olmasıdır (Sokullu, 1993: 95). Klasik Komedya birbirinden farklı özellik gösteren alt türlere ayrılmaktadır: Dolantı ve Durum Komedyası, Töre ve Karakter Komedyası, Düşünce Komedyası, Kahramanlık Komedyası, Ciddi Komedya, İçli Komedya, Hafif Komedya örnek olarak gösterilebilir.

### a. Dolantı ve durum komedyaları

“Entrika Komedyası” olarak da kabul edilen bu türde, komik öge ustalıklı birbirine eklenmiş durumlardan ve hareketlerden sağlanmaktadır (Nutku, 2001: 70). Dolantı komedyasında şaşırtma ve yanıltma ön plandayken, durum komedyasında ise rastlantı önemli bir kurgusal özelliktir (Sokullu, 1993: 96). Dolantı komedyasında aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler. Odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardır. Komik öğede bu çevrilen dolaplar yoluyla sağlanır (Nutku, 2001: 70). Durum komedyasında ise, komikliği karakterler değil durumlar yaratır. Durum komedyaasının asıl amacı güldürmektir (Nutku, 1983: 43). Türk tiyatrosunda dolantı komedya türüne ait örnek çoktur. Çünkü bizim geleneksel Orta Oyun'umuz Dolantı Komedyası'yla kardeş gibidir. Örneğin, Ali Bey'in *Misafiri İstiskal* ve *Kokona Yatıyor*, Geveze Berber adlı oyunlarıyla Recaizade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır*'ı bu tür komedyaların kapsamına girmektedir (Nutku, 2001: 70).

### b. Töre ve karakter komedyası

Her açıdan en yetkin ve bütünleşen komedya türüdür. Bu komedyalar insan yaşamıyla ilgili olan konuları psikolojiye yönelterek ve onların kişisel yorumlarını yaparak gösterir. Bu tür komedyalar birey ve toplum eleştirisini amaçlamaktadır. Bu türün en iyi örnekleri Molière'nin komedyalarıdır. Türk tiyatrosunda töre komedyalarına örnek olarak; Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Evhami*'si, Mustafa Nuri'nin *Zamane Şıkları*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Açıkbaş* adlı oyunları gösterilebilir (Nutku, 2001: 69).

### **c. Düşünce komedyası**

“Tezli komedyalar” veya “tartışmalı komedyalar” da denilen ve yazarın tartışmaya açtığı bir düşüncenin olayları geliştirdiği komedyalardır. Eğlendirmenin ve güldürmenin bir araç olduğu bu tür komedyalarda yazarın tartışmak istediği düşünce ya da kavram komedyanın başat ögesidir. Tiyatro tarihinde Aristophanes'ten George Bernard Shaw'a kadar bu türün örneklerine rastlarız. Bu komedyalar içeriğinde komedi ile ilgili durum ve rastlantılardan alegoriyi, groteski, vb. gibi her öğeye içerisinde yer vermiş fakat bu öğeleri çoğunlukla fantezi ile kullanmıştır (Sokullu, 1993: 99).

### **d. Kahramanlık komedyası**

Tragedyayı andırmasının yanında özellikle romantik tragedyaya benzerliği vardır. Bu benzerlik tek bir kahramanın diğer oyun kişilerini ardına takıp sürüklemesinde bulunur. Bu kahraman hem aksiyonu geliştiren tek oyun kişisi hem de maceranın merkezinde olan kişidir. İdealleştirilmiş kahraman sanki insanüstü bir varlık olarak gösterilir. Kahramanın üzüntüsü bile abartılı ve gösterişlidir. Ancak gerçek anlamda trajik bir figür değildir. Komik durumlara düşeceği zaman bile kendine güldürmeden bununla başa çıkacağını bilir. Bu komedyaya en iyi örnek Edmond Rostand'ın “*Cyrano de Bergerac*” adlı oyunudur (Nutku, 2001: 68).

### **e. Ciddi komedyaya**

Bu tür komedyada yazarın yaşama bakışında bir yorum bulunur. Sonu genellikle mutlu sonla bitmeyen seyirciyi düşündürecek bir aşamada bırakır. Seyirci sorularına cevap arayarak tiyatrodan ayrılır. Bu komedyalarda sorun bireylerin karakteristik özelliklerinden kaynaklanır. Bu tür komedyalarda amaç güldürmekten çok gülümseterek düşündürmektir. Henrik İbsen'in *Nora* adlı yapıtı bu komedyaya türüne iyi bir örnektir (Nutku, 2001: 67).

### **f. İçli komedyaya**

Sentimental komedyaya olarak bilinen bu tür, töre ve karakter komedyasının zıttı gibidir. Töre ve karakter komedyası ince ve üst düzeyde bir komedyaya olmasına karşın, içli komedyaya naif (çocuksu) ve kalın çizgilidir. İzleyenleri hem ağlatıp hem de güldüren bir komedyadır. Oyun mutlu sonla bitmezse içli dram oyun türüne geçiş yapar (Nutku, 2001: 69-70).

### **g. Hafif komedya**

Komedy türleri arasında ayrıntılardan uzak ve en boş olanıdır. Tek amacı eğlendirmektir. Bu komedyalarda oyun sakin ve düzenli bir çevrede geçer. İnsanların günlük yaşantısında geçen basit, sıradan olaylar konu edilir. Mutlu sonla biter. Bu komedy türüne Eugene O'Neill'in “*Delikanlı*” adıyla oynanan “*Ah! Wilderness*” adlı yapıtı örnek gösterilebilir (Nutku, 2001: 70-71).

### **3. Romantik Komedya**

Şövalyelik ve serüven komedyasıdır. Bu tür komedyalar içeriğinde Ortaçağ'ın ve Antik dünyanın masal ve efsanelerini konu edinir. Geçmişe duyulan özlemi dile getirerek bugünden geçmişe kaçışçı öğeler barındırır. Dolayısıyla günün gerçeklerinden çok geçmişe yönelik doğa ve aşk öğelerinin karışımı bir hayal dünyası oluşturmaktadır. Olayların gelişiminde kader duygusu etkilidir. Bu durum romantik komedyalara fantastik görünüm kazandırmaktadır. Klasik komedyalarda görülen eleştirilen şeylerin düzeltilmesi veya cezalandırılmaya yönelik eleştiri bu komedyalarda yerini duyarlılığa bırakmaktadır (Sokullu, 1993: 100-101). Shakespeare'in “*Beğendiniz Gibi*” adlı yapıtı bu komedy türüne örnek olarak gösterilebilir. Romantik komedyalarda kılık değiştirmeler, aşklar, dövüş sahneleri vardır; masalların zengin fantezisi ile süslüdür ancak masallardaki gibi gerçek olaylarına yer verilmez. Jean Gradaux'nun “*Amphitryon 38*” yapıtı bu türe giren bir komedyadır (Nutku, 2001: 68).

### **4. Modern Komedya**

Shaw-Chekhov-Pirandello gibi sanatçıların çizgisinden gelişen düşünce komedyaları II. Dünya savaşının getirdiği maddi manevi yıkım ile kendine özgü nitelik kazanması sonucunda ton, yapı, amaç bakımından değişiklik gösterdiği için modern komedy adını almıştır. Modern komedy bir diğer ifadeyle traji-komedy olarak da adlandırılmaktadır. Eric Bentley, modern komedy (kara komedy, karanlık komedy) için “*eski tragedyalari umutsuzluk şarkısı diye tanımlarsak bu yeni tragedyalara da şarkısız umutsuzluk diyebiliriz*” diyerek görüşünü belirtmektedir. Adolf B. Klarmann'a göre de taş dağı tepesine çıkarırken gülümseyen Camus'unun Sysyphos'unun mutluluğu, modern komedyanın ruhunu teşkil ettiğini ileri sürer.

Modern komedyaya, seyircisini hayatın içine iten, mutsuzluğunun, sorumsuzluğunun bilincine varmasını amaçlayan bir türdür ve bu amacını gerçekleştirmek için tiyatronun tüm öğelerinden faydalanmaktadır. Olaylarda mantıksal gelişim ve süreklilik beklenmez. Oyun içinde insan yaşamı kopuk, bağımsız, tutarsızdır. Komedyanın sıradan kişilerine yer verilmez. Modern komedyalar mutlu sonla bitmediği gibi bazen sonu da olmayabilir. Komedyaya neşesini karamsarlığa bırakır. Fakat yazarlar çağımızı kaplayan karamsarlık ve umutsuzluğa meydan okumaya çalışırlar. Eric Bentley modern komedyayı da içine alarak modern sanatla ilgili şunu ileri sürer; “*modern sanatın bize vereceği umut, ölümsüz yaşamı vaat eden bir cennet umudu değildir. Fakat daha değersiz sayılamayacak olan bugünden yarına yaşamamızı sağlayacak umuttur*” (Aktaran Sokullu, 1993: 101-103).

#### **D. Türkiye'de Komedinin Geleneği**

Türk toplumunda komedinin (mizah) kökenlerini, komedi filmlerinin esin kaynağını anlamak için öncesindeki masallarda, fıkralarda, köy seyirlik oyunlarında, geleneksel Türk gösteri sanatlarında (Meddah, Karagöz, Ortaoyunu vb.) aramak gerekir. Bu nedenle ilk aşama olarak Türk komedi sinemasının gelişim sürecinin kaynaklarına, geleneksel mizahımıza ayrıca Keloğlan ve Nasrettin Hoca'ya bakılması gerekmektedir.

#### **1. Nasreddin Hoca ve Fıkra Geleneği**

Her kültürde büyük sözlü kaynaklar bulunmaktadır ve bu kaynakları faaliyette tutan büyük simge-kahramanlar vardır. Yüzyıllardan beri dilden dile anlatılarak zenginleşen fıkraları ile Anadolu kültürünün, Türk komedi geleneğinin en güçlü figürü kuşkusuz Nasreddin Hoca'dır (Boratav, 2007: 7).

Nasreddin Hoca, Anadolu'nun kültür geleneklerinden, “*Akilment*”, “*Danışment*” motifine bağlı olarak ortaya çıkıyor. Aşiret toplumunda sıkışıldığında kendisine akıl danışılan, “*akilment*” denilen bir karakter, yarı kutsal bir kimlikte görülüyor. Fakat Nasreddin Hoca'nın akilmentliğini aşan bir diğer özelliği ise, ilk hikayeci kişiliğidir (Öngören, 1998: 47).

Nasreddin Hoca'nın tanınırlığını hikayeleri ve fıkraları oluşturmaktadır. Araştırmacı Serpil Cengiz'in tanımıyla, halk yaratısı olan bu fıkralar aracılığıyla “bir dönemin zihinsel coğrafyasında” yaşam, kültür, politika kapsamında bulguları

araştırmak, anlamak ve bugünü değerlendirmek için bu fıkralardan faydalanmak gerekmektedir (Cengiz, 1998: 124).

Nasrettin Hoca'nın, eşeğe ters binmesi, hiçbir tarikatın öğretisini benimsememesi, öteki dünyayla ve ölümlle dalga geçmesi gibi özellikleri günümüz anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde Hoca'nın demokratik bir tavra sahip olduğu varsayılabilir (ngren, 1998: 48).

Türkolog Ignc Knos, Nasreddin Hoca'nın herkes ile şakalaşmasının ve hazırcevaplığının Türklerin düşünce tarzına ve şaka anlayışına uyduğunu, bu nedenle latifelerin Türk halkı tarafından çok sevildiğini belirtir. Hoca'nın Türk halkının zeksını temsil ettiğini ve onun diliyle konuştuğunu belirtir. Hoca'nın mizahı genelde kendine yöneltelen sorulara verdiği cevaplarda ortaya çıkar. Knos, Hoca'yı sorularıyla alay konusu yapmak isteyenlerin karşısında Hoca'nın hazırcevaplığıyla onları alay konusu yaptığını yazmaktadır.

Knos'a göre, Hoca'nın bazı kaba hatta müstehcen sözlerinin, nktelerinin aslında derin anlamları vardır. Bunun Türk halkının mizah anlayışını yansıtığını söyleyen Knos, bu mizah anlayışının gölge oyununda da bulunduğunu belirtir. Bazı Karagöz oyunları ile bazı Nasreddin Hoca latifelerinin birbirine çok benzediğini ileri sürer. rnek olarak Ivanitskiy'nin Tatarlardan derlemiş olduğu bir Nasreddin Hoca latifesini gösterir: Nasreddin Hoca yolda ilerlerken bir çok kişi ile karşılaşır. Her biriyle bir öncekinden öğrendiği şekilde selamlaşır. Ancak karşılaştığı durum her zaman farklı olduğu için selamlaştığı herkes tarafından azarlanır. Knos buna benzer bir motifi Karagöz oyunlarında da bulmuştur. Ona göre bu, Rusların Ivan Durak veya Ivanuşka hakkında anlatılan masallarının beğenilen bir motifidir ve büyük olasılıkla Tatarlar bunu Ruslardan dnc alarak Anadolu'ya ulaştırmışlardır.

Knos, *Türk Hoca şakaları* (A Trk Hodzsa Trfi, 1926) başlığı ile yazdığı kitabının girişinde, “*Nasreddin Hoca'nın fıkralarında insanlara doğru yolu göstermek için adeta çaba harcadığını, o kadar ki kendisinin güldürü konusu olduğunu, onun bu şakaları ve ahmaklıkları yardımıyla Türk ve İslm kurallarına, hayat anlayışına ve ahlkına aykırı davranan insanları doğru yola sevk etmek istediğini*” söyler. Knos'a göre, Nasreddin Hoca latifelerinin konularını Türk halkının yaşam biçiminden almıştır. Latifeler, Türk köylüsünün komik bulduğu

insanî konuları ve durumları ele almaktadır. Ona göre bu mizah kendini en iyi soru-cevap biçiminde ifade etmektedir (Szilágyi, 2007: 203-207).

Nasreddin Hoca'yı bir “halk filozofu” olarak gören Boratav, Nasreddin Hoca fıkralarının büyük bir bölümüyle bütün dünyaya mâl olmuş nitelikte olduğunu “evrensel bir nitelik” olarak kabul etmek gerektiği düşüncesini ileri sürer (Boratav, 2007: 23).

## 2. Keloğlan Masalları

Türk masalları arasında en bilineni Keloğlan masallarıdır. Türk dünyasında ve tüm Türk folklor kültür ürünlerinde yaygın bir milli motif olarak ona rastlanır. Örneğin Altay destanlarında Tastarakay adıyla, “zeki, uyanık, öldürülemeyen, dürüst, kötü karakterlere karşı acıması olmayan, uykuyu seven, komik vb.” gibi özellikleriyle görülür.

Araştırmacı Tahir Alangu, Keloğlan'ı “mitostan kurtuluş-gerçeğe yöneliş” olarak tanımlamaktadır. Keloğlan, sıradan mücadeleler dünyasına bağlı olarak resmedilmektedir. Dolayısıyla diğer masal kahramanları gibi “idealize” edilmiş bir kahraman olarak bakılamaz. Zekâsı, uyanıklığı, mahareti ve başarısı ile sıradan bir toplum insanıdır fakat bu olumlu nitelikleri zamanı gelince kötülük yapmaktan kaçınmayan bir karakter olmasının önüne geçemez (Makal, 2017: 471).

Keloğlan, töre içinde davranmaz, kendisine yapılan her türlü kötülüğü, kurnazlığı, tuzağı olduğu gibi karşısındakine kullanabilmektedir. Keloğlan, bir yararlılık göstermediği için adı yoktur, babası belli değildir ve soylu değildir. Keloğlan'ın en büyük hedefi gözünün yükseklerde padişahlıkta olmasıdır. Keloğlan'ın bu hedefi aslında, aşiretler ile Selçuklu yönetimi arasındaki çatışmanın sonucunda padişahlıktan hak alma olduğunu göstermektedir. Aynı kitapta Ferit Öngören, Keloğlan'ı “*hurhadaş olmuş aşiretlerin yüreğinde barınan son ve müstehzi bir umut ışığı*” olarak görmektedir (Öngören, 1998: 44-45).

Keloğlan, genellikle bütün masallarının başında tembel, pasaklı, vurdumduymaz bir masal kişisidir. Onu aksiyona geçiren geçim derdidir. Gölde balık tutar, ormanda ağaç keser veya hüner öğrenmeye çalışır. Masalların konularında genellikle, hak ve adalet, toplum düzeni, eşitlik gibi kavramlar yer alır.

Keloğlan masallarında sorun iki biçimde çıkar; birincisi temel gereksinimler kapsamında hırsların ve menfaatlerinin takibinde koşmakta olan, kaba güçle simgelenen devler; ikincisinde ise çıkarları yoluna hırslı olan açığöz sahtekarları simgeleyen Köşeler ve Ali Cengizler'dir. Masallarının kimisinde Keloğlan kendi için bu sorunlarla uğraşırken, kimisinde ise birilerine yardımcı olmak için sorunları çözüme kavuşturur. Keloğlan bazı masallarında, görgüsüz, terbiyesiz, nankörlük yapan karakter özellikleri göstermektedir (Nuhoğlu, 2014: 480).

Türk masal kahramanı Keloğlan, sinema/masal ya da masal/sinemanın komediye uygun aday kahramanı olmayı günümüze kadar sürdürmüştür. Genel olarak masal türünün ve Keloğlan masallarının Türk sinemasını da etkilediği öne sürülmektedir. Örneğin, günümüzde çekilen filmlerden *Sümela'nın Şifresi*'nin hikayesi Keloğlan masallarından uyarlanmıştır.

### 3. Karagöz

Karagöz, geleneksel Türk Halk Tiyatrosu'nun ayrılmaz bir parçasıdır. Karagöz'ün tarihsel kaynakları hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. Metin And, araştırmalarında, gölge oyununun Asya'dan Batı'ya yayıldığını ve İslam ülkelerinde görülen bu oyunun Cava'dan gelebileceğini ileri sürmüştür (And, 1985: 271). Karagöz'ün Türkiye'ye ise; 16. yüzyılda Yavuz Sultan Selim tarafından Mısır'dan getirilmiş olduğu üzerine kesin kanıtlar olduğunu belirtir (And, 1985: 274). And'a göre; Mısır-Memlük gölge oyunu yalnızca bir teknik olarak alınmış, Türk kültürü ve teknolojisi ile yoğrularak 17. yüzyılda Karagöz olarak bildiğimiz biçimine ulaşmıştır. Karagöz, içeriği, oyunları, mizah ve nüktesi, her şeyiyle Türk kişiliğini almıştır. Türk deri tekniği ile Mısır'ın tek renk olan tasvirlerinden çok değişik olarak saydamlaşmış ve renklendirilmiştir (And, 1977: 258).

Karagöz oyununun dramatik yapısı; Başlangıç (Mukaddime), Konuşma, Fasıl ve Bitiş bölümlerinden oluşmaktadır (And, 1977: 272). Başlangıç bölümünde (mukaddime) perdeye gelen Hacivat, oyunun amacını ve işlevini belirten perde gazelini okur. "*Perde kurdum bilmek isteyenlere bilgelik göstermeye, ı ışık yaktım öğreten görüntüler göstermeye, her dakika şaşırtıcı görüntüler gösterir, öğreten bir seyirlik konutudur perdemiz*" (Erksan, 1997: 3). Bu bölüm her zaman Karagöz ve Hacivat'ın kavgasıyla sonlanır. Muhavere bölümü ise, genel olarak, Karagöz oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçen konuşmalardan

oluşan bölümdür (And, 1977: 276). Fasil ise, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözükür ve oyuna katılırlar (And, 1977: 283). Bitiş bölümü kısadır; Karagöz oyunun bittiğini haber verir, kusurlar için özür diler ve gelecek oyunu duyurur (And, 1977: 286-287).

Karagöz oyunlarının yapısında bir çatışma edimi bulunmaktadır. Çatışmayı oluşturan karakter farklılıklarını bir başka bakış açısıyla değerlendiren Öngören, Osmanlı mizahının Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı etkisiyle oluşan çift kültürlülük özelliği sonucunda gerilimin oluştuğunu ileri sürer. Hacivat ve Karagöz ile Kavuklu ile Pişekar tiplerini bu iki kültürün temsilcileridir. Mizah, bu iki kültür tiplerinin karşı karşıya getirilmesi ile sağlanır. Karagöz, halk kültürü temsil eder. Hacivat ise, lonca tarikat öğretilerini, Osmanlı musikisini ve törelerini iyi bilen aydın tipini temsil eder. Yazarın belirttiğine göre, Karagöz ve Hacivat'ın ayrı karakterlerinin arkasında yatan neden “eğitim” farklılığıdır. Karagöz perdesinde sürekli bir eğitim çabası ile karşılaşırız. Öngören'e göre, Karagöz ve Hacivat aynı kişilerdir. Eğitim farklılığı yüzünden birbirlerine ters düşerler. Bu farklılığı ortaya çıkaran, Osmanlı toplumundaki tabakaların zenginlik temelli değil, geleneksel bürokrasi tarafından belirleniyor olmasındandır. Karagöz perdesinde soylulukla alay edilir. Halkı Karagöz temsil ederken, Hacivat ile de geleneksel bürokrasi hicvedilir (Öngören, 1998: 52-55).

Karagöz'ün güldürücülüğü ile ilgili farklı görüşler ileri sürülmektedir. Karagöz oyunlarında yergisel, ironik, grotesk ve fars güldürüleri gibi çeşitli gülünçleme özellikleri görülür. Yergisel gülünçleme; yalın anlamda kendini gülünen kişiden üstün tutma duygusudur. Sevinç Sokullu'ya göre (Sokullu, 1993: 135):

*“Karagöz oyunlarında toplumsal yaşamdaki karışıklık ve düzen bozukluğunun doğurduğu yoksulluk, işsizlik ve zorbalık sergilenmek suretiyle bir anlamda yergisel gülünçleme yapılmıştır. Ne var ki 'yergi' de bulunan 'kendini ayırma'nın bu gülünçlemelerde açık olarak duyurulduğu söylenemez. Ne yerilen kişi ya da durumlar belirtilmiş, ne de alay, suçlamanın ağırlığına kaydırılmıştır.”*



Karagöz'ün güldürücü özelliğinde grotesk gülünçlemeye de yer vardır (Sokullu, 1993: 139):

*“Karagöz oyunlarında grotesk, hem iğrenç hem de pornografik olarak ortaya çıkar. Kanımızca bu uygulamada iki eğilim birleşmiştir. Bir yandan iğrenci, hayvanca olanı göstererek ilkel olanı yenmek, onları aşmak isteyen ahlak anlayışını dile getirir. Diğer yandan insanı yiyen, içen, sevişen yönü ile canlandırarak onu doğal güdülerine yaklaştırmaya çalışır. Böylece insanı yetkinleştirme ülküsü ile onu olduğu gibi kabullenme gerçekliğini aynı anda yerine getirerek bir uyum arama yoluna gider.”*

Karagöz oyunlarında görülen bir başka özellik ise “ironik gülünçleme”dir (Sokullu, 1993: 146):

*“eleştirisini akıl açısından yapan ironik gülünçleme kusurları abartıp çarpıtmaktan çok uyumsuzluk yapan karşıtlık ve aykırılıkları sergiler. Satirik gülünçlemede ahlak açısından bir eğitime ve düzeltme amacı sezildiği halde ironik gülünçleme hata ve kusuru kaçınılmazlığı içinde kabul eder. Evrensel ya da toplumsal kader duygusu verir. Karagöz oyunlarında ironik gülünçleme toplumsal yaşamdaki karşıtlığı dile getirir.”*

Karagöz'ün güldürücülüğü ile ilgili bir diğer gülünçleme biçimi ise “Fars gülünçlemesi”dir. Fars gülünçlemesini Sokullu şöyle açıklamaktadır (Sokullu, 1993: 161):

*“Oyuncunun konuşma ve hareket hünerine dayanan gülünçlemedir. Genellikle sırf güldürmek için yapılır. Komedyanın yarışma, çekişme, özelliği farsta muziplik, zevzeklik ve muzurluk ile birleşerek karşısındakini altetme, vurup kaçma güdüsü olarak ortaya çıkar. Bu ruh, dialop örgüsünde çene yarışırma, laf yetiştirme, kelime oyunları yapma, kafiye düşürme gibi söz becerileriyle belirir. Harekette de reflekslere yönelik kahkahayı doğuran beden canbazlığı ve görüntü oyunları fars gülünçlemesini oluşturur. Karagöz oyunlarının grotesk gülünçleme kadar fars gülünçlemesince de zenginliği, doğal güdülere hitap eden ve onların sergilenmesine fırsat veren 'fars' türünün halk güldürüsü niteliğiyle açıklanabilir.”*

Sevinç Sokullu, Karagöz oyunlarındaki gülünçleme özelliklerinden şu sonucu çıkarmaktadır (Sokullu, 1993: 163):

*“İnsana ilişkin gülünçlemede insan zaafıyla ilintili karakter ve mizaca yönelik alaya çok yer verilmemiştir. (...) Karagöz oyunlarında çok sık yapılan alay insanın hayvansal yanını eleştirmeye, dürtüsel davranışları göstermeye yönelmiştir. Fakat bu gülünçlemenin aşağılama, küçültme gibi bir amaçla yapılmadığı, seyirciye 'karşı' bir tavır takındırarak bir gülünçleme yönteminin kullanılmadığı fark edilir. Bu gülünçleme, insanın melek olmayıp, üreyen, sevişen, yiyip içen bir canlı olduğunu hatırlatan bir gülünçlemedir ve bir yandan ilkel içgüdülere sahne yolu ile boşalım sağlayarak bilinçaltı rahatlama ile haz verir.”*

1950'li yıllardan itibaren Türk sineması örneklerinde, doğal olarak komedi filmlerinde Karagöz'ün kimi özellikleri görülür. Sözlü ve işitsel anlatım, benzer temalar, konular, tip ve mekan kalıplaşması, mizansen tekrarları, halk aydın zıtlaşmasının yansıması diyaloglar genel olarak Yeşilçam filmlerinin ve doğal olarak komedi filmlerinin temel öğeleri olacaktır. Türk sinemasının Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer ve Şaban karakterleri, Karagöz kişiliğini, filmleri ise üslup özelliklerini anıştırmaktadır (Makal, 2017: 464). Karagöz, kurnazlığı, hazırcevaplığı, tehlike karşısındaki pratik çözümleriyle Türk sinemasındaki komedi karakterlerinin niteliklerine bir portre ile etki etmiştir.

#### **4. Ortaoyunu**

Geleneksel Türk tiyatrosu olan ortaoyunu, dört yanı izleyicilerle çevrili bir meydanda ezbersiz, doğaçlamaya dayalı bir gösteridir. Dekorun olmaması, yalancı uzaklaşmalar, dolaşmalar gibi unsurlarla izleyicilerin oyuna yabancılaştırılması sağlanır. Bu nedenle göstermeciler tiyatroya verilebilecek en iyi örnek olarak gösterilir (Makal, 2017: 467).

Ortaoyununun nasıl ortaya çıktığına dair çeşitli kaynaklarda farklı tarihler ileri sürülmektedir. Metin And araştırmalarında, Bizans İmparatoru II. Manuel Palaiologos'un yazdığı bir kitapçıkta ortaoyunun, 1407 yılından önce I. Beyazıt'ın sarayında çalgılı, mimos oyuncularının sahnelediği bir oyun türünü gördüğünü kaynak göstermiştir.

Ortaoyunu ile Karagöz'ün Commedia dell'Arte ile yakından ilgili olduğu ileri sürülür. Özellikle Alman araştırmacılar eski Yunan ve Bizans mimus'sunun Commedia dell'Arte yoluyla Türkiye'ye gelmiş olabileceğini belirtmişlerdir. Orta oyunun adının da “Arte Oyunu”ndan değiştirilerek yapılmış olabileceğini ileri sürerler (And, 1962: 7-10).

Ortaoyunu, konuları ve tipleri bakımından Karagöz oyunları ile benzerlik göstermektedir. Ortaoyununda da Karagöz'deki gibi giriş, söyleşme-muhavere, fasıl, bitiş bölümleri vardır. Söze ve dil oyunlarına dayanan orta oyununda Hacivat'ın yerine Pişekâr, Karagöz'ün yerine Kavuklu geçmiştir (Makal, 2017: 467).

Ortaoyunun giriş bölümünde Kavuklu ile Pişekâr karşılaşır. Muhavere bölümü, Karagöz'deki gibi oyunda en çok beceriklilik gerektiren bölümdür. Kavuklu ile Pişekâr'ın arasındaki söz düellosudur. Fasıl bölümünde ise, oyunun baş komiği Kavuklu iş aramaktadır. Pişekâr ona iş bulur. Daha sonra oyunun taklit bölümüne girilir. Son olarak oyunu bitirmek Pişekâr'a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur (And, 2014: 53-54).

Ortaoyunun gülünçleme özelliklerinden birisi “grotesk gülünçleme”dir (Sokullu, 1993: 188):

*“Ortaoyununda bu öğenin açık saçıklıkla ilgili yanı daha azalarak cinaslı, mecazlı konuşmalarla sürmüştür. Grotesk öğe hareket ve görüntüde şöyle ortaya çıkar. Kavuklu arkası denilen cüce ya da kambur daha oyunun başında grotesk bir görüntüyü getirir. Zennelerin dadısı olan Arap bacının Kavuklu'yla her çatışmasında babaları tutar. Ağzından köpükler çıkararak yerde yuvarlanır ve garip sesler çıkararak dövünür. Kavuklu kızdığı insanlara tükürür. Bu öğeler oyunun tümünü kapsamasa da grotesk öğe Türk sanatçısının anlatımında vazgeçemediği bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.”*

Ortaoyununda incelenmesi gereken bir başka özellik ise “ironik gülünçleme”dir (Sokullu, 1993: 191)

*“Gerçek ile gerçek olmayan arasındaki karşıtlığı ortaya çıkaran bu tür gülünçleme Ortaoyununda pek azalmıştır. Çok seyrek olarak bazen Yahudi'nin bazen Hirbo'nun ağzında bir hayat felsefesi gibi görünen sanki bir*

*karşıtlığı sergiliyor duygusunu veren gülünçlemeleri gösterebiliriz. Bu karşıtlar görünüşte tiplerin eleştirisi gibi görünmekle birlikte kendi başına da bir hayat gerçeğinin ifadesidirler.”*

Son olarak incelenmesi gereken gülünçleme biçimlerinden biri de “fars gülünçlemesi”dir (Sokullu, 1993: 193):

*“Tıpkı Karagöz oyunlarında olduğu gibi Ortaoyununda hareket ve söz soytarılıklarından oluşan fars gülünçlemesine bol bol rastlanır. Dayak atma sahnelerinin özelliği, stilize edilmesi ve tıpkı vuruyormuş gibi görünmesine rağmen dayağın gerçekten atılmamasıdır. (...) Kavuklu'nun zennelere atlıkarınca gibi koşmaları gibi hareketlerini bu meyanda sayabiliriz. Ortaoyununda bu komik hareketler dans ve oyun ile birleşerek daha eğlenceli bir görünüm alırlar.”*

Ortaoyunu, Karagöz oyunları ile benzerlik göstermesi ile birlikte eğlendirme özelliğinin yanında Ortaoyununun hayatla, çevre ile ilişkisi ve “yaşamın realitesini oyunun içine dahil ederek yabancılaşmayı önlemesi” en önemli özelliği olarak gösterilebilir.

## **5. Meddah**

Meddah kelimesi Arapça “medhetmek” kökünden gelmektedir; “medhedici”, “öväücü” anlamında kullanılır. Türk meddahlık geleneği, Arap meddahlık geleneğinden farklıdır. Bu da Türk meddahların Arap etkisinden çok, kendi toplumlarının kültür birikimleriyle geliştiklerini göstermektedir (Nutku, 1997: 11-13). Özdemir Nutku, Türk meddahları ile Arap meddahların farklarını şöyle açıklamaktadır (Nutku, 1997: 54):

*“Türk meddahının bir özelliği toplum yaşamından kesitleri gerçekçi biçimde dinleyici önüne getirmesidir. Arap meddahı hikâyelerini ya manzum ya da uyaklı düzyazı ile getirirken, Türk meddahı hikâyeyi canlı konuşmaları, şive taklitleri ve dramatisasyonu ile günlük yaşamın görünümünü içinde verir. O, bir ses değiştirme, anlatım ve mizah ustasıdır. Arap meddahlarındaki, bu dünyanın dışındaki bir hayal dünyası, olağan-üstü olaylar, doğa-üstü durumlar, Türk meddahlarında pek sık geçmez. Onlar, Arap etkisiyle bu özellikleri, gerçekçi hikâyelerinin arasına, ortasına bir yere sıkıştırırlar ya da*

*Araplardan gelen hikâyelerdeki hayal dünyasını çok iyi bildikleri İstanbul yaşamının dışına itiverirler.”*

Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da dramatik türden sayılabilir (And, 2014: 31).

Özdemir Nutku, meddahların nitelikleri bakımından temel olarak dörde ayrıldıklarını belirtmektedir (Nutku, 1997: 47):

*“1. Üstün yetenek ve söz ustalıklarıyla Hazreti Peygamber ve Ehl-i Beyt’ini öven, onlarla ilgili söylentileri, hikâyeleri ve menkıbeleri manzum olarak söyleyenler. 2. Büyüklerin şiirlerini ve başkalarının manzum olarak yazdıkları sözleri okuyanlar ve halka yararlı olanlar. (...) Bunlara ravî denilir ve melodik sayılırlar. 3. Bu sınıfa giren meddahlar, meddahlığın yanı sıra, halka yararlı olan başka işler de yaparlar. (Sakalık gibi) 4. Dağınık bir takım şiirler öğrenmiş olanlar. Bunlar şiirleri kapı önlerinde okurlar ve bir kasîdeyi dilenerek satarlar. Bu gruptakiler meddah görünümünde de olsalar, meddah topluluğu içinde sayılmazlar.”*

Meddahlık ile tiyatro oyunculuğunu da birbirine karıştırmamak gerekir. Meddahlık en yalın biçimiyle dramatik bir anlatım sanatıdır; sanatçı, dramatisasyonu ortaya çıkarmak için ses, ifade, hareket ile belli ölçüde oyunculuğa girer fakat bu oyunculuğu makyajsız bir yüzle, aksesuarsız ve dekorsuz bir ortam içinde gerçekleştirir (Nutku, 1997: 146).

Özdemir Nutku, meddahların anlattıkları konusunda, *“Hikâye kahramanlarının genellikle İstanbul’da mirasyedilerdir ve eğlenceyle hayatlarını sürdüren kişilerdir. Aşk genellikle ikinci sıradadır. Bu hikâyelerin dünyasında insanlar çıkarıcı, ikiyüzlü ve mirasyededir. Meddahlar halk şivelerini iyi kullanırlar. Şive taklitleri güldürü ögesinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Taklitlerde eleştiri ve kıssadan hisse ya çok zayıftır ya da hiç yoktur”* açıklamasını yapar. Unutulmaması gereken, meddahın doğaçlama söz ve düş gücünü izleyicinin kendisine yüklediği anlama, ilgiye, hayranlıkla var edebildiği gerçeğidir (Aktaran Makal, 2017: 466).

## 6. Türk Tiyatrosunda Komedi

Komedi türü, Türk tiyatrosunda en beğenilen türlerden biri olmuştur. Türk tiyatrosunda komedinin gelişmesi Türk sinemasının ilk yıllarını etkilediği için kısaca incelememiz gerekmektedir. Türkiye'de komedi geleneğini anlamamıza yardımcı olan masal, karagöz, ortaoyunu, meddah gibi geleneksel türlerin yanında Türk tiyatrosunda komedinin de gelişim süreci ana hatlarıyla göz önüne alınmalıdır.

1839'dan 1908'e kadar olan Tanzimat döneminde, saray geleneksel tiyatromuzu benimsediği ölçüde batı tiyatrosunun tanıtılıp gelişmesine öncülük etmiştir. Saray dışında ise 18. yüzyılda Galata'da yapılan tiyatro binasını diğer semtlere de yapılan tiyatro binaları izlemiştir. Tiyatro yapılarının artmasıyla birlikte batı tiyatro topluluklarının buralara temsilcilik vermeleri sonucunda yerli Ermeni tiyatro topluluklarının oluşmasını sağlamıştır. Tiyatro faaliyetlerinin yoğunlaşması batı tiyatrosunun sevilmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Ermeni oyuncuların yanında Türk oyuncular da tiyatro sahnelerinde rol almaya başlamışlardır (Sokullu, 1993: 219-220).

Bu dönemde Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ısmarlanmış İbrahim Şinasi tarafından kaleme alınan *Şair Evlenmesi* ilk Türk tiyatro eseridir (And, 2014: 96). Ortaoyunu kişilerinin konvansiyonel davranış ve söyleşmelerinden etkilenecek bir töreyi ele alıp işlenen oyunda; birbirini görmeden, “görücü usulü” evlenmenin yarattığı yanlışlık ve bir dizi komik olaylar sonucunda bu tür evlenmenin sakıncaları aktarılmıştır. Geleneksel komedi türlerinden de yararlanan oyunda, Karagöz oyunlarının etkisi görülmektedir. Batı tiyatrosu kurgusuyla işlenmesine karşın, kişileri ile yakaladığı geleneksel tavrın eleştirildiği oyun, geleneksel tiyatro ile batı tiyatrosu arasına atılan başarılı bir köprüyü oluşturmuştur (Sokullu, 1993: 226-227). İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nin ardından bu döneme verilecek diğer komedyalar örnekleri şunlardır; Ali Bey'in *Misafiri İstiskal*, *Geveze Berber* adlı kısa komedyaları, *Suphi'nin Felâket-i Aşk* adlı komedyası, Rezaizade Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı komedyası, Osman Hamdi Bey'in *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* adlı komedyası, Feraizcizade Mehmet Şakir'in *İlk Göz Ağrısı*, *Çöpçatan*, *Evhami*, *İcab-ı Gurur*, *Kırk Yalan Köse* vb. gibi komedyaları sayılabilir (And, 2014: 100-101).

Tanzimat tiyatrosunun bir uzantısı niteliğinde olan Meşrutiyet dönemi tiyatrosu, İstanbul'da temsiller veren Fransız topluluklarının etkisi altındadır. Bu toplulukların etkisi ile Türkiye'de oynanan eserlerinin çoğunu Fransız tiyatrosuna ait eserler oluşturuyordu. Bu dönemde yazılan komedyalarda aile kurumlarındaki sadakatsizlikler, karı-koca çekişmeleri ve aile bireyleri arasındaki aşk ilişkileri konulaştırılmıştır. Tanzimat döneminde başlayan toplum sorunlarına ilginin bu dönemde de sürdüğü görülür (Sokullu, 1993: 222-223). Bu dönemin önde gelen yazarlarından Hüseyin Suat'ın *Kirli Çamaşırlar*, *Kundak Takımları* ve Münir Nigâr ile birlikte uyarladığı *Kayseri Gülleri* komedyalarının yanında üç kısa güldürüsü vardır. Bunlar *Devayi Aşk*, *Çifteli Mikroplar*, *Hülle*'dir. Bu dönemin ünlü komedyaları arasında şunları sayabiliriz: Mehmet Rauf'un *Diken*, Cenap Şehabettin'in *Körebe*'si, Ali Ekrem'in (Bolayır) *Mama Kadın Darılır*'ı, Saffet Nezihî'nin iki siyasal komedyası, *İzah ve İstizah* ile *Garibeler*'i, Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit'in beraber yazdıkları *Ben...Başka* ayrıca Şehabettin Süleyman'ın tek perdelik *Aralarında* adlı komedyası, Müfit Ratip'in *Sayfiye*'si, Yusuf Ziya'nın (Ortaç) *Şüphesi*, Sermed Muhtar'ın (Alus) *Kof Ramiz*'i örnek sayılabilir. Bu dönemde evlilik töreleri üzerine de komedyalar yazılmıştır: Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbihal*'i, Mehmet Muhlis'in *Anadolu Kadınları*, Mehmet Sırlı'nın *Gelin İntihabı*, Kalender Geda'nın *Vay Kız Bekçiyi Seviyor*, Mehmet Asaf'ın *Beyimin Edebiyata Merakı*, Mehmet Fazıl'ın *Mahalle İmamı* örnek gösterilebilir. Ayrıca bu dönemin komedyaları arasında batıl inançları konu alanlar da vardır: Baha Tevfik'in *İyi Saatte Olsunlar*'ı, Mehmet Asaf'ın *Sinirli Bey*'i ve *Sinirli Hanım*'ı, Ahmet Mazhar'ın *Gazeteci*'si, Hüseyin Zati'nin *Aşk Dersi*, İzzet Holo'nun *Tut, Tut Kaçıyor!* adlı oyunu örnek sayılabilir (And, 2014: 141-142).

Cumhuriyet dönemi Türk komedyası Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarının bilgiçliğini sürdürür. Cumhuriyet dönemi başlangıcında Musahipzade Celâl'in Türk tiyatrosunda önemli bir yeri vardır. Musahipzade Celâl, komedyalarında batı tiyatrosunun düşünselliği ile geleneksel tiyatronun etkilerini birleştirmiştir. Cumhuriyet dönemi komedyalarının ortak özelliği düşüncenin olaylara yön vermesidir. Yazar eleştirisini, insan yanılıgısı gibi beşeri olandan, toplumsal yaşamın sorunları ve düzen bozukluğu gibi ciddi ve önemli sorunları ele alınca şaka ve mizah duygusu azalmaktadır. Dolayısıyla güldürünün yönü alay ve yergiye doğru gitmektedir (Sokullu, 1993: 355-356). Cumhuriyet dönemi çağdaş Türk komedi

tiyatrosunun sergilendiği dönemde üç ayrı ortam eleştirilip gülünçleştirilmiştir. Bunlar; tarihi olaylar ve durumlar, köy yaşantısı ve çağdaş yaşamdır. Tarihsel olay ve durumlar içinde işlenen toplumsal sorunlar zaman perspektifinden dolayı ironik bir bakış açısıyla ele alınıyor. Tarihsel uzaklık oyunlarda düş ögesinin kullanılmasına neden olduğundan dolayı eleştirinin ağırlığını hafifletiyor. Cumhuriyet dönemi önemli yazarları şunlardır: Haldun Taner; *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Huzur Çıkmazı*, *Günün Adamı*, Güngör Dilmen; *Kral Midas Üçüzlemesi*, *İttihad ve Terakki*, *Deli Dumrul*, *Anzavur*, Turgut Özakman; *Güneş'te On Kişi*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Ah Şu Gençler*, Cahit Atay; *Pervaneler*, *Pusuda*, *Ana Hanım Kız Hanım*, *Kırlangıçlar*, Orhan Kemal; *İspinozlar*, *72. Koğuş*, *Eskici Dükkânı*, Nâzım Hikmet; *Ferhat ile Şirin*, Aziz Nesin, *Tut Elimden Rovni*, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Beş Kısa Oyun* vb. örnek olarak sayılabilir (And, 2014: 204-206).



### III. KOMEDİ SİNEMASININ DOĞUŞU

#### A. Dünya Sinemasında Komedinin Doğuşu

Komedi, sinemanın en popüler türüdür. İzleyiciyi güldürmeyi amaçlayan komedi, sinemanın başlangıcından itibaren günümüze kadar büyük ilgi görmüş ve sinemanın temel türlerinden biri olmuştur.

Komedi sinemasının ilk örneğini bazı kaynaklar *Fred Ott Aksırığı* olarak kabul etseler de genel olarak Fransız sinemacı Louis Lumières'in "*Bahçivanın Sulanışı*" adlı filmi kabul edilir. Çünkü planlı bir davranışın sonuçlarını izlemek olayın gerilimine katılmayı sağlamış bu kısa filmin etkisi sıradan bir aksırığın irkiltici etkisinin ötesine geçmiştir. *Bahçivanın Sulanışı* filmi, ıslanma, acı vermediğinin anlaşılması ve insanın düştüğü zor durumların komik bir öge olarak değerlendirilebileceğini göstermiş ve sessiz filmlerin ilk gülütü olarak kabul edilmiştir (Abisel, 2003: 124).

Sinemanın ilk güldürüleri bu tür sakarlıkları, ıslanma, kovalamaca gibi beklenmedik gülütleri (gag) temel alan *savruklama* ve adını sirk palyaçolarının izleyicilere alkış yaptırmak için kullandığı tahta sopalardan alan *vuruşlama* (slaptick) adı verilen tarzda yapımlardır (Makal, 2017: 26).

İlk filmlerin sessiz olması komik ögenin fiziksel hareketlerde aranmasına temel oluşturmaktadır. Komedi sinemasıyla ilk olarak Fransa ve İtalya'daki sinemacılar yakından ilgilense de komedi altın çağını 1910-1920'li yıllarda sessiz Amerikan filmleriyle yaşamıştır. Bu dönemde, seyircinin niteliğinin, komedi türünün sinemada hakimiyet kurmasında büyük bir pay sahibi olduğunu belirtmemiz gerekir. Toplumun geniş bir kesimine seslenen komediye, sinemanın daha ilk yıllarından itibaren yer vermesi kaçınılmaz bir durumdur. Seyirciler ödedikleri paranın karşılığında gülerек eğlenmek istiyorlardı. Sinema, başlangıç yıllarında tiyatro geleneğinden etkilendiği gibi komedi türünden de etkilenmiştir. Geçmişte, sirk, vodvil ve müzikhol gösterilerinde kullanılan pek çok güldürü kalıbı filmlere

aktarıldı; ama bunlar zaman içinde, sinemanın teknik olanaklarıyla özgün bir yapı kazanmıştır (Abisel, 2003: 125).

Komedi sinemasının ilk örneğinin Fransa'da ortaya çıkmasıyla, ilk komedi oyuncularının da burada ün kazanmasını sağlamıştır. Sinema tarihinin ilk komedi oyuncusu, Charlie Chaplin ve René Clair'in ustası sayılan asıl adı Gabriel-Maximilien Leuvielle olan Max Linder'dir. Linder, filmlerinde Paris bulvarlarının "centilmen" erkeğini simgeler. Linder, burjuva ortamında yaşadığı maceralarda beklenmedik durumlarla karşılaşır. Günlük yaşamın getirdiği zorluklara karşı mücadele etmesi çelişkili durumlara neden olur. Güldürü, bu durumlara çözüm üretme kaygısından oluşur (Teksoy, 2009: 44). Charlie Chaplin, Max Linder'dan, tek, biricik hocam Max olarak bahseder. Bir anlamda Max Linder ortaya çıkmasaydı, sadece Şarlo değil, Buster Keaton'un, Harold Lloyd'un komedisi de olamayacaktı, denilebilir.

Fransız komedi sinemasının diğer önemli sanatçıları Andre Deed, Léonce Perret, Charles Prince (Charles Petitemenge) ve Jean Durand yarattıkları "Boireau", "Leon", "Rigadin", "Onesime" ve "Zigato" karakterleriyle Fransa'da ve Avrupa'da popüler olmuşlardır. Özellikle İtalya'da "Cretinetti" (Budalacık), "Polidor" gibi komedi karakterlerin doğmasına örnek oluşturmuşsa da bu karakterler belli bir derecede "Rigadin" ayrı tutulursa, sinema hileleriyle ve tiplerinin gülünçlüklerinden yararlanarak sanatlarını sürdürmüşlerdir (Onaran, 1986: 97).

Avrupa sinemasında komedi filmlerinin popülerliği Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıyla kısa sürmüştür. 1918 yılında savaşın sona ermesi Amerikan film endüstrisini olumlu etkilemiştir. Batı'nın dış mekânlarına ve gösterişli doğal dekorlarına yerleşen Amerikan film piyasası, dünya film endüstrisini ele geçirmeye başlamıştır (Smith, 2013: 105). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise Amerikan film piyasası uluslararası bir hâle gelerek, dünya sinemasında hegemonya kurmuştur.

1920'li yıllar Birleşik Amerika'da komedi sinemasının sessiz döneminin en önemli yıllarıydı. Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Mack Sennett ve Hal Roach döneme egemen olmuşlardır. Chaplin, Keaton ve Lloyd'un ortaya çıkardığı karakterler sinema tarihinin en unutulmaz ve en önemli yaratımları arasındadır (Monaco, 2009: 274). Amerikan Hollywood sinemasında yer alan "yıldız" kavramının temelini bu oyuncular oluşturmaktadır.

Amerikan sinemasının ilk komedi oyuncusu John Bunny'dir. Onunla birlikte polis ve polisle yapılan kaçma kovalamaca esprisi komedilerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür kaçma kovalamacalar Mack Sennett'in filmlerinin de ortak özelliğidir. “Keystone Polisleri” de denilen polis karakterleri güldürü unsuru olarak çok kullanılmıştır (Kirel, 1999: 119). Komedi türünün kurucusu olarak nitelendirilen Sennett, ilk filmlerini basit bir yapısal düşünce etrafında oluşturmuştur. 1910'lu yılların sonu ile 1920'li yılların komedi oyuncularını kovalama sinemasını mekanik düzeyden, metafor ve anlam düzeyine çıkararak bir yorum boyutu getirmişlerdir (Monaco, 2009: 274). Mack Sennett, yönetmen ve yapımcı olarak çalıştığı yirmi yıla yakın sürede 1.500 kadar komedi filminin çekilmesini sağlamıştır. Ayrıca sinemaya ünlü pek çok oyuncu kazandırmıştır: “Şişko” Roscoe Arbuckle, “Şaşı” Ben Turpin, “İri Kıyım” Chester Conklin, “Taş Yüz” (stone face) Buster Keaton, “Akrobat” Harold Lloyd, Şarlo'nun sevgilisi Mabel Normand, Harry Langdon ve şüphesiz “Şarlo” Charlie Chaplin (Makal, 2017: 44).

Amerikan sinemasının hem sessiz hem sesli dönemine damga vuran, dünyanın en ünlü sinemacılarından biri olan Charles Spencer Chaplin'in yaratmış olduğu Şarlo, sinemanın en evrensel karakteridir. Fransız yönetmen François Truffaut, Şarlo'nun günümüz deyişiyle “marjinal” biri olduğunu hatta kendi türünde marjinallerin en marjinali olduğunu söyler.

Şarlo karakterinin estetik tarafını, tutarlılığını ve sürekliliğini ancak rol aldığı filmlerin incelenmesiyle anlayabiliriz. *The Pilgrim* filminde Şarlo, forsa ve din insanı kıyafetleriyle görünmektedir. Diğer filmlerinde ise dönemin modası olan şık kıyafetler ile yüksek kültürün temsili sayılan frak ve smokinle izleyicinin karşısına çıkar. İnsanlar onun karakterinin hakikatini yansıtan bazı değerleri görmeselerdi, dış görünümündeki fark yaratıcı nitelikler önem teşkil etmezdi (Bazin, Rohmer, 1989: 12-15).

Saygınlığın ve statünün gücünü genç yaşlarında fark eden Chaplin, yarattığı Şarlo karakteriyle bir taraftan seçkin sınıfın konforlu ve gösterişli hayatlarının cazibesini göstermekteyken, diğer taraftan da benzer hayatın anlamsızlığına, zorluğuna, insanların acımasız ve egoistliğine dikkat çekerek toplumsal diyalektikleri gösteriyordu. Yüksek sınıfta yer alan kişilere benzemeye çalışan bu karakter varlıklı kişilerden araklanan giysilerin içinde yoksulluğu ve küçümsenmeyi kabul etmediğini

gösterir, davranışlarıyla da bunu destekler. *Yumurcak* filminde Şarlo, eline giymiş olduğu eldiveni kibar bir hareketle çıkartır, kül tablası olarak kullandığı konserve kutusuna uzanarak zarif bir hareketle sigarasını alır. Varlıklı kişilerin yanında onlar gibi davranmaya çalıştıkça ya boğazına bir şeyler kaçar ya da bastonu sağa sola takılır ve bir şekilde karışıklık oluşur. Ne kadar güç duruma düşerse düşsün onun için önemli değildir. O yine klasik bastonunu arar, melon şapkasını takıp kravatını düzeltir. Tüm çabaları ve iyi niyetiyle bir sonuca varamaz. İçinde olmak istediği çevrenin dışında kalır. Kovalanır, küçük düşürülür, içinde bulunduğu durumdan yakını, eline fırsat geçtiğinde ise gizlice intikam almaktan geri kalmaz. Hayal kırıklıklarından sıyrıldığı an yeni serüvenlere koşar. Koştığı serüvenlerde güzel kadınlarla karşılaşır. Chaplin'in filmlerindeki genç, güzel kadınlar maddi tutkuların peşinde yoldan çıkmamış, toplumsal ilişkilerin yozlaştırmadığı insanı temsil ederler. Şarlo, bu kadınları korumak ve yardım etmek için her türlü fedakârlığı yapar. Yine de bu kadınlardan birinin çalınan parasını tamamlarken birkaç kuruşu kendine ayırmadan duramaz. Seyirciyle göz temasını sıklıkla kurarak tepkilerini, hislerini aktarmaya çalışır. Charlie Chaplin, Şarlo karakteriyle her ulustan, her ırktan insana hitap eder (Abisel, 2003: 142-144).

Chaplin, 1917 yılından başlayarak İkinci Dünya Savaşı'na kadar filmlerinde haksızlık teması üzerinde yoğunlaşmıştır. “*Göçebe*” filminde Amerika'ya göç eden yoksulların sorunlarını anlatıyordu. Bu film aslında otobiyografik bir yapıtı, çünkü Charlie'de ABD'ye geldiğinde bir yabancıydı. Filmde Serseri (Şarlo), göçmen karışımıyla bir gemide görülür. Gemide bir kumarbaz tarafından soyulan Edna ve annesiyle tanışır. Hikaye göçmenlerin yaşamak zorunda olduğu bir yığın sorun içinde başlayan komik bir aşk hikayesine dönüşür. Bu insanlar fırsatlarla dolu altın ülke hayaliyle yola çıkmışlar ama umdukları gibi karşılanmamışlardır. Filmde arka planda Özgürlük Anıtı ve önünde “Özgürlük Ülkesine Geliş” yazan bir başlık görülür; ama insanlar aniden göçmen bürosu yetkilileri tarafından sığır gibi birbirlerine bağlanırlar. Serseri rolündeki Charlie, devamlı kaybeden kişidir ama sonunda hep kazanmaktadır. Bu karakterle zengin ve yoksul, başarılı ve kaybeden kişiler arasında bir bağ kurmuştur. Chaplin, sıkıntılar yaşayan insanlara kendilerine gülme şansı ve sonunda kazanma umudu veriyordu. Şarlo karakterinin dünya çapında ünlenmesi bu özelliğindedir (Brown, 1996: 39).

Charlie Chaplin, Şarlo karakterini son olarak *Modern Times'* ta (Asri Zamanlar, 1936) kullanmıştır. Sinemaya ses ögesinin girmesinden sonra çekilmesine rağmen gülütlerin ağır bastığı sessiz bir film gibi tasarlanmıştır. Seyirci ilk kez bu filmde Chaplin'in sesini duyar (Teksoy, 2009: 391). Chaplin, *Asri Zamanlar* ile “rasyonel biçimde düzenlenmiş ve makinelere teslim edilmiş bir dünyanın hiç de umulan sonuçlar doğurmayabileceği düşüncesi”nin, modern yani rasyonel dünyanın eleştirisini yapar. *Modern Zamanlar*, Charlie Chaplin'in en önemli filmlerinden biridir. Chaplin'in bir fabrika işçisini canlandığı bu filmi bir “modern zamanlar” betimi ve eleştirisidir. Filmin bütün komedi öğeleri insanın üretim araçlarının içerisinde kendine yabancılaşması, bir üretim aracına indirgenmesi saptamasına dayanır (Ketenci, 2007: 59-60). Chaplin, modernleşen dünyada insanın da bir makineye dönüşmeye başladığı tespitini yapmıştır. Chaplin'in canlandığı yemek yedirme makinesine şaşkınlık ve korkuyla bakan işçi karakteri felsefe yapmaya başlamanın ilk adımı olarak görülebilir (Ketenci, 2007: 73).

Sanayinin totalitarizmini eleştiren Chaplin, *The Great Dictator* (Büyük Diktatör, 1940) filminde Hitler ile Mussolini'nin totalitarizmini eleştirir. Pearl Harbour baskınından önce ABD'de nazizme karşı çıkan tek filmidir. Bu film, sinema sanatının baskıcı ve ırkçı politikalara yönelttiği en sert eleştirilerden biridir. Chaplin'den başka, o yıllardaki eşi Paulette Goddard'ın ve Napoloni'yi oynayan Jack Oakie'nin de rol aldıkları film, iki yönde gelişir. Bir tarafta günlük kazançlarını sağlamaya çalışan sıradan insanların dünyası, diğer tarafta üstün insan ilkesini benimseyen siyasal bir gücün kaba kuvvete dayanan dünyası yer alır. Chaplin filmin sonunda altı dakika süren konuşmasında duyarlığın zirvesine çıkar. Unutulmaz bir sesle, özgürlüğe, demokrasiye, geleceğe olan inancını vurgular (Teksoy, 2009: 392). Chaplin bu filmiyle, dünyaya korku salan bir diktatörü gülmenin gücünü kullanarak sinema perdesinde de olsa yenmeyi başarmıştır.

Dünya komedi sinemasının başlarında sesli ve sessiz filmlerde yer alan biri şişman diğeri zayıf, Stan Laurel ile Oliver Hardy zıt ikilisi, günümüzde Amerikan komedilerinde de sık rastlanan “dump and dumber” yani “salak ile avanak” tarzında komediyi başlatan karakterlerdendir (Akbulut, 2012: 121). Laurel ve Hardy ikilisi bir taraftan fiziksel çelişkiyi diğer taraftan saf-kurnaz daha doğrusu saf geçinen kurnaz, kurnaz geçinen saf; becerikli-beceriksiz, şanslı-şanssız, cesur-korkak gibi diyalektiklerin hepsini kullanan zıt-çatışan karakterlerdir. Sessiz dönemde

sağladıkları başarı kadar sinemanın sesli döneme geçmesiyle *slapstick* komedi eski önemini kaybetmesine rağmen, görsel şaka geleneğinden faydalanarak sinemanın sesli döneminde de gişe başarısını sağlamışlardır. Filmlerde Laurel devamlı hata yapan, hemen üzüntüye kapılan saf karakterini sürdürürken Hardy'nin başını sürekli derde sokardı. Hardy ise, yüksekte bakan tavırları, kendine güveni ve kibri ile ikilinin güçlüsüydü. Çabuk öfkelenen gururlu Hardy'nin tavırları, Laurel karşısında hep geri teper, sonunda komik duruma düşen ve dayak yiyen o olurdu. Zayıf Hardy ile şişman Laurel sıradan günlük durumları inanılmaz bir saflıkla ve budalalıkla akıl almaz bir karmaşaya dönüştürürlerdi. Zıt ikilinin özellikle 1929 yılından başlayan etkisi, 1930'lu yıllarda devam eden ekonomik krizin sıkıntılarını “kendilerine has” mizahla Amerikan halkına unutturmayı başarmışlardır (Makal, 2017: 87-88).

Dünya komedi sinemasının bir diğer önemli ismi, duygusuz yüz ifadesine ve kulak tırmalayıcı bir sese sahip olan W.C Fields, oynadığı, yazdığı, yönettiği filmlerle Amerikan güldürüsünde yerini almıştır. Özellikle sesli filmlerin ortaya çıkışıyla başlayan *wisecrack* (şakayla karışık iğneleyen) komedilerin önde gelen oyuncularından biri olmuştur. Kaşını kaldırışıyla ve purosunu silkişindeki benzersiz zamanlamasıyla akıllara kazınan Fields'in günümüzde Woody Allen, Mel Brooks gibi sanatçıların dilinden düşmemesinde bu kendine has tarzının önemli payı bulunmaktadır (Makal, 2017: 90).

Sessiz sinemanın ilk komedi oyuncularını esas olarak “endüstrileşmiş medeniyet” ve siyasal iktidarlara karşı sinemasal görüntüler ile eleştiri getirerek, siyasal sorunları ele aldılar. Seyirciler ise bu görüntülere içgüdüsel olarak cevap vermektedirler. Şayet Lloyd mekanik ve soyut bir oyuncu olarak sessiz sinemanın karakteriyse, Chaplin'de en insancıl ve siyasi bir karakteridir. Fakat sessiz sinemanın bütün komedyenleri değişik seviyelerde mekanik ve ahlâk arasında bağlantı kurmuşlardır (Monaco, 2009: 274). Sessiz sinemanın tarzlarına, kaygılarına ve komedi estetiğine en başarılı olarak örnek gösterilebilecek bugün dahil güncelliğini koruyan makinelerle insanlar hakkındaki bir film, Chaplin'in başyapıtı *Modern Zamanlar'* dir.

## B. Türk Sinemasında Komedinin Doğuşu

Türk sinemasında komedinin tarihini sinema tarihçilerinin ayırdığı dönemlere göre; İlk Yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980), 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2000) olarak incelenmiştir. Türk sinemasının bu dönemleri arasında Türkiye'de yer alan siyasal, kültürel, ekonomik ve toplumsal yapının Türk komedi sinemasına etkileri, sinemanın genel özellikleri doğrultusunda ele alınmıştır.

### 1. Türk Komedi Sinemasının İlk Yılları (1914-1922)

Türk sinemasının ilk filmi, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmi kabul edilir. 1915 yılında Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın emriyle Sigmund Weinberg'in yönetiminde Fuat Uzkınay'ın yardımcılığında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Sigmund Weinberg, *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı tiyatro uyarlaması olan ilk öykülü film denemesini çekmeye başlamıştır. Ancak oyuncuların askere alınmasıyla film tamamlanamamış daha sonra bu filmi 1918'de Fuat Uzkınay tamamlamıştır.

1916'da Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adındaki yarı askerî kuruluşta gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmaları yapmıştır. Ülkemizde ilk öykülü filmler bu kuruluş adına yapılmıştır. 1917 yılında çekilen ilk öykülü filmin adı *Pençe* yönetmeni ise Sedat Simavi'dir. *Pençe* Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan uyarlanmıştır. Film, evlilik kurumunu eleştiren, evliliğin insanı pençe gibi sıkıttığını öne sürerek bu konuyu tartışan bir yapıttır (Esen, 2010: 13-14).

Güldürü çizgisinde çekilen ilk uzun metraj filmler, Victor Hugo'nun *Marion Delorme* adlı oyunundan uyarlama olan 1919 yılında çekilen *Binnaz* adlı filmle yine aynı yıl yapılan *Mürebbiye* adlı filmidir. *Binnaz*'ın konusunu Lale Devri'nin meşhur güzellerinden Binnaz'ı tavlama için birbiriyle rekabet eden Efe Ahmet ve Hamza'nın hikayesi oluşturur. Fransız Anjel'in serüvenini anlatan *Mürebbiye* adlı film ise sinema tarihçisi Nijat Özön'ün tanımıyla Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanındaki gülünç ve tehlikeli durumları konu edinir. Ahmet Fehim'in çektiği *Mürebbiye* ile birlikte *Binnaz*, Türkiye'de güldürü çizgisinde gösterilebilecek ilk eserlerdir (Makal, 2017: 476).

1921 yılında tiyatrocu Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönetip oynadığı “ilk sinema tipi” dizisi olan *Bican Efendi* filmidir. Malül Gaziler Cemiyeti adına çekilen ve Şarlo tipini andıran bu tipten devam filmleri yapılmıştır. *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası* filmleri sinemamızın ilk komedi filmleridir (Esen, 2010: 16).

Türk sinemasının çekilen ilk tip dizisi olan Bican Efendi'ye ait *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filmidir. İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Daniel Riche'nin “*Le Pretexte-Bahane*” adlı oyunundan uyarladığı “*Hisse-i Şayia*” adlı oyundan sinemaya uyarlanan filmin konusu ve senaryosu özgündür. Süresi 22 dakika olan bu konulu kısa komedi filminde; Bican Efendi işgüzarlığı ile tüm işleri birbirine katan bir karakterdir. Giovanni Scognamillo'ya göre; “kısa”, “kopuk” ve “sinematografik özellikler taşıyan” bir filmidir. Bican Efendi karakteri, mizah anlayışıyla Charlie Chaplin'in Şarlo karakterinden etkiler barındıran gürültülü ve hareketli sahneler içermektedir. Bu film içerisinde bir çok ilki de barındırmaktadır. Bu filmle birlikte ilk defa sinemaya bir hikaye tasarlanmış ve Fuat Uzkınay'ın görüntü yönetmenliğinde çekilen filmde Karagözoğlu'nun hareketlerini izleyebilmek için kamerada canlı kompozisyon çıkarmıştır (Scognamillo, 2010: 33).

## **2. Tiyatrocular Dönemi Türk Komedi Sineması (1922-1939)**

Türk sinema tarihinde 1922-1939 yılları arasını kapsayan sinema tarihçileri tarafından “*Tiyatrocular Dönemi*” diye adlandırılan döneme damgasını vuran kişi, tiyatro oyuncusu, yönetmeni, yazarı, kısacası tiyatro sevdalısı Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul'un kuruluşuna öncülük ettiği Kemal Film ve İpek Film şirketleri adına yapımcılık ve yönetmenlik yaptığı filmlere senaryolar yazmış, tiyatro oyunu uyarlamaları yapmış, bu filmlerde tiyatrosunda çalışan oyuncularını oynatmış, tiyatro dekorlarında çekimler yapmıştır (Esen, 2010: 22). Bugüne kadar askerî ve yarı askerî kuruluşların bünyesinde yapılan film çekimleri ilk kez özel şirketler tarafından yapılmaya başlanmıştır. Kısaca ordunun bünyesinde doğan Türk sineması 1922 yılında sivilleşmiştir.

Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında kurulan ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film'e altı film çekmiştir. İlk yönetmenlik denemesi olan filmi *İstanbul'da bir Facia-i Aşk* ya da *Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-ı Katli*'dir. Film melodram tarzındadır (Esen, 2010: 22).



Muhsin Ertuğrul 1925'te Rusya'ya giderek orada *Spartakus*, *Tamilla*, *Beş Dakika* isimli üç film çeker. Yeniden Türkiye'ye gelen Ertuğrul'da bu dönemden sonra Rus sinemasının etkileri görülmüştür. 1922-1929 yılları arasında Türkiye'de çevirdiği yedi filminden yalnızca ikisi uyarlamadır. Aslında çektiği filmlerin uyarlama oranı önemli değildir, önemli olan Ertuğrul'un sinemamıza taşıdığı yabancı etkilerdir. Ertuğrul'u etkileyip şekillerinden başlıca üç etken; Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sineması, Rus devrim sinemasıdır. Bu etkilerin sonucunda Muhsin Ertuğrul'un sinemasında “*boulevard*” ve “*grand guignol*” anlayışının oluşmasına, sinemanın kuramcıları ve önemli yönetmenleri olarak kabul gören, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Poudovkine'in kuramsal bakış açılarını yüzeysel olarak uygulamasına neden olmuştur (Scognamillo, 2010: 40-41).

Muhsin Ertuğrul'un bir diğer önemli filmi olan *Ateşten Gömlek*, Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen romanından uyarlanmıştır. Film sinemamızda Kurtuluş Savaşı'nı anlatan ilk konulu filmidir. Ayrıca ilk kez bu filmde müslüman ve Türk kadın oyuncular rol almıştır.

Ertuğrul'un güldürü özelliği taşıyan ilk filmi, Sigmund Weinberg'in tamamlayamadığı, bir operet uyarlaması olan *Leblebici Horhor* adlı filmi Kemal Film adına çekmiştir.

Bu dönemde Türk Sineması'nın ilk sesli filmi kabul edilen *İstanbul Sokaklarında* 1931 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Filmin seslendirilmesi Paris'te gerçekleştirilmiştir (Esen, 2010: 24-27).

Türk sineması Muhsin Ertuğrul'un yönetimi ve egemenliğiyle bu dönemde tiyatronun etkisi altına girmiştir. Komedi türünün, sinema salonunu dolduran İstanbul tiyatrosunun eğlenceli oyunlarına alışkın izleyici tarafından ilgi görmesi Ertuğrul'un da komedi türünde filmler yapmasına neden olur. 1933 yılında çektiği dört filminden üçünün komedi türü olması yönetmenin bu türe ağırlık vermesinin göstergesidir. *Karım Beni Aldatarsa*, *Söz Bir Allah Bir*, *Cici Berber* adlı bu üç film, anlatım, sunuş, dekor ve oyun anlayışıyla tiyatro geleneğinden özellikler barındırmaktadır (Scognamillo, 2010: 55-56). Bu üç komedi filmi ile Ertuğrul, Türk sinemasına operet olarak da tanımlanan müzikli güldürü türünü getirmiştir. 1918 ile 1940'lı yıllar arasında Türkiye'de komedi sineması, operet-müzikal türü filmler ve tiyatro oyunlarının uyarlamalarından oluşmaktadır. Bu dönemde komedi sinemasının

bünyesinde, operetler, orta oyunları, müzikaller ve tarihsel öyküler yer almaktadır (Çağan, 2009: 7).

Muhlis Sabahattin Ezgi'nin müzikleriyle donatılan, tipik bir vodvil olan “*Karım Beni Aldatırsa*” adlı komedi filminde Darülbedayi'nin hemen hemen tüm oyuncularına rol veren Muhsin Ertuğrul, o zaman için bir yenilik olan mini etekli kızların yaptığı dans gösterileriyle filme büyük ilgi çekmiştir. Film, tam bir kentsoylu komedisidir. Filmin konusunu, isminden de anlaşılacağı gibi kıskançlık ve aşk oyunları oluşturmaktadır. Mekân olarak Moda'daki bir deniz sporları dershanesini seçilen filmde, çeşitli karakterler ve şive oyunları filmin başlıca özellikleridir (Scognamillo, 2010: 56). Filmin güldürücü özelliklerini oluşturan görsel güldürü öğelerinden de bahsetmek gerekir. Filmde, fırlatılan bir balık oltasının bir kadının peruğuna takılması, Karadeniz şivesine benzetilen dil oyunlarının kullanışı, dershaneye yanlışlıkla her seferinde medrese diyen karakter vb. gibi güldürücü öğeler bulunmaktadır. Vasfi Rıza Zobu'nun Şadan karakterini başarıyla canlandırması ve güldürü öğelerinin zenginlikleriyle film kendini takip edecek operetlere yol açıcı bir örnek oluştur (Kirel, 1999: 144). Film, yarattığı başarı sonucunda 1967 yılında yeniden çekilmiştir.

“Mümtaz Osman” mahlasını kullanan Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı Mahmut Yesari'nin dilimize *Kudret Helvası* adıyla uyarladığı bir Fransız oyunundan yola çıkılarak yazılan *Söz Bir Allah Bir* adlı filmde, karı/koca/âşık üçgenine bir de arkadaş eklenerek yaratılan entrika filmi müzikal komedi tarzına dönüştürmüştür. Ancak, oynanışı, dekoru ve müziği bakımından bu yeni bulvar vodvili *Karım Beni Aldatırsa*'nın başarısına ulaşamamıştır (Makal, 2017: 476-477).

Muhsin Ertuğrul'un büyük bir olasılıkla bir Alman eserinden uyarlanan *Cici Berber* de müzikli tiyatrodur. Senaryosu yine Nâzım Hikmet imzası taşımaktadır. Sinema eleştirmenleri tarafından Ertuğrul'un en başarılı opereti kabul edilen bu filmin konusunu ayrıntılı olarak ele almak gerekmektedir (Scognamillo, 2010: 57):

*“Bir röportaj yapmak isteyen Selim çırak olarak bir berber dükkânına girer, Eleni adlı Rum veznedar kıza âşık olur. Eleni'ye berber Ruşan'da âşıktır ve Selim-Eleni-Ruşan sonunda bir üçlü kurarlar. Sesi güzel olan Ruşan, Selim'in yerine geçip Eleni'ye şarkılar bile okur. Basın Balosuna giden üçlü orada bir sürü beklenmedik durumla karşılaşır: Eleni baloda babasını -berber*

*dükkanının sahibini- metresiyle görür, Selim bıyıklarını düzeltmek bahanesiyle Patavanya Sefiri'yle bir konuşma yapar. Sonunda Selim'in gazeteci olduğunu öğrenen ve eşinden korkan berber baba Selim'in Eleni ile evlenmesine izin verir.”*

Muhsin Ertuğrul'un ile Nâzım Hikmet'in birlikte yazdığı 1933 yılında *Naşit Dolandırıcı* ortaya çıkar. Filmde rol alan dönemin ünlü tuluat ustası Naşit Özcan, başarısıyla Komik-i Şehir (Büyük Komik) ünvanını almıştır. Nâzım Hikmet'in, “Mümtaz Osman” adıyla yazdığı kısa bir komedi filmi olan Naşit Dolandırıcı'da bir sosyete dolandırıcısının hayatının bir bölümü ele alınmıştır. İpek Film adına gerçekleştirilen bu filmle beraber *Deniz Kızı Eftelya*, *Ayşe Kız* ve *Çoban* adlı şarkılı filmler birlikte gösterilecektir. Sözlerini Nâzım Hikmet'in yazdığı şarkılarıyla, müzikleriyle, danslarıyla dikkati çeken filmler bir bakıma *Sultan Hamid'i bile güldüren adam* olarak anılan tuluat oyuncusu Naşit Özcan'ı belgeleyen filmlerdir (Makal, 2017: 478).

1938 yılında Muhsin Ertuğrul, Şehir Tiyatrosu'nda defalarca sahnelenen tarihi güldürü *Aynaroz Kadısı*'nı sinemaya taşır. Filmin senaryosunu Musahipzade Celâl'in oyunundan yola çıkarak Necdet Mahfi Ayrar yazmıştır (Scognamillo, 2010: 62). *Aynaroz Kadısı* filminin konusu; rüşvet ve kadına düşkünlüğü olan Kadı'nın çevirdiği dolaplar oluşturmaktadır (Kirel, 1999: 145-146). Dönemin bir sinema dergisinde film şöyle tanıtılmaktadır (Scognamillo, 2010: 62): “*Aynaroz Kadısı*, *Türk tiyatrosunun en kuvvetli komedilerinden biridir. Mizansen imkânlarının daha genişlediği ve daha zenginleştiği filmdeki komedinin ne parlak bir şey olacağını kolayca tahmin edebiliriz.”*

Tiyatrocular dönemine rastlayan 1934 yılında “*Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu*” uygulanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda 1939 yılında ise, “*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*” (Sansür Tüzüğü) yürürlüğe girmiştir. Türk sinemasının bu döneminde sansürün gündeme gelmesinin nedeni; “*Aynaroz Kadısı*” adlı filmidir. Bu filmden sonra, sinemadan yıllarca etkisi kalkmayacak olan polis sansürü başlamış olur. Sinemamızda sansürün bir komedi filmi ile gündem olması önemli bir noktadır (Kirel, 1999: 142).

Muhsin Ertuğrul'un *Milyon Avcıları* (1934) adlı filminin senaryosunu Nazım Hikmet, Mümtaz Osman takma adıyla kaleme almıştır. İki Ahbablar adını taşıyan bir

lavantacı dükkânı etrafında gelişen olaylar bundan önceki müzikli komedilerde olduğu gibi Batılılaşma etkisi taşır. Filmde zengin kız sanılan fakir tezgâhtar, iki çiftin aşkları, kırgınlıkları mutlu sonla biter (Scognamillo, 2010: 58).

Tiyatrocular dönemi Türk sinemasında ilk'lerin gerçekleştirildiği bir dönemdir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli olması nedeniyle tiyatrosu filmler söz konusudur. Bazı filmlerde Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel gösterilerin etkisi bulunmaktadır. Bu dönemde çekilen komedi filmlerini; müzikli güldürüler (operetler), tarihi güldürüler ve salt güldürüler olarak ayırabiliriz. Muhsin Ertuğrul'un komedi filmleri içinde; “*Karım Beni Aldatırsa*” ile “*Cici Berber*” içlerinde yoğun olarak müzikal öğeler barındırır. Tarihi güldürü olarak “*Aynaroz Kadısı*” filmi, salt güldürüye ise “*Naşit Dolandırıcı*” adlı filmi örnek gösterilebilir.

### **3. Geçiş Dönemi Türk Komedi Sineması (1939-1950)**

Türk sinema tarihi içinde tiyatrocular döneminin bittiği yıl olan 1939 yılından 1950 yılı arasında kalan dönem “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Geçiş dönemi; II Dünya Savaşı'nın etkilerinin görüldüğü zaman dilimine denk gelmektedir. Bu dönemde sinemaya yeni yönetmenlerin girmesiyle Türk sineması, tiyatronun etkisinden çıkarak sinemasal özellikler kazanmıştır.

Türk sinemasında geçiş dönemi başlamadan kısa bir süre önce, Türk toplumunu duygusal, kültürel, siyasal, toplumsal, kısaca her açıdan derinden etkileyen bir olay gerçekleşmiş, Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, 10 Kasım 1938 tarihinde vefat etmiştir.

Atatürk'ün vefatının ertesi yılında II. Dünya Savaşı'nın başlaması bütün dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de etkilemiştir. Savaş öncesi yıllarda Avrupa'ya öğrenim görmeye giden gençlerin savaş nedeniyle ülkeye geri gelmeleri sinemayı etkilemiştir. İlk adımı atan da *Taş Parçası* filmiyle Faruk Genç olmuştur (Esen, 2010: 37). Bu dönemde sinemaya giren yönetmenler, Faruk Genç'ten başlayarak Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu, Vedat Örfi Bengü, Fikri Rutkay, Seyfi Havaeri olarak sayılabilir (Esen, 2010: 38-39).

Nijat Özön, “geçiş dönemi” olarak adlandırdığı bu dönemden şöyle bahsetmektedir (Özön, 1968: 21):

*“Savaş koşullarının etkisi sinemada da kendini göstermekte gecikmedi: Tiyatrocular döneminin sonunda yurdumuzda sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanıyordu -1938'de sinema ve filmlerden alınan vergilerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı-, fakat savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi, yurdumuza gelen yabancı filmlerde kendini gösterdi. Kapanan Avrupa pazarının, savaş propagandası tehlikesinin etkisiyle Türkiye'ye tarafsız, Amerikan Birleşik Devletleri'nin, bir de hem tarafsız hem de Doğulu Mısır'ın filmleri akın etti. 1938-1944 yılları arasında çevrilen yerli filmlerin sayısı ile aynı dönemde gelen Mısır filmlerinin sayısı birbirine eşittir.”*

Muhsin Ertuğrul, bu dönemde de yerini alan yönetmenlerden biridir. 1939 yılında İpek Film için kostümlü bir film olan *Bir Kavuk Devrildi* 'yi ardından iki çağdaş güldürü olan *Allahın Cenneti* ve Jean de Letraz'ın *Bichon* adlı bir oyunundan uyarlanan *Tosun Paşa* filmlerini çekmiştir. *Allahın Cenneti* adlı filmde Türk sinemasına bir yenilik olarak şarkıcı-oyuncu kavramını getirmiştir. Bu filmin konusu zengin kentsoylular arasında geçmektedir: *“Boğazda yalısı olan, kuş ve balık meraklısı ressam Şevket Bey, kızları, kadın avcısı Avukat Şadan, şarkıcı ve müzik öğretmeni Münir Ergin, macera düşkünü Ketty, ayrılan ve barışan âşıkların yanı sıra işçi Veli ile zenci hizmetçi Yasemin ve en sonunda bir çifte düğün”* ile sonlanır. Ertuğrul yine bu dönemde senaryosunu Necdet Mahfi Ayrıl'ın yazdığı, bir sahne oyunundan alınan, Mahmut Yesari'nin 1 artı 1 eşit 1 adıyla Georges Feydeau'dan uyarladığı *Akasya Palas* (1940) adlı filmi çekmiştir. Oyuncu kadrosu dönemin popüler isimlerinden oluşmaktadır: Hazım Körmükçü, Necdet Mahfi Ayrıl, Sait Köknar, Vasfi Rıza Zobu, Cahide Sonku, Perihan Yanal, Refik Kemal Arduman, Kadri Ögelman.

1940-1941 yılları arasında Musin Ertuğrul İpek Film adına *Nasreddin Hoca Düğünde*, *Kıskanç* ve *Kahveci Güzeli* adlı üç film daha yönetmiştir. Muhsin Ertuğrul'un çekimine başladığı Ferdi Tayfur'un tamamladığı *Nasreddin Hoca Düğünde* adlı film iki yönetmeni, iki senaryo yazarı (Burhan Felek, Necdet Mahfi Ayrıl), iki görüntü yönetmeni (Cezmi Ar, Yoakim Filmeridis) olan bir film şeklinde

vizyona girmiştir. Bir sünnet düğününde Hoca'nın fıkraları anlatılır, ardından Karagöz, Orta Oyunu, Zati Sungur'un sihirbazlık gösterileri ve Ferdi Tayfur'un Laurel-Hardy taklitlerinden oluşan sahnelerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan bir filmidir (Scognamillo, 2010: 58-66).

Geçiş Dönemi'nde yurt dışında eğitim görmüş gençlerin ve savaş koşullarından doğan yerli film gereksiniminin yarattığı hareketlilik film şirket sayısını dolayısıyla yönetmen, oyuncu sayılarını da arttırmıştır. 1946 yılında Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Refik Kemal Arduman, ve Yorgo Sarkis gibi sinemanın çeşitli alanlarından kişiler Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Cemiyet'in çabalarıyla 1948 yılında sinemada büyük oranda vergi indirimi sağlanmış dolayısıyla çekilen film sayısı hızla artmıştır. Ayrıca Yerli Film Yapanlar Cemiyet'i Türk sinemasını canlandırmak ve film çekimini teşvik etmek amacıyla 1948 yılında; en iyi film, en başarılı oyuncular, en iyi senarist, en iyi kurgu gibi ödüllerin dağıtıldığı bir yarışma düzenlemiştir (Esen, 2010: 43-44).

Bu dönemde gerçekleştirilen komedi filmleri incelendiğinde İsmail Dümbüllü'nün “tür” oyunculuğuna başladığı ve yarattığı “Dümbüllü” karakteriyle oynadığı pek çok filmle popülerliğini koruduğu görülmektedir. Geçiş dönemini kapsayan yıllarda çekilmiş olan bu filmlerin ilk örneğinin; “*Dümbüllü Macera Peşinde*” olduğu ve yine İsmail Dümbüllü'nün “*Sihirli Define*”, “*Ne Sihirdir Ne Keramet*”, “*Kılıbkılar*”, “*İncili Çavuş*” gibi komedi filmlerinde oynadığı görülmektedir. Orta oyununun son temsilcisi olan İsmail Dümbüllü'nün sevilen bu karakteri devam ettirdiği filmler ise; “*Dümbüllü Macera Peşinde*”, “*Dümbüllü Sporcu*”, “*Dümbüllü Tarzan*”dır. Filmler oyuncu Dümbüllü'nün esprileri ve genel olarak da orta oyunu esprilerinin kullanıldığı, kahramanı birbirine benzeyen ve sözlü güldürü unsurlarına dayanan komedilerdir (Kirel, 1999: 152-153).

Geçiş dönemi, aslında özelliklerinden çok deneyleriyle bir oluşum dönemidir. Komedi filmleri örnekleri hem geleneksel öğeleri taşımakta hem de tiyatro etkisinde kalarak üretilse de bu dönemde genel olarak sinema-tiyatro anlayışı kırılmıştır. Filmlerin anlatım dili, kamera hareket ve açılarına dayalı olarak sinemasal özelliklerin görüldüğü anlatıma kavuşmuştur.

#### 4. Sinemacılar Dönemi Türk Komedi Sineması (1950-1970)

Türk sineması 1950'lerden itibaren sinemasal dili öğrenerek ve kendine has sinema ortamı yaratmıştır. Film yapımcıları, dağıtım şirketleri, laboratuvarları, sinema salonlarıyla, tecimsel anlamda bir çark kurulmuştur. Film çekimi ve gösterimi belirli bir sisteme bağlanmıştır. Sinemanın bir “sanat” olduğu kanıtlayan iki filmiyle 1949 yapımı *Vurun Kahpeye* ve 1952 yapımı *Kanun Namına* filmleriyle Lütfi Ömer Akad sinemadaki yerini almış “Sinemacılar Dönemi” başlamıştır (Esen, 2010: 48).

Sinema yazarı ve tarihçisi Nijat Özön 1950'lerde Türk Sineması'nın durumunu şöyle açıklamaktadır (Özön, 1985: 361):

*“Ancak 1950-1960 döneminde ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişildi; bunun ilk örnekleri verildi. Bu çabalar sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük ölçüde sürüp gittiği yine görülmekteydi. Ama 1950-1960 döneminde, hele asıl girişimlerin son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yılda yapılanları kat kat aşmaktaydı. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirmesi çabasının, ciddi sinema yayınlarının başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir.”*

Önceki dönem bir “geçiş”i simgeliyorsa, “sinemacılar” dönemi de bir hazırlayışı müjdelemektedir. Sinema dünyasındaki değişim sadece sanatçılardan gelmemiş, doğrudan piyasanın kendisi, yapımcılar ve izleyiciler de bu değişimi başlatmışlardır. 1940 yılında uygulanan vergi indirim yasası film endüstrisini oldukça kârlı bir iş alanı haline getirmiştir (Scognamillo, 2010: 112).

Akad'la başlattığımız sinemacılar döneminin 1950'lerden sonraki dönemi ise, sinema dışında gelişen olaylardan etkilenmiştir. Sinema tarihi araştırmacısı Giovanni Scognamillo'ya göre; 1960'larda Türk sineması, politik ve toplumsal olaylardan, ekonomik krizlerden hükümet değişikliklerinden etkilenmiştir. Bu gelişimlere bağlantılı olarak Türk sineması, özgürlüklere daha fazla duyarlılık göstererek toplumda yer alan her görüşten düşüncüyü, modayı, akımı doğrudan veya dolaylı bir şekilde beyazperdeye yansıtmıştır (Scognamillo, 1998: 8).

1960'ları 1950'lerden ayıran en belirgin fark, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ve eleştirel bakan ürünler yaratabilme serbestliğidir. Türk sinemasında ilk kez toplumsal konulu filmler yapılmıştır. “Toplumsal gerçekçi” diyebileceğimiz bu filmler her ne kadar akım oluşturabilecek kadar çok olmasa da ve Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı bir derinlik yakalayamasa da, sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Metin Erksan'ın 1963'te çektiği ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü alan *Susuz Yaz*, Ertem Göreç'in filmi ilk kez grev-sendika-sömürü konusunu işleyen *Karanlıkta Uyananlar* (1964), petrolün millileştirilmesi konusu işleyen Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı* (1966) bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilir (Esen, 2010: 72-73). Sinemacılar döneminde başlayan toplumun sorunlarını konu edinen filmlerin üretimi daha sonraki yıllarda da devam etmiştir.

Serpil Kirel, 1960'lı yılların sinemasını incelediği *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı çalışmasında, 1960'ların “tür” filmlerinden şöyle bahsetmektedir (Kirel, 2005: 298):

*“Yeşilçam sineması, altmışlarda film üretenlere, tür filmleri açısından bir daha görülmeyecek cesur denemelerin yapılmasına olanak sağlayan bir üretim ortamını da sunar. Örneğin, fantastik filmler ve western filmleri bu dönemde üretilmeye başlanır. Güldürü ve melodram ise piyasanın ağırlıklı olarak başvurduğu türler arasında yerlerini korur. Bu iki ayrı türün karıştığı ara türdeki müzikli filmler ise altmışların tipik özelliklerinden birini oluşturur. Melodramın anlatı yapısı içine zaman zaman yan karakterlerle sokulan güldürü unsurları ve ille de bol şarkılı sahneler filmlerin vazgeçilmezleridir. Bir süre sonra film pahalı olmasına rağmen, kaçınılmaz olarak renkli film üretimine geçilir. Çünkü acımasız rekabet ortamı, film yapımcılarını yenilikleri denemeye itmektir.”*

Sinemacılar döneminin ilk yıllarının en belirgin özelliklerinden biri “dizi güldürü” filmlerin üretilmesidir. Bu dönemde üretilen dizi güldürüler, bir önceki dönemde üretilmeye başlanan İsmail Dümbüllü'nün oynadığı “*Dümbüllü Sporcu-1952*” ve “*Dümbüllü Tarzan-1954*” adlı filmlerdir (Kirel, 1999: 158). Aynı yıllarda Dümbüllü karakteri kadar popülerleşmeseler de Aziz Basmacı, Settar Körmükçü,



Zeki Alpan, Zıt Kardeşler (Mehdi ile Osman Zıt), Vahi Öz, Orhan Erçin, Toto Karaca, Kenan Büke, Tevhid Bilge'nin canlandırdıkları karakterlerle dönemin komedi oyuncularındır (Makal, 2017: 482). Laurel-Hardy filmlerinin etkisiyle ilk kez ikili tipler, Aziz Basmacı ile Tamer Balcı'nın Ali ile Veli, Zeki Alpan ile Osman Alyanık'ın Memiş ile İbiş, Münir Özkul ile Vasfi Zobu'nun Edi ile Büdü komedi tipleri ortaya çıkmıştır (Yıldırım, 2015: 225). Bu tipler daha sonra sinemamızda görülecek olan Zeki Alasya ve Metin Akpınar gibi ikili komedi isimlerinin ilk evrelerini oluşturmuşlardır.

Türk komedi sinemasında, 1950'li yılların sonlarında seyircinin sinemaya olan ilgisinin artması dolaylı olarak sinemada yeni türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde salon komedileri, kasaba komedileri, toplumsal komediler ve seks komedileri gibi komedi türleri ortaya çıkmıştır.

Atıf Yılmaz'ın 1957 yılında çektiği “*Gelinin Muradı*”, kasaba komedilerinin ilk örneği olarak gösterilebilir. Salon komedilerinin ilk örneğini ise, “*Ne Şeker Şey*” (1962), “*Badem Şekeri*” (1963), “*Beş Şeker Kız*” (1964) adlı filmleriyle Osman F. Seden vermiştir (Makal, 2017: 482).

1960'lı yılların sinemasal ortamındaki düşünsel boyutun haricinde tecimsel bir bakış açısıyla filmler üretilen Yeşilçam sinemasında, konu bulmak güçleşmiştir. Bu durum karşısında sinemacılar furya filmleri ortaya çıkarmışlardır. Filmlerde seyirciler tarafından sevilen yan karakterler daha sonra başrol olarak hikayenin merkezinde yer almışlardır. Bu durum filmlerdeki konular açısından sınırlılığı kaldırarak hızlı bir biçimde film üretilmesine olanak sağlamaktadır. 1960'lı yılların furya filmlerine örnek olarak *Ayşecik* filmlerini, *Cilalı İbo*, *Turist Ömer*, *Şoför Nebahat*, *Küçük Hanımefendi* filmlerini sayabiliriz (Esen, 2010: 75). Furya filmler özellikle komedi türünde yaygınlık göstermiştir.

Sinemacılar döneminde, Türk sineması tarihinin en uzun seri komedi filmlerinin ve orijinal karakterlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan ilki, 1957 yılında Osman Seden'in yönettiği, Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı *Berduş* adlı filmde Zeki Müren'in yanında peltek konuşmasıyla, komik ayakkabı boyacısı tipiyle dikkatleri üzerine çeken Feridun Karakaya'nın canlandırdığı “*Cilalı İbo*” karakteridir (Evren, 2007: 190). Feridun Karakaya'nın başrolünü oynadığı seri komediler 1959 yılında Osman F. Seden tarafından çekilen *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* ve *Cilalı İbo*

*Casuslar Arasında* filmleriyle başlamıştır. Bu seri komedinin tek sabit noktası oyuncusu Feridun Karakaya'dır. Cilalı İbo'nun, Osman F. Seden'den sonra Nuri Ergün, Lütfi Ö. Akad, Mehmet Dinler'in yönetmenliğini yaptığı komedi serisinin diğer filmleri şunlardır; *Cilalı İbo'nun Çilesi* (1960), *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* (1960), *Cilalı İbo Perili Köşkte* (1960), *Cilalı İbo Zoraki Baba* (1961), *Cilalı İbo Rüyalar Aleminde* (1962), *Cilalı İbo Kızlar Pansiyonunda* (1963), *Cilalı İbo Kadın Avcısı* (1963), *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* (1964), *Cilalı İbo İstanbul Kaldırımlarında* (1968), *Cilalı İbo Avrupa'da* (1970), *Cilalı İbo Yetimler Meleği* (1971), *Cilalı İbo Teksas Fatihi* (1972), *Cilalı İbo Maceralar Peşinde* (1986), *Donanmanın Gülü* (1987) (Imdb, 2019).

Cilalı İbo karakterinin doğuşunu Feridun Karakaya şöyle anlatmaktadır (Özgüç, 2005: 67):

*“Berduş filminde bana İbo adında kekeme boyacı rolü verildiği zaman, aktör olarak rolüme kendimden bir şeyler katmak istemiştim. Önce konuşmamı peltekleştirdim, sonra da komiklik olsun diye İbo ismine Cilalı lakabını ekleyerek kepimin üstüne 'Cilalı İbo' yazdım. Rejisör Osman Seden kepimdeki yazıtı okuyunca önce bana kızdı ve hemen silmemi söyledi. Siler gibi yaptım ve silmedim. Bir kaç sahne çekildikten sonra kepimdeki 'Cilalı İbo' yazısının filmde çıktığı anlaşıldı. Tabii iş işten geçtiği için bu sefer kimse ses çıkaramadı. 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.”*

Cilalı İbo filmlerinin mizah anlayışını incelediğimizde, Cilalı İbo karakterinin güldürüsü ağırlıklı olarak fiziki ve mekanik hareketlerle ortaya çıkmaktadır. Dil kullanımının sunuşundan kaynaklanan bozukluklarla; kekemelik ayrıca harflerin yerleri değiştirilerek “yavyum, siynek arkadaşım, hayvan oğlum vb.” kelimelerle komedi oluşturulmaya çalışılmıştır. Yanlış anlama, benzerlikten yaratılan karışıklık, Cilalı İbo komedisinin başat aktörlerindedir. Karakterin abartılı, kaba jestleriyle, mekanik güldürü öğeleri ön plana çıkmaktadır. Bunun yanında karakterin uçmak, atom silahından yararlanmak gibi fantastik unsurları da kullandığı görülmektedir.

Cilalı İbo karakteri görünüş olarak halkın içinden bir ayakkabı boyacısı gibi görünse de, hareketleriyle Türk kültüründen uzak bir karakter olduğu söylenebilir.

Cilalı İbo'nun mizahı fiziki, kaba, mekanik unsurlara dayalıdır. Türk komedi geleneğinin sözlü mizaha dayalı olduğu göz önüne alındığında Cilalı İbo'nun mizah üslubunun daha çok batılı komedi örneklerini andırmaktadır. Cilalı İbo seri komedileri, salt güldürüye odaklı, yıkıcı ve slapstick komedinin örneklerini sunar. Bu filmler, mekanik ve basit güldürü öğelerinin günümüzde de rağbet gören Recep İvedik gibi seri komedilerin başlangıcını oluşturmaktadır (Şah, 2018: 339-342).

Kendine özgü çılgınlığıyla popüler olan dönemin diğer ismi Öztürk Serengil, *Adanalı Tayfur* karakteriyle dikkat çekmiştir. Osman F. Seden'in 1962 yılında yönettiği ve salon güldürüsü olarak nitelendirilen *Ne Şeker Şey* filminde “Yeşşee!” diyerek yapmaya başladığı Adanalı Tayfur tiplmesi giderek popülerleşmiştir. Filmlerinde “*yeşşee, şepke, kelajj, mangıraj abijim, babalık vb.*” gibi alışılmadık argo sözcükler kullanması, tarzının ilgi çekmesi ondan hoşlanılmasını sağlamıştır. Bu sözcüklerin asıl yaratıcısı, filmler çekildikten sonra dublaj işlemi sırasında seslendirmeyi yapan Mücap Ofluoğlu'dur. “Twist Kralı” olarak da tanınan Serengil, sahnede şovmenlikte yapmıştır. Bazı eleştirmenlere göre Öztürk Serengil'in mirası, Ahmet Kural'ın gişe başarılı *Düğün Dernek* filmlerindeki canlandırdığı karakterle devam etmektedir (Makal, 2017: 484).

Bu dönemde komedi türünde ayrı bir önem taşıyan karakter, *Turist Ömer* karakteri olacaktır. Turist Ömer'in çıkış noktası Hulki Saner yönetmeliğinde gerçekleştirilen *Helal Olsun Ali Abi* filminin yan karakteri olan Sadri Alışık'ın çizdiği kompozisyonudur. 1964 yılında çekilen *Turist Ömer* adlı film izleyicileri tarafından beğenilince popüler komedi serisi on yıl devam etmiştir. *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (1965), *Turist Ömer Almanya'da* (1966), *Turist Ömer Arabistan'da* (1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (1971) ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973) bu serinin başlıca filmleridir (Scognamillo, 2010: 289).

Sadri Alışık, Turist Ömer karakterini şöyle tanımlamaktadır: “*Turist Ömer ruh dokusu olarak iyi, fakat hayatı yana kaymış küçük adamcık... Bulduğu ile yetinen, hatta mutlu olabilen bir tip. O öyle bir tip ki; şoför, bakkal, memur, futbolcu... Hatta Ömer lise öğrencisi... Her gün sokakta rastladığımız insanların müşterek taraflarının tümünü kendinde toplayan bir insancık... Ömer asla kötü bir*

*adam değil. O perdedeki kötü adamlara hiç benzemez. Bir kez onlar hep içer, Turist Ömer ise bulursa içer...*” (Alışık, 1964: 4).

Turist Ömer'in karakter özelliklerini incelediğimizde orta yaşlarda son derece rahat tavırlı bir sokak serserisi görünümündedir. İlgi çekici yürüyüşü, şapkasını kendine has düzeltmesi ile yine kendine has selam veriş dikkat çekici jestleridir. Başında yırtık bir şapka, koyu renk üstten bir kaç düğmesi her zaman açık bir gömlek ve salaş bir pantolon onun her zaman ve her şartta giydiği kostümlerdir. Dil üslubu, kendine özgü esprileriyle ve hazır cevaplarıyla süslenmiştir. “Helall!”, “Anadın mı” gibi sürekli kullandığı sözcükler vardır. Kendine has ve kendini anlatan bir şarkı hep dilindedir (Şah, 2018: 70). Turist Ömer kentli olmasına rağmen kentin kurallarına uymamaktadır. Yolun ortasından yürür, toplumsal kurallara uymaz, otoriteye karşıdır. Trafığı denetleyen, yöneten trafik polisleri ona göre trafikteki akışın bozulmasını neden olan bir etkidir hatta. Bu anlamda alışıldık algıların dışında bir algı yaratan Turist Ömer'e göre yolun ortasından yürümek sorun yaratmaz, sorun yaratan toplumdaki kurallardır (Erez, 2017).

Turist Ömer karakteri bir çok kaynakta Yeşilçam'ın ilk *flanörü* olarak belirtilmektedir. Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı eserinin çevirisini yapan Ahmet Cemal *flanör* kavramını şu şekilde çevirmiştir; “*Fransızca'da 'avare gezinen' anlamını taşıyan sözcük, Benjamin'de temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır.*” (Benjamin, 2002: 92). *Turist Ömer* filmleri Yeşilçam sinemasında büyük ilgi görmesiyle birlikte Türk sinemasında aylaklık ve avareliği öven bir bakış açısı yaratması açısından önemli bir konumdadır (Erez, 2017). Yusuf Atılgan'ın 1959 yılında yayımlanan *Aylak Adam* adlı romanının karakteri Bay C. de aynı özellikler taşımaktadır. Çalışmaya karşı bilinçli bir bakışa sahip olan Bay C. için aylaklık bir iştir. Bu noktada Turist Ömer karakteri diğer aylak karakterlerden farklılık göstermektedir. Emrah Öztürk, *Türk Sinemasının 100 Unutulmaz Karakteri* adlı kitapta Turist Ömer'i şöyle tanımlamaktadır (Kolektif, 2016: 92):

*“Flanör kelimesinin sinemamızda ilk kez bu karakter için kullanıldığını görürüz. Ev olarak kalabalık caddeleri benimseyen, herhangi bir yere ulaşma amacı gütmeyen, gezgin kişileri tanımlayan flanör deyimi Turist'e bire bir uyar. İstanbul'un yanı sıra Avrupa'nın kalabalık caddelerine, hatta başka*

*gezegenlere de uzanır, aylaklığını oralarda da devam ettirir. Hiçbir kıza sevdalandığı görülmemiştir Turist'in. Yalnız adamdır, o, ceketini sırtına vurup gider hep. Sesi güzel, kafası zehir gibidir. Yine de çalışmaz, çalışamaz. Turist Ömer karakterinin 1960'larda ortaya çıkması aslında bir tesadüf değil. 68 Öğrenci hareketlerinin öncesindeki karmaşanın ve 50 Kuşağı yazarlarının ortak sıkıntısı olan 'kent meselesi'nin içine doğar. Orhan Duru, Demir Özlü veya Ferit Edgü'nün öykülerinde değindikleri 'aylak' insan profiline oldukça uyar Turist. Özellikle Yusuf Atılgan'ın kente sıkışmış karakteri Bay C.'yi çokça çağrıştırır. Tıpkı onun gibi gizemli, yalnız ve aylaktır. Bay C. 'sinemadan çıkmış adam' olarak, Turist de 'sinemanın içindeki adam' olarak birbirlerini yansıtan iki karaktere dönüşürler adeta."*

Turist Ömer karakterinin güldürü yöntemleri çoğunlukla sözlü mizah üzerine kuruludur. Turist Ömer'in ses tonu, yürüyüşü ve jestleri, kendine has zaman zaman argoya kaçan dil kullanımı mizahın destekleyici unsurlarıdır. Mekanik ve slapstick güldürü gibi kaba güldürü öğelerine sınırlı olarak, çok az sayıda yer verildiği görülmektedir. Ayrıca Turist Ömer karakteri, içerisine düştüğü değişik koşullarda, farklı kültürlerde kendine has üslubuyla yerel imgeler kullanarak yaptığı betimlemeler ve karşılaştırmalarıyla da sözlü mizahını güçlendirdiği görülmektedir (Şah, 2018: 340).

Türk sinemasının Yeşilçam döneminde Turist Ömer karakteri ekseninde çekilen seri filmler incelendiğinde, Türk sineması tarihinin ilerleyen dönemlerinde çekilen örneğin; *Gora* (2004), *Arog* (2009) ve *Arif V 216* (2018) gibi seri filmlerdeki karakterlerin temelini oluşturduğu görülmektedir. Turist Ömer karakterinin geleneksel Türk güldürü sanatlarıyla harmanlandığı; ortaoyunu, tuluat, karagöz ve Hacivat'ın beyazperdedeki karşılığı olduğu söylenebilir (Şah, 2018: 108-109).

1960'lı yıllarda komedi filmlerinin popülerleşen karakterine Vahi Öz'ün canlandığı "*Horoz Nuri*", oyuncularına ise Suphi Kaner ve Necdet Tosun katılır. Filmlerde dilin bozularak değiştirilmesinin yanı sıra dönemin bir başka özelliği de melodram filmlerinde bile yan karakterlerle komiklik öğesinin kullanılmasıdır. Komik karakter entrikalar sonucunda birbirinden ayrılan insanlar arasında arabuluculuk görevi üstlenir. Çünkü Türk sineması temel bir ideolojik saplantının zemininde, aynı sınıf içinde aşkın olanaksızlığı ilkesine şartlanmış olduğundan

çekilen aşk temalı filmlerin konusunu farklı sınıftan olan aşıkların birbirine kavuşamaması oluşturur. Bu filmlerdeki komedi karakteri ise, bir alt sınıf ile bir üst sınıf üyesinin aşklarının arasındaki sorunları gidererek birbirlerine kavuşmalarına yardımcı olur (Makal, 2017: 486-487).

Kırel, 1960'larda çekilen komedi filmlerinin sınıfsal çatışmalara getirdiği çözümü şöyle açıklamaktadır (Kırel, 2005: 266-267):

*“Duygusal güldürü diyebileceğimiz bu filmlerin yukarıda sayılan ortak özelliklerinin yanı sıra, göze çarpan en önemli diğer özelliği farklı sosyal sınıflara ait karakterlerin yan yana getirilmesidir. Aslında olay örgüleri genellikle zenginler ile yoksullar arasında, birbirlerinin dünyalarına uzak iki ayrı uç arasında kurulmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde salon güldürüsü ya da duygusal güldürü denilen bu alt türde farklı sınıfların karşılaşmasının yarattığı ya da bu ilişkiye dayandırılarak yaratılan bir dramatik eksen vardır. Dönemin sosyal dinamiklerinin paralelinde örneğin Küçük Hanımefendi dizilerinde sınıfsal fark çok işlenir. Kentsoylu ailenin kızı, yaşadığı köşk ve köşk hayatının getirdiği yaşam biçiminin öğeleri olan yardımcıları, uşaklar, hizmetliler ile aynı filmsel dünya içinde yan yanadır. Birçok filmin dramatik eksenini dayandırdığı bu zenginlerle, yoksulların oluşturduğu filmsel dünya altmışların seyircisi için neden caziptir diye düşünüldüğünde hemen birkaç basit yanıt akla gelir. Bu dizi barıştırmacı, kaynaştırıcı ve sınıflar arasındaki farkı kapatıcı sosyal ilişkiler kurduruyormuş gibi görünse de, aslında yaratılan filmsel dünya çoğu zaman herkesin dengi ile mutlu olacağını hatırlatan bir söyleme sahiptir. Aşk bu dizinin kaynaştırıcı malzemesidir.”*

Sinemacılar dönemi sinemasını genel olarak değerlendirdiğimizde, sinemanın tiyatrunun etkilerinden kurtularak ticarî yaklaşımlı çok sayıda filmin üretilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Sinemacılar döneminde komedi sineması en popüler türlerden biri olmuştur. Gişe rekorları komedi filmleri sayesinde kırılmıştır. Cilalı İbo, Turist Ömer gibi komedi karakterlerinin başarılarının döneme damga vurduğu, en uzun soluklu seri komedilerin çekildiği, sinemamızın belli bir anlatım dilini oluşturduğu, yeni konular, yeni türler, yeni teknikler denemekten korkmayan

yönetmenlerin olduğu bir dönemdir. Sinemacılar dönemi, Türk sinemasının karakterini oluşturduğu bir dönemdir.

## 5. 1970-1980'lerde Türk Komedi Sineması

1970'li yıllar Türkiye'de iktidardaki Demirel hükümetine verilen askerî muhtırayla başlamıştır. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükler sınırlandırılmıştır. Ama özgürlüklere alışıldıktan sonra onlardan vazgeçmesi kolay olmamaktadır. Bu yüzden 1970'li yıllar hak-özgürlük mücadeleleri ve ekonomik sıkıntılarla savaş yıllarıdır. Bir yanda kaos ve kargaşa diğer yanda umut vardır. 1970'li yıllar Türkiye'de paradokslar dönemidir. Ortamın paradoksal yapısı, 1970'ler sinemasında da kendini gösterecektir (Esen, 2010: 130-131). Esen, 1970'ler sinemasını, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkları içeren bir dönem olmasından dolayı “*Karşıtlıklar Dönemi Sineması*” olarak adlandırmıştır (Esen, 2010: 159).

1970'li yıllarda Türk sinemasını incelediğimizde iki zıt sinemasal yapının ağırlığı vardır. Bir tarafta toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen “eleştirel siyasal filmler”, tam karşı tarafta ise, “seks filmleri” üretilmiştir. Bu filmler dışındaki diğer filmleri anlamlı gruplara yerleştirmeye çalıştığımızda iki ağırlıklı tür olarak “komedi filmleri” ve “tarihsel kostüme avantür” filmleri karşımıza çıkmaktadır (Esen, 2010: 159-160). Bu dönem Türk sinemasını incelerken göz önüne alacağımız ve konumuz açısından önemli olan komedi filmlerinde öne çıkan karakterlerdir.

Komedi türüne yenilikler getiren, halkın sevgisini kazanacak komedi karakterlerin doğmasını sağlayacak filmler çeken Ertem Eğilmez, dönemin en önemli komedi filmlerinin yönetmenidir. Türk sinemasındaki hakim komedi anlayışına kendine has bir mizah üslubuyla katkı sağlayan Ertem Eğilmez, toplumsal realiteleri göz ardı etmeyerek güncel toplum sorunlarını ele alan filmler üretmiştir. Bu anlayışı sinemaya yansırken kendisinin yetiştirmiş ya da yönlendirmiş olduğu üç usta isimle çalışmıştır: Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman. Ertem Eğilmez *Canım Kardeşim* (1973) filmiyle olumlu bir çıkış yapmasının ardından kendisini tümüyle komediye vererek 1975 yılında Rıfat Ilgaz'dan uyarlanan *Hababam Sınıfı*'nı çekti. Film sinema izleyicileri tarafından çok beğenilmesinin üzerine aynı yıl içinde Tarık Akan, Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Munir Özkul ve Ayşen Gruda gibi usta oyuncularla *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*'yı yönetmiştir. Bu filmlerden sonra

*Hababam Sınıfı Uyanıyor, Hababam Sınıfı Tatilde* ve 1981'de bu komedi serisini sona erdiren *Hababam Sınıfı Güle Güle* filmini çekmiştir (Scognamillo, 2010: 280).

Hababam Sınıfı filmlerindeki Kemal Sunal'ın canlandığı “*Şaban*” karakteri Türk sinema tarihinin en önemli komedi karakterlerindedir. Şaban karakteri sinema izleyicileri tarafından çok sevilmiş dolayısıyla uzun yıllar diğer filmlerde de kullanılmıştır. Kemal Sunal yoksul insanlara kök söktüren, varlıklı-güçlü kötülerini kıvrak zekâsıyla ve şansın da yardımıyla alt eden, onları gülünç duruma düşüren tiplmesiyle halkın sevgisini kazanmıştır (Esen, 2010: 160).

Kemal Sunal'ın komedilerinde *Hababam Sınıfı* filmleri önemli bir yer kaplar. Hababam Sınıfı filmlerinde geleneksel Türk güldürüsü yerine, “*Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan ve gelişen yazınsal Türk mizahının canlı, mücadelecî kıvrak yapısının izleri aranmalıdır. Türk eğitim sistemindeki aksaklıkları eleştiren ve yansıtan film, nostaljik yapısıyla da seyircide eski okul anılarını canlandırmaktadır. Karakterler de herkesin bildiği yaşadığı, bilinen karakterlerdir*” (Makal, 2017: 489). Farklı karakterlerin çatışmasıyla oluşturulan hikaye ve skeçler şeklinde esprilerin ön plana çıkartılmasıyla ilerleyen Hababam Sınıfı'nda aslında otorite biçiminin ne olacağı sorunu ele alınmaktadır. Bu bağlamda bu komedi serisi, sosyolojik olanın eleştirisine veya değişim süreçlerine katkı sunan değil, sosyolojik olanın korunmasına ve güçlendirilmesine yardımcı olan filmler olarak karşımıza çıkar. Hababam Sınıfı'ndaki *Şaban* karakteri “*bir açıdan 1970'lerin ortalarından başlayarak 1980'lerin büyük kentlerinde türeyecek olan 'iş bitirici, köşe dönücü' zihniyetin habercisidir*” (Makal, 2017: 489).

Kemal Sunal'ın rol aldığı filmler farklı yönlerden ele alınarak değerlendirilebilir. Kemal Sunal'ın ilk rol aldığı filmler salt komedilerdir. Sunal, ilerleyen yıllarda, 1970'lerin sonlarından itibaren, hızla değişen toplumsal yapıyı, dönemin toplumsal buhranlarını, kişilerin bireysel yoksunluklarını en iyi hicveden karakterlere hayat vermiştir.

1978 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Kibar Feyzo* filminde ağalık düzenine ve başlık parası garabetine rest çeken Feyzo'yu canlandırmıştır. Senaryosunu İhsan Yüce'nin yazdığı *Kibar Feyzo* sinemamızın en önemli kara komedi örneklerinden biridir. 1979 yılında Kartal Tibet'in yönettiği senaryosunu İhsan Yüce'nin yazdığı *Şark Bülbülü* filminde bir gecede ünlü olmuş Şaban Ballises karakterini canlandıran



Kemal Sunal, hiçbir müzik eğitimi, sanat altyapısı olmadan bir gecede meşhur olanların bir parodisi niteliğindedir. Film, o dönemde gazinocu ve prodüktörlerin bu kişiler üzerinden daha fazla para kazanmak için yapmayacakları şey olmadığını net bir biçimde gösterir. Ayrıca şehirdeki patronun köydeki ağadan bir farkının olmadığı da mizahın içine gömülü tarzda senaryoda kendisine yer bulmuştur.

Kemal Sunal'ın, toplumsal yapı doğrultusunda siyasi yapılanmaya da eleştirilerde bulunan bir diğer önemli filmi Kartal Tibet'in yönettiği, Aziz Nesin'in aynı adlı yapıtından Atıf Yılmaz'ın senaryolaştırdığı, 1980 yapımı *Zübük* filmidir. Sunal, *Zübük* filminde hileci politikacı İbrahim Zübükzade'yi canlandırmıştır. *Zübük*, çıkarları için her yolu mubah sayan oportünist bir karakterdir. Zübük karakteri siyaset ortamında karşılaşılabilen “*olumsuz politikacı*” parodisi sayılabilir. Kemal Sunal bu filmde saf, iyi niyetli, kötülük düşünmeyen, komik Şaban karakteri yerine kurnaz, hazırcevap, sözleriyle ve davranışlarıyla ortaoyuncusu gibi bir karakter yaratarak toplumsal ve siyasal eleştirilerin sıkı bir biçimde denetlendiği günlerde hiciv ağırlıklı, siyasi taşlama nitelikli filmin izlenmesini ve o dönemde yaşananların çağrışımı üzerine düşünülmesini sağlamıştır.

1981 yılında Kartal Tibet'in yönettiği, senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı *Davaro* filminde kan davası töresinin yersizliği konulaştırılır. Kemal Sunal bu filmde Memo karakterini canlandırır. Memo sevdiği Cano'ya kavuşmasını engelleyen başlık parası, ağalık kurumu, kan davası gibi törelere karşı mücadele eder.

*Köyden İndim Şehire* (1974), *Salak Milyoner* (1974), *Boynu Bükük Küheylan* (1990) Kemal Sunal'ın rol aldığı, göç temasının işlendiği filmlerdir. Yolları köyden kente düşen kardeşlerin uyum sorununu merkeze alan filmler, konu maddi değerler olunca kardeşlerin bile birbirini tanımadığını, birbirleriyle rekabetlerini eğlenceli bir şekilde işlemiştir. Kemal Sunal bu filmlerde dört kardeşin en safını canlandırmıştır.

Sosyal eşitsizlik ve göç temalarını dramatik bir şekilde işleyen birer yıl arayla çekilen *Kapıcılar Kralı* (1976) ve *Çöpçüler Kralı* (1977) filmleri Zeki Ökten tarafından çekilmiştir. *Kapıcılar Kralı* adlı filmde, bir apartmanda kapıcılık yapan köylü *Seyit*'in “köşeyi dönme” hırsı ve apartmandaki karakterler yetmişli yılların sonundaki dönemin özelliklerini yansıtır. Ayrıca bu filmde Kemal Sunal, “*Kapıcı Seyit*” karakteriyle 14. Antalya Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. *Çöpçüler Kralı* (1977) filminde belediyede çalışan temizlik

görevlisi Apti Şakrak'ın aşık olduğu kıza ulaşmasına engel olan sosyal statüsünü yenmeye çalışması anlatılmaktadır. Kişisel ve toplumsal sorunların yer aldığı filmde siyaset, toplumsal sınıf eşitsizlikleri, karaborsa gibi temaların oluşturduğu hikaye mahalle yaşamı üzerinden izleyiciye aktarılır.

1985 yılında Kartal Tibet'in yönettiği Osman Seden'in senaryosunu yazdığı *Katma Değer Şaban* (1985) adlı film, 1984 yılında yürürlüğe giren Katma Değer Vergisi kavramıyla Şaban karakterini yan yana getirir. Şaban bu filmde Almanya'dan yurda dönüş yapan “*Almancı*” bir genç rolündedir. Renkli ve kabarık saçları, deri pantolonu, metal takıları, gitarı ve garip tavırlarıyla “punkçı parodisi” gibi alışılmadık görünüşüyle çevresindekilerden çok farklıdır. Film, dönemin katma değer vergisi, köprü senetleri, hayali ihracat gibi popüler kavramlarını kullanarak espriler çıkarmaktadır. 1986 yılında Zeki Ökten'in yönettiği *Davacı* filminde bürokrasi/hukuk sisteminin geç işlemesi yüzünden ömrü mahkeme salonlarında geçen Yunus karakterini canlandıran Sunal, adalet sistemini ironik bir biçimde eleştirmektedir.

Kemal Sunal'ın *Düdüdü Dünya* (1988), *Öğretmen* (1988), *Kiracı* (1987) filmlerinin ana teması geçim sıkıntısıdır. *Öğretmen* filminde köyden kente ailesiyle birlikte göçle gelen öğretmenlik yapan Hüsni'nün İstanbul'daki hayat mücadelesini, geçim sıkıntısı nedeniyle yaşadığı zorluklar karşısında aklını yitirmesini konuşturan bir filmidir. *Kiracı* filmi dar gelirli kiracıların yaşadıkları sorunları anlatan trajikomik bir filmidir. Dönemin dikkat çeken önemli filmi olan *Düdüdü Dünya*'da ise Düdüdü Mehmet karakterini canlandıran Sunal, Şaban karakterinden uzaklaşmıştır. Sunal'ın önceki filmlerinde canlandığı karakterlerin iç dünyalarına yer verilmezken bu filmde Düdüdü Mehmet'in iç dünyasına yer verilmiştir. Kemal Sunal bu filmlerinde yoksulluk ile mücadele eden insanların sorunlarını göstermiştir.

Kemal Sunal gurbetçi vatandaşlarımızın sorunlarını da unutmamış *Gurbetçi Şaban* (1985) ve *Polizei* (1988) filmlerinde onların hikayelerini hicvederek anlatmıştır. Kemal Sunal'ın son oynadığı film olan *Propaganda* (1999)'da ise gümrük muhafaza müdürü Mehdi rolünü canlandırmıştır. Film, siyasi otoritenin emriyle sınır tellerinin çekilmesi sonucunda ikiye bölünen köyün, sosyal, duygusal ve manevi açıdan bölünmesini göstererek sınır sorunlarına dikkat çekmiştir. Kemal Sunal'ın oynadığı filmlerde rol alan karakterler ve olaylar güncelliğini günümüze kadar sürdürmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde canlandırdığı karakterlerin en önemli niteliği, sıradan hayatta karşılaşılan halktan kişiler olmasıdır. İnsancıl, kötülük düşünmeyen, saflığıyla olayları karıştıran fakat zekası sayesinde veya tesadüf eseri olaylardan sıyrılarak art niyetli kişilerin gerçek yüzlerini ortaya çıkaran bu karakterler, seyircilerin toplumsal yaşamdaki özlemlerini yansıttığı için Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde bu anlayış çerçevesinde çekilmiştir (Sunall, 2001: 137).

Prof. Dr. Ünsal Oskay, Kemal Sunal filmlerini şöyle değerlendirmektedir (Sunall, 2001: 12):

*“Meddah, ortaoyunu, Karagöz-Hacivat çizgisinin devamıydı onun filmleri. Amaç: İğneli laflar söyleyerek sistemi eleştirmek ve halkın düşüncelerini en düzgün biçimde aktarmak... Türkiye'nin modernleşme sürecinin sonucudur. Modernleşme adına çok büyük maliyetler ve bedeller ödenmiştir. Bir çok kişi şehirlere göç etmiş, geriye kalanlar ise yurt dışının yolunu tutmuştur. Müslüman olmalarına rağmen, Avusturya'daki çiftliklerde domuz yıkamak zorunda kalmışlardır. Bu dönemde ortaya Kemal Sunal çıktı ve halkın sesine tercüman oldu. Özelliği şudur; sistemi eleştirirken, sistemin içinde kalmayı başarmıştır. Hiçbir zaman ne sistem tarafından dışlanmış ne de kendisi sistemi tanımazlıktan gelmiştir. Sınırı çok güzel çizmiştir. Örneğin aptalı ve sıradan insanı oynarken suçlu olarak hep kendisini eleştirmiş ve bunu yaparken de hiçbir zaman müşterisiz kalmamıştır.”*

Bu dönemde dikkat çeken, yıldızı parlayan komedi oyuncularından birisi de Adile Naşit'tir. Filmlerdeki şen kahkahalarıyla tanınan, iyi kalpli, sempatik ve neşeli karakterlerle bütünleşmiştir. Tiyatrocu bir aileden gelen Adile Naşit, sinemada ilk olarak Lütfi Akad'ın *Lüks Hayat* (1950) filminde rol almıştır. 1975 yılı Adile Naşit'in sinema kariyerindeki en yoğun ve en verimli yıldır. Agah Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'ne göre o yıl toplam 14 filmde çeşitli roller alan Adile Naşit, sinemadaki en önemli çıkışını Ertem Eğilmez'in yönettiği *Hababam Sınıfı* filmlerindeki hademe Hafize Ana rolüyle gerçekleştirmiştir. Hababam sınıfının çevirdiği oyunları gönüllü olarak kabul eden Hafize Ana, neşeli, yufka yürekli, sempatik bir karakterdir. 1975 yılında Atıf Yılmaz'ın *İşte Hayat* adlı filminde rol alan Adile Naşit, kızının (Hülya Koçyiğit) film yıldızı olmasını isteyen alt gelir grubundan orta yaşlı bir kadını

canlandırmıştır. Bu roldeki başarısıyla 1976'da, Antalya Film Festivali'nde en başarılı yardımcı kadın oyuncu ödülünü kazanmıştır (Aktaran Scognamillo, 2010: 279).

Adile Naşit aile filmlerinde Munir Özkul'la başarılı bir ikili oluşturmuştur. 1978'de aile komedisi olan *Neşeli Günler* (1978) filminde karşımıza çıkan Adile Naşit ile Münir Özkul, turşuculuk yapan geçimsiz çift Saadet Hanım ve Kazım Efendi karakterlerini canlandırmışlardır. Naşit, bu filmde kocası Kazım Efendi'yle, "turşu suyu sirkeyle mi limonla mı olur?" tartışmasında "sirkeee" diye kafa tutuşuyla radikal feministlere taş çıkartan oyunculuk sergilemiştir. 1980'li yıllarda da varlığını sürdüren ikili, Kartal Tibet'in *Gırgıriye* (1981) ile başlayan dört serilik komedi filmlerinde rol almışlardır.

Konusu ister büyük kentlerde ister köylerde geçsin oynadığı tüm karakterlerde halk tipi kadını büyük bir doğallık içinde canlandıran Adile Naşit, çoğunlukla duygusal komediler ve köy hayatının gerçeklerini alaya alan filmlerde rol almıştır. İyi kalpli, saf, neşeli, komik ve bazen de huysuz kadın tipleriyle izleyicinin beğenisini kazanan Adile Naşit, karakter rollerindeki performansıyla Türk sinemasının unutulmaz oyuncularını arasındaki yerini almıştır (Scognamillo, 2010: 279).

Bu dönemde komedi filmlerinin daimi ikilisi Zeki Alasya ve Metin Akpınar'dır. Tiyatro oyunlarında komedyen olarak ünlendikten sonra sinemaya yönelen Zeki Alasya, daha sonra yönetmenlik yaptığı ilk filmi *Aslan Bacanak*'ta Metin Akpınar'la oyunculuğu paylaşmıştır. 70'li yıllarda Metin Akpınar'la birlikte rol aldıkları *Sivri Akıllılar* (1977), *Cafer'in Çilesi* (1978), *Petrol Kralları* (1978), *Köşe Kapmaca* (1979), *Vah Başımıza Gelenler* (1979) filmlerini çevirdikten sonra 1980'li yıllarda Zeki ve Metin ikilisi olarak; *Davetsiz Misafir* (1983), *Dönme Dolap* (1983), *Patron Duymasın* (1985) komedi filmlerini sinemaya kazandırmışlardır (Onaran, 1995: 208).

Zeki-Metin filmlerinde dayanışma geleneği dışarıya çıkar: bir sokağın, en başta da ikilinin dayanışması vardır. Zeki-Metin ikilisinin dayanışması mahalle tarafından desteklenmektedir. Zeki saflığı ve beceriksizliğiyle Metin olmadan toplumsal sistemin içinde tutunması zordur. Zeki'nin saflığı öteki akıllıyı ve dayanışmayı ön plana çıkarmaktadır.

Kişilerin becerilerine, yetkinliklerine ve yaşam şartlarına bakmadan kişilerden eşit yetkinlikler bekleyen, onların biricikliğine önem vermeyen ve standart isteklerini herkesten talep eden toplumsal sistem acımasızdır. Zeki, böyle bir sistem içersinde uyur gezer gibidir. Saflığı ve beceriksizliğiyle bütün işleri birbirine karıştıran Zeki'nin yanında yer alan Metin, onun sistem içinde tutunmasını sağlayan bir karakterdir. Klasik komediler ve onların ardılları, asimetrik tiplerin çelişkisinden doğan enerjiyle meydana gelirler. Burada ise, Laurel ve Hardy ikilisinin zıtlığı pek görülmez. Daha çok birbirini tamamlayan, uyumlu iki arkadaş, dost görünümü vardır.

Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisi, küçük insanların dünyasında tutunabilmenin sadece dayanışma ile imkânlı hale gelebileceğini gösteren bir direnç noktasıdır. Bu dayanışma sağlanmazsa Zeki yok olacağından, ikilinin filmlerinde özellikle emek/üretim olgusu öne çıkartılarak sistemin acımasızlığına ve standart isteklerinden oluşturulmuş bir basınca göndermeler yapmak mümkündür (Atayman, 2011: 115-116).

1980'lerde tarihimiz açısından sosyolojik ve siyasal açıdan etkisi büyük olan 12 Eylül 1980 askerî darbesi, 1980 sonrası yaşamın da, sinemanın da belirleyicisi ve biçimlendiricisidir (Esen, 2010: 185). 1980'ler, gelecek dönemler Türkiye'nin toplumsal yapısını, yaşam biçimini ve hayata bakışını doğrudan etkileyen ve oluşturan bir geçiş dönemi sayılabilir.

1980 sonrası sineması, doğal olarak 12 Eylül'ün izlerini taşımaktadır. Ama bu yıllarda üzerinde iz bırakan, hatta iz bırakmakla kalmayıp sinemayı yaşamsal anlamda etkileyen bir darbe daha vardır: “Hollywood darbesi”. Bu iki darbenin birlikte etkisi 1980 sinemasının adını da “*Darbe Dönemi Sineması*” diye adlandırmamızı zorunlu duruma getirmektedir (Esen, 2010: 179).

Bu dönemde Türk sinemasını ilgilendiren ve dönemin özelliklerini anlamakta önemli yer tutan sansür kanunu olmuştur. 1932 yılında hazırlanmış olan “*Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname*”nin ardından, 1939'da çıkartılan ve 1934 tarihli “*Polis Vazife ve Selahiyetleri*” Kanunu'nun ilgili maddesini uygulanabilmesini sağlayan “*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*”nin bir örneği olarak, 1948, 1956, 1976 ve 1979 yıllarında bazı hükümleri değiştirilerek 1983 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. Mevcut sansür Kanunu, 23.1.1986 tarihinde

3257 sayılı kanun olarak, bugünkü “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası” mecliste kabul edildikten sonra Resmî Gazete’de 7.2.1986 tarihinde yayınlanarak yürürlüğe girmiştir. Yasanın en önemli özelliği sansürün İçişleri Bakanlığı’ndan alınarak Kültür ve Turizm Bakanlığı’na verilmesidir (Onaran, 1993: 140).

Sinema Eleştirmeni Atilla Dorsay’ın 1980’lerdeki sansür üzerine görüşlerini şöyle açıklamaktadır (Dorsay, 1985: 76):

*“Sansür üstüne, bu tür yasaklamalar üstüne öyle çok yazdık ki, artık kalemimizin ucuna bir şey gelmiyor. Ama anlaşılan, her şeye yeni baştan başlamak gerekecek. Şimdilik bu sansürcü kafasına şunu bir kez daha anımsatalım: Sanat yapıtlarını, hele hele klasikleri yasaklamak, hiçbir ülkede hiçbir yönetime ve yarar getirmemiştir. Bu gibi kararlar ancak gülünç kılar. Klasikler, ancak bazı ülkelerde, bağınazlık toplumsal bir histeri halinde büyük bir hastalığa, nöbete dönüştüğünde yasaklanmışlardır. (Hitler Almanyası, yakın tarihin Çin’i gibi.) Bu yönetimlerin sonunu ise tarih yazıyor. Klasiklere dokunmayın, yanarsınız. Hemen, bugün değil (Türkiye’de yaşanan acı olaylar içinde kamuoyunun bu gibi olayları mahkum etmesi gecikiyor.), ama uzun vadede zaman içinde mutlaka yanarsınız. Siz gidicisiniz, ama klasikler her zaman kalacak, her zaman var olacaklar. Ama filanca bakan veya falanca genel müdür döneminde şu edebiyat, sinema, tiyatro klasiği yasaklanmıştı notu, yarın, bugünlerin öyküsünü yazacakların yapıtında mutlaka bir köşede yer alacak.”*

Dorsay, eski tüzükteki yasaklama öğelerinin yeni Sansür Yönetmeliği’nde de yer aldığını belirterek Sansür Yönetmeliği’nin bir yenilik getirmediğini belirtmektedir (Dorsay 1985: 84):

*“1983 yılı Türk sinemasında “film yakılan yıl” olarak anılacak bundan böyle... Yalnız bizim sinemamızda değil, tüm dünyada ilk kez görülen bu olay, 1983 yılına artık düzelmez biçimde damgasını vuracak. Yılın son günlerinde hazırlanan ve yayınlanan yeni bir Sansür Yönetmeliği, yıllardır yakınılan sansür konusunda hiçbir yenileşme çağdaşlaşma getirmiyor. Tersine eski uygulamayı ağırlaştırarak, yasak nedeni oluşturacak maddeleri çoğaltan bir anlayışın ürünü. Ve en acısı da, SODEP Genel Sekreteri hukukçu Atilla Sav’ın belirttiği gibi, bu yeni yönetmeliğe sinema çevresinden (biz yazarlar*

*dahil) en küçük bir tepki bile gelmemesi. Kendi sorunlarına böylesine tepkisiz kalan bir topluluk, bir camia için umutlu olmak kolay mı?”*

1980'li yıllarda arabesk filmler furyasının son derece yaygınlaştığı görülmektedir. 12 Eylül darbesinin sonrasında getirilen yasakların sonucunda seks filmlerinin ortadan kalkmasıysa ticari sinemacılar durum değerlendirmesi yaparak, salonları dolduracak yeni bir tür bulmuşlardır. Seks filmlerinin yerini, köyden kente göçle gelen kitlenin duygularına seslenen “*arabesk filmler*” almıştır.

1970'lerin politik ortamına karşılık 1980'ler aşırı depolitizasyon ortamı yaratmıştır. 1986 yılından itibaren çok sayıda “12 Eylül filmi” dediğimiz filmler çekilmiştir. Bu filmler arasında Zeki Ökten'in *Ses* (1986), Zeki Alasya'nın *Dikenli Yol* (1986), Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle* (1986), Sinan Çetin'in *Prences* (1986), adlı filmleri örnek olarak gösterilebilir. Bu filmler değerlendirildiğinde, otorite ya da dönem eleştirisi yapan filmler olmadıkları gözlemlenmektedir. “12 Eylül filmleri”nin bir çoğunun konusunu, siyasal çatışmalar nedeniyle cezaevine girmiş kişilerin cezalarını bitirip çıktıklarında, çok hızlı değişmiş olan toplumsal koşullara yabancı kaldıkları ya da anlayış açısından farklılaşmış buldukları arkadaşlarına uyumsuzlukları oluşturur. 12 Eylül darbesinin, 1970'ler kuşağı ile 1990'lar kuşağı arasındaki bağı kopartması, yani kuşaklar arasındaki deneyim aktarımını engellemesi nedeniyle eleştirilmiştir. Darbenin 1970'lerin toplumcu dünya görüşünü yok ederek, eleştirelliği unutturup, bireyci kuşaklar oluşturması sorgulanmaktadır (Esen, 2010: 179-182).

1980'li yıllarda üretilen komedi filmlerini incelediğimizde toplumsal sorunları konu eden komedilerin yoğunluğu görülmektedir. Bu dönemde daha önce bahsettiğimiz Kemal Sunal'ın yanı sıra Şener Şen, İlyas Salman, Aydemir Akbaş, Müjdat Gezen, Müjde Ar, Perran Kutman en çok komedi filmlerinde rol alan oyuncular olduğu görülmektedir.

1970'lerin ortalarından itibaren Türk sinemasında küçük rollerden başlayıp, bir devamlılığa sahip etkin karakterleri canlandıran kişi Şener Şen'dir. Hulki Saner'in *Bak Yeşil Yeşil* filminde Ahmet Özhan'ın menajerini canlandığı Ahmet rolünün; kılıbık halleri ve sakarlığıyla Badi Ekrem'in öncüsü sayılabilecek bir karakterdir. Senaryosunu Ergin Orbey ve Aziz Nesin'in birlikte kaleme aldığı *Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'da küçük performansını izlediğimiz oyuncu daha sonra *Bizim Aile* filminde

Ayşen Gruda ile ikili olmasının temellerini atmıştır. *Hababam Sınıfı* serisinin ilk filminin seslendirmesinde yer bulan Şener Şen, serinin diğer filmlerinde *Badi Ekrem* karakteriyle oyunculuk sergilemiştir.

Şener Şen ilk ödülünü aldığı *Çöpçüler Kralı* (1978) filminde Kemal Sunal'ın başına bela olur. Kartal Tibet'in yönettiği *Sultan* (1978)'da tüm sakarlığı ve korkaklığıyla Türkan Şoray'a gönlünü kaptırır. Ertem Eğilmez'in yönettiği *Banker Bilo* (1980) filminde örnek ve çok yönlü bir üç kağıtçıdır. *Çiçek Abbas* (1982) filminde dayı pozlarında bir minibüs şoförünü, *Şekerpare* filminde üçkağıtçı bir polis komiserini, *Züğürt Ağa* (1985) filminde ise iflas etmiş ama gururlu bir ağayı canlandırmıştır.

Şener Şen'in keşfedilmesi Ertem Eğilmez'in Arzu Film ekibine katılıp *Hababam Sınıfı* serisinde rol almasıyla gerçekleşir. Arzu Film yapımlarında Kemal Sunal, İlyas Salman ile bir araya gelen Şener Şen, oyunculuk yeteneğini, komik olabilme başarısını ortaya koyan rollere kavuşurken eyleme dayalı ve yapay bir ciddiyeti alet olarak kullanan tarzını oluşturup çizdiği karakterlere gerektiğinde trajikomik boyutlar kazandırmıştır (Scognamillo, 2010: 389).

*Hababam Sınıfı*'ndaki *Badi Ekrem* karakteriyle her şeyden anladığını iddia eden bir beden eğitimi öğretmenini canlandıran Şen, parodiler halinde ilerleyen filmin hem komik hem de trajik figürüdür. *Badi Ekrem* rolünde komedi sinemamızda ender karşılaştığımız slapsticklerden örnekler verme imkanı bulacaktır. Burada slapstick, klasik komedinin stilizasyonunu kaybetmiş, biraz kaba bir sakarlığın gösterisine dönüşmüştür (Atayman, 2011: 132).

Şener Şen; neşelidir, gürültücüdür, henüz dramatik değildir, çünkü dramatik olmak için ne nedeni ve ne de fırsatı vardır. Hareketlidir, coştığında neredeyse cambazlık yapar, krize girer, cinnet geçirir, kendini yerden yere atar, hoplar, zıplar, koşuşturur, kavgaya tutuştuğunda onu bastırmak zordur ve kimi davranışları, tepkileri sürprizlerle doludur, aynı anda hem sevimli hem de cana yakın bir hinoğlu hindir, fırsatları yaratır ve yararlanmasını bilir (Scognamillo, 2005: 31). *Hababam Sınıfı* serisinde ekibin parçasıydı, sonraki filmlerindeyse bazen ikililer kurup başroldeki oyuncunun antitezini ya da anti-kahramanını canlandırmıştır (Scognamillo, 2010: 389).



Kemal Sunal ve İlyas Salman ile birlikte “zıt ikili” oldukları filmlerde naif dürüstlükteki onları alt edebilmesi için olabildiğince olumsuz takılması gerekir; saf, pot kıran özelliğinden uzaklaşır, aldatıcı, riyakâr, üç kağıtçı ve kötü çizdiği karakterlerle akıllarda yer eder bu kez. Aslında yaptığı kötülüğün mizaha dayalı bir eleştirisi, bir taşlamasıdır (Makal, 2017: 500). Şener Şen'in Kemal Sunal ve İlyas Salman'la zıt ikili olduğu filmlere örnek olarak, 1978 yılında Atıf Yılmaz yönetmenliğinde çekilen *Kibar Feyzo* (1978) ve 1979 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) filmleri gösterilebilir. Şener Şen iki filmde de iktidarını paylaşmaya niyeti olmayan, kurnaz, güvenilmez Maho Ağa karakterini canlandırmıştır. Filmlerde yaratılan çıkarıcı, sahtekar ağa tasvirine öfke duyulması söz konusu değildir. Çünkü karşısında bu gerçeği uzun süre fark edemeyen köylülerin cahilliği trajikomiklik yaratmıştır.

12 Eylül sonrasında yaşanan toplumsal değişimler Şener Şen'in canlandığı karakterlere de yansımıştır. Oynadığı filmler arasında *Banker Bilo*'da toplumsal değişimin kurnaz, dolandırıcı, namussuz “yeni düzen” insanını daha iyi simgeleyen, arkadaşı Bilo'yu defalarca dolandıran hatta sevdiği kızı bile elinden alan Maho karakterini başarıyla canlandırır. Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı *Namuslu* (1985) filminde senaryo Şener Şen üzerine kurulmuştur; çalıştığı kurumun maaşları çaldırmasından sonra bu işi onun yaptığı sanısı ile “namussuz” olarak itibar gören, hırsızların yakalanmasından sonra “Namusluymuş Namussuz” denilerek bir kez daha itibarını yitiren mutebet Ali Rıza Bey'i başarıyla yansıtmıştır (Makal, 2017: 499). Daha önceki filmlerindeki ikincil kahraman görüntüsü, para kazanmanın, köşeyi dönmenin onaylandığı, Atilla Dorsay'ın sözleriyle “yeni toplumsal değer dizgesinin iyiden iyiye kendini gösterdiği günümüz Türkiye'sinin de filmi” olan *Namuslu*'da çarpık düzene ayak uydurmayı başaran bir zamanların bu dürüst, naif, namuslu insanının değişimini başarıyla canlandırarak başrol oynamıştır (Aktaran Makal, 2017: 501).

Bu dönemde rol aldığı Gene Wilder'ın *Kırmızılı Kadın* (The Woman in Red, 1984) filminin uyarlaması olan *Aşık Oldum*'un dışında *Namuslu* (1985), *Çıplak Vatandaş* (1985), *Milyarder* (1986), *Değirmen* (1986) gibi dönem toplumunun panoramasını sunan filmlerde; sınıf atlama hayallerinin hüsrarla sonuçlandığı, şöhret ya da zengin olmanın tüm sorunları çözdüğü, çalışmanın, üretmenin değil nasıl olursa olsun para kazanmanın kabul edildiği yılların trajikomik bir yansıması vardır.

Şener Şen, 1980'li yıllarda değişen Türkiye'ye dair pek çok ayrıntı sunan yönetmenliğini Nesli Çölgeçen'in yaptığı *Züğürt Ağa* (1985) filminde geçmişte canlandığı, kurnaz, güvenilmez, geleneği her zaman kendi menfaatleri doğrultusunda kullanan, iktidarını paylaşmamak için her yola başvuran, kötü ağa rolleriyle tamamen zıt olan, iflas etmiş ama gururlu, Türk sinemasında kullanılmamış biçimin dışında yaratılan yeni bir ağa portresi olan, *Züğürt Ağa* karakterini canlandırmıştır.

Şener Şen'in dramatik yeteneklerini ortaya çıkarttığı, Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey*'inde (1986) 24. Antalya Film Şenliği'nde "En İyi Oyuncu" ödülünü kazanmıştır. *Muhsin Bey* filmi Şener Şen için bir dönüm noktası olurken onu karakter ve kompozisyon rollerinden çıkartıp yıldızlığa taşımıştır. Bu filminden sonraki her filmde karşımıza başka bir Şener Şen, derinlemesine işlenen farklı bir trajikomik karakter olarak karşımıza çıkmaktadır (Scognamillo, 2010: 389).

Komedi sinemasında yeni bir mizah tarzının görüldüğü, senaryosunu Gani Müjde'nin yazdığı Ertem Eğilmez'in son filmi *Arabesk*'te (1988) Şener Şen'in yanında Müjde Ar ve Uğur Yücel de vardı. Yeşilçam kalıplarını alaya alan film, trajik olanı ironileştirmeyi hedefleyen 90'lı yılların post modern ortamını lanse etmesi bakımından önemlidir.

Şener Şen, toplumsal sorunları konu eden komedi filmlerinde, sosyal boyutu unutulmamış, komik öğelerini ortaya çıkartan, eleştirel işlevi olan, özgün karakterleri canlandırarak Türk sinemasının önemli oyuncularında yerini almıştır.

Canlandığı karakterlerle dönemin başarılı oyuncularından birisi de İlyas Salman'dır. İlyas Salman, 1977 yılında sinemaya; Atıf Yılmaz'ın *Baskın* adlı filmiyle adım atmıştır. 1978 yılında *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*, *Sultan ve Kibar Feyzo* adlı filmlerde yardımcı oyunculuk yapan Salman, *Kibar Feyzo*'da canlandırmış olduğu Bilo karakterinin beğenilmesi üzerine 1979 yılında Ertem Eğilmez'in *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da ilk başrolünü oynamıştır.

İlyas Salman, Türk sinemasının toplumsal sorunlarını konuşturan komedi filmlerinde, saf, temiz, köylü, kendisiyle alay edilebilen Bilo karakterini canlandırmıştır. Filmlerinin ana temasını köyden kente göç eden insanların aldatılması ve toplumsal aksaklıklar oluşturur.

Bilo karakteriyle çok sayıda filmde rol alan Salman; saf, temiz, halk insanı imajının iyice belirginleştiği *Banker Bilo* (1980) filminde Şener Şen'le zıt karakterleri canlandırmışlardır. Filmde önemli olan Bilo karakterinin uğradığı değişimdir. Başlangıçta köyü, kenti, toplumu “iyiden yana” değiştirme mücadelesinde olan *Bilo* sistemin kurallarına göre hareket etmeyince her defasında kaybetmiştir. Kentteki modern yaşama uyum sağlayabilmek için değerlerinden uzaklaşarak, bireysel menfaatlerini her şeyin üstünde tutan Bilo süreç içerisinde kötü karakter olan Maho'ya benzemiştir. Maho'nun her defasında Bilo'yu aldatmasından sonra “*yaptım ama bir sor, neden yaptım*” söylemi, finalde ise Bilo'nun eline geçen ilk fırsatta “*yaptım, yaptım ama niye yaptım, sorsana*” söylemiyle son bulur. *Banker Bilo*, en önemli repliği ve onun devamı olan sahneleriyle, seyirlik anlamda modern bir Karagöz oyunu niteliğinde olarak güncelliğini korumaktadır.

Bu dönemde İlyas Salman'ın başrolünde olduğu toplumsal komedi filmleri içerisinde senaryosunu Başar Sabuncu'nun yazdığı Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Talihli Amele*'de köyden şehre iş için gelen *Mehmet Ali*'nin bir reklam kampanyası sayesinde ünlenmesi ve bir anda farklılaşan dünyası konu alınır. Reklam piyasasına eleştiri getiren film, Salman'ın salt komedi türünün dışına çıkıp drama yakın tonları keşfetmesine imkan sağlamıştır. Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Dolap Beygiri*'nde, işini dürüst yapan, yolsuzluk ve yalanla çatışan bir memurun hayatını canlandırmıştır. Toplumsal komedi niteliğindeki bir diğer filmi ise Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Şekerpare*'de saf bekçi Cumali karakterini canlandırmıştır. Bu üç filmde de Salman'a, Şener Şen ve Ayşen Gruda eşlik etmiştir.

1960'lı yıllardan itibaren tiyatrunun içinde olan Müjdat Gezen, 1963 yılında *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi ile başlayan sinema hayatı, 1981 ve 1983 yıllarında çok beğenilen “*Gırgıriye*” adlı seri komedi filmlerinde canlandığı “Darbukatör Bayram” karakteriyle hafızalara kazınmıştır. Müjdat Gezen'in hikâyesinden yola çıkılarak senaryolaştırılan *Gırgıriye*'de sözde birbirine düşman ailelerin kavgaları, çekişmeleri eğlenceli biçimde anlatılır. Filmin oyuncularını Müjdat Gezen, Gülşen Bubikoğlu, Perran Kutman, Mehtap Ar, Munir Özkul, Asuman Arslan ve Sümer Tilmaç'ın canlandırdıkları karakterler Türk sinemasında klasikleşen komedi karakterleridir.

Bu dönem içerisinde incelediğimiz Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman filmlerinin anlatısal özellikleri incelendiğinde, toplumsal sorunları konu edinen filmlerle toplumsal eleştiri yapıldığı anlaşılmaktadır. Filmlerdeki karakterlerle yaratılan atmosfer ve oluşturulan dramatik yapı Mihail Bahtin'in karnaval/karnavalesk kavramıyla benzer nitelikler taşıdığı görülmektedir.

Bahtin karnavalesk kavramını, edebiyat ve edebî metinlerde somutlaştırarak kuramsallaştırır. Karnavalesk edebî bir metinde görülebildiği gibi günümüzde de sürrealist bir sanat eserinde, reklam kampanyalarında, pop müzik festivallerinde veya caz konserlerinde görülebilmektedir (Stallybrass, White, 1997: 284-292). Çeşitli anlatı türlerini (müzik, edebiyat, görsel sanatlar) içinde barındıran sinema, bu türlerin anlatı biçimlerini de araç olarak kullandığından dolayı Bahtin'in kuramsallaştırdığı anlamda karnavalesk yaklaşıma günümüz filmlerinde de rastlanılabilir.

Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* isimli çalışmasında Ortaçağ epistemesi ve Rönesans'ın doğuşu üzerinden temellendirdiği karnaval eğlencesinden bahsederek; en radikal, en evrensel ve en neşeli gülme, Rönesans'taki folk kültürünün etkisiyle oluştuğunu ve bu gülmenin özgür ve eleştirel yeni bir tarihsel bilincin dışavurumu olduğunu belirtir (Bahtin, 2017: 88-89). Sıradan yaşamın yapısını ve düzenini belirleyen yasalar ve sınırlamalar karnaval süresince alaya alınır. Toplumsal yaşamda olan hiyerarşik yapıyı ve bu yapının getirdiği sosyo-hiyerarşik eşitsizliği ortadan kaldıran karnavalesk yaşam, insanlar arasındaki tüm mesafeleri kaldırır (Bahtin, 2017: 224). Ayrıca, hiyerarşik düzeylerin tersine çevrilmesiyle soytarı kral ilan edilir (Bahtin, 2017: 97).

Bahtin, Ortaçağ kültürünün resmî ve otoriter yapısının, şiddetle, yasaklarla, sınırlamalarla ilişkili olduğunu ve daima bir korku ve sindirme ögesi içerdiğinden söz eder (Bahtin, 2017: 105). Oysa karnavalesk gülme; otoritelerin, hakikatlerin, dünya düzenlerinin değişimine yönelmiştir. Karnavala özgü gülme edimi son derece evrensel, dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısı içerir (Bahtin, 2017: 229). Karnavalesk gülme, insanların bilincini artırarak insana, hayata dair yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Gündelik yaşamın korku ve baskılarına karşı bu hakikat kısa ömürlüydü ama bu kısa anlar Rönesans bilincini oluşturan, dünyaya ve insana dair yeni bir hakikatin doğmasını sağlamıştır (Bahtin, 2017: 105).

Bu bağlamda Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman filmlerini birer metin olarak okuduğumuzda otoriteye ve düzene getirilen eleştiriler, temsil edilen karakterlerle kurulan anlatı biçimleri tamamen karnavalesk özellikler göstermese de karnaval ruhundan izler taşıdığı söylenebilir. Örneğin; Kemal Sunal'ın *Deli Deli Küpeli* (1986) adlı filminde akıl hastanesinden kaçan bir “deli”nin köye kaymakam olması sonucunda bürokrasi tamamen alt üst olur. Ütopik ve uyumsuz bir kasaba düzeni ortaya çıkar. Ayrıca anarşist tavrın görüldüğü *Yüz Numaralı Adam* (1978), *Davaro* (1981) gibi filmlerde de karnavalesk anlatılardan izler bulunur.

## 6. 1990 Sonrası Türk Komedi Sineması

1990'lı yıllar Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucunda Amerika Birleşik Devletleri'nin dünyada süper güç haline geldiği bir dönemdir. Amerikan sinemasının ve Amerikan şirketlerinin etkisinin görüldüğü doksanlı yıllarda Türk sineması kriz içindedir. Bu durumu daha 1990'lı yıllar başlamadan 21 Aralık 1989 tarihli Cumhuriyet gazetesindeki “Sinemamız ve Amerikan Tekelleri” başlıklı yazısında, sinema yazarı ve senarist Onat Kutlar şöyle anlatmaktadır (Aktaran Esen, 2010: 182-183):

*“Gerçekten iki yıl öncesine kadar Türkiye, bu tekellerin istilâsına uğramamış neredeyse tek şanslı ülkeydi. Hep bildiğimiz gibi gene sinemalarımızda Amerikan filmleri oynardı. Ama bu filmler, Türk ithalatçı firmalar tarafından 'fiks royalty' önererek getirilir ve gösterilirdi. Türk yapımcılar da Türk ithalâtçılarla rekabet edebilirdi; yani ortada 'tekel' yoktu. İki yıl önce Özal hükümeti, yabancılara sınaî şirketler gibi ticarî şirketler de kurma izni verdi ve Amerikan sinema tekelleri ülkemize geldiler. Önceden kararlı oldukları halde, kamuoyunu ürkütmemek için sadece video alanına girdiler. Sonra da gerçek niyetleri ortaya çıktı. Sinema salonlarını işgal ettiler. Büyük masraflı süper prodüksiyon filmleriyle, geniş tanıtım olanaklarıyla filmlerini gösterdiler ve elde ettikleri gelirin neredeyse tümünü vergi ödememek için 'poucentage royalty' bedeli gibi göstererek yurt dışına transfer yolunu tuttular.”*

1990'lardaki sinemamızın yaşadığı krizin nedeni olarak, Türkiye'ye gelen Amerikan majörleri denilen UIP (United International Pictures) ve Warner Bros gibi

iki büyük film şirketinin sinema salonlarını, film dağıtımını ve gösterimini ele geçirmesi gösterilebilir.

1980 Sonrası Türk Sinemasını “Darbe Dönemi Sineması” olarak tanımlayan Şükran Esen, Amerikan Sinemasının bir anda piyasada hegemonya kurmasını ve tekelleşmesini ise “Hollywood Darbesi” olarak nitelendirmektedir. “Hollywood darbesi” dediğimiz bu kapsamda, Türk sinemasının ayakta kalabilmesi, yaşamını sürdürebilmesi için Kültür ve Turizm Bakanlığı 1990'lı yılların başında Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulmuş Eurimage Sinema Fonu'na üye olmuştur. Eurimage yardımıyla sınırlı da olsa yapım ve dağıtım olanağı bulan Türk sineması 2000'lerde hareketlenmeye başlamıştır (Esen, 2010: 184).

1990'lı yıllarda sadece filmlerin üretim ve pazarlama biçimleri değişmekle kalmamış, kültürel bir pratik olarak sinemaya gitmenin anlamı da farklılaşmıştır. Bu dönemde majörlerin desteğiyle alışveriş merkezlerinde açılan, Hollywood *blockbuster*'lerinin gösterimine uygun teknik donanıma sahip, konforlu sinema salonları sinemada film izleme pratiğini de diğer tüketim pratikleri gibi toplumsal sınıflar arasındaki farkları yansıtan bir yaşam stili göstergesine dönüştürmüştür (Tüzün, 2011: 114).

1990'lı yıllar genel özellikleriyle çekilen filmler açısından değerlendirildiğinde, bu dönemde üretilen film sayılarının azlığı dikkat çekmektedir.

**Çizelge 1** 1990-2000 Yılları Arasında Çekilen Film Sayısı (Dorsay, 2005: 13)

<b>YIL</b>	<b>FİLM SAYISI</b>
1990	74
1991	33
1992	39
1993	82
1994	82
1995	37
1996	37
1997	25
1998	22
1999	20
2000	29

Bu dönemde üretilen filmler arasında ne çıkan komedi yapımları; Yavuz Turgul'un Yeşilçam'ın okuşuyle birlikte yenilik arayan, bağımsız, anlamlı, film çekmeye çalışan bir yönetmenin trajedisini anlattığı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filmi, Şerif Gören'in Hollywood sineması eleştirisi yaptığı *Amerikalı* (1993) (Makal, 2017: 502), *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul, 1992), *Tersine Dünya* (Ersin Pertan, 1993), *Bay E* (Sinan etin, 1995), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *Propaganda* (Sinan etin, 1999) olarak sayılabilir.



## IV. SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ KARAKTERLERİNİN TOPLUMSAL DEĞİŞİMLERİ

### A. 2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Komedi Karakterleri

1990'lı yılların sonlarına doğru yeniden hareketlenmeye başlayan Türk sineması, 2000'li yıllarda yeniden güçlenmiştir. 2000'lerde Türk sinemasın ekonomik anlamda iyileştiren, daha çok komedyen kimlikleriyle tanınan kişiler tarafından üretilen komedi filmleri Türk sinema endüstrisinin canlanmasında etkili olmuştur. Televizyon ya da sahne sayesinde komedyen kimliklerini oluşturarak başarılı ve tanınır olmayı başaran bu kişiler, 2000'li yıllarda Türk sineması adına her zamankinden daha fazla dikkat çekici hale gelen gişe kavramı dâhilindeki başarı kıstaslarını sürekli olarak güncellemeye tabi tutmaları nedeniyle 2000 yılı sonrası Türk sinemasının en önemli temsilcileri olmuşlardır. Bu dönemde Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökçek ve Ata Demirer öne çıkan isimlerdendir (Gencelli, 2014: 73).

2000'li yıllarda yaşanan Türk sinemasındaki değişim filmlerdeki tip ve karakterlerin farklılaşmasına neden olmuştur. Dayanışma, dostluk, vefa gibi etik değerlere sahip küçük insanların (Şabanların) ana aktör olduğu dönem artık geçmişte kalmıştır. Reklamda rol alması karşılığında kendisine bir ev, bir de araba öneren iş insanına ağız dolusu “eşşooooleşşekk!” diye tepki gösteren *100 Numaralı Adam*'in değil, filmine sponsorluk yapan meşrubat ve GSM firmalarının olur olmaz reklamını yapan uzaylı Arif'lerin, Aziz Vefa'ların (Makal, 2017: 503), Recep İvedik gibi karakterlerin dönemidir.

2000'li yıllarda Türk komedi sinemasında yaşanan değişim sonucunda; korku-komedi, romantik-komedi, macera-komedi, dram-komedi, bilimkurgu-komedi, gençlik komedisi ve Hollywood film parodileri gibi komedi alt türleri ortaya çıkmıştır (Makal, 2017: 503).



**Çizelge 2** 2000-2010 Yıllarında Üretilen Türk Komedi Filmlerinden Örnekler  
(Makal, 2017: 504-505)

<b>Tür</b>	<b>Film Adı</b>
Trajikomedî	<i>Fasülye</i> (Bora Tekyay, 2000), <i>Vizontele</i> (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001), <i>Vizontele Tuuba</i> (Yılmaz Erdoğan, 2004), <i>Pardon</i> (Mert Baykal, 2005), <i>Organize İşler</i> (Yılmaz Erdoğan, 2005), <i>Dondurmam Gaymak</i> (Yüksel Aksu, 2005), <i>Hokkabaz</i> (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2006), <i>Şans Kapıyı Kırınca</i> (Tayfun Güneyer, 2005), <i>Çinliler Geliyor</i> (Zeki Ökten, 2006), <i>Beynelminel</i> (2006), <i>Osmanlı Cumhuriyeti</i> (Gani Müjde, 2008).
Aksiyon-komedi	<i>Maskeli Beşler İntikam Peşinde</i> , <i>Maskeli Beşler: Irak</i> , <i>Maskeli Beşler: Kıbrıs</i> (Murat Aslan, 2005, 2007, 2008), <i>Plajda</i> (Murat Şeker, 2007), <i>Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine</i> (Zübeyr Şaşmaz, 2008)
Korku-Komedi	<i>Kutsal Damacana</i> (Kamil Aydın, 2007), <i>Kutsal Damacana 2: İtmen</i> (Korhan Bozkurt, 2009), <i>Destere</i> (Gürcan Yurt, 2008), <i>Mumya Firarda</i> (Erdal Murat Aktaş, 2002), <i>Hababam Sınıfı Üç Buçuk</i> (Ferdî Eğilmez ve Hasan Karacadağ, 2005).
Karakter Üzerine Kurulu Komedi	Recep İvedik Filmleri (Recep İvedik, 1-2-3, 2008, 2009, 2010).
Tür Parodileri	<i>Kahpe Bizans</i> (Gani Müjde, 2000), <i>G.O.R.A</i> (Ömer Faruk Sorak, 2004), <i>Yahşi Batı</i> (Ömer Faruk Sorak, 2009).

Agâh Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* adlı eserinde mizah yazarı Gani Müjde'nin ilk uzun metrajlı sinema filmi olduğu belirtilen 2000 yılı yapımı *Kahpe Bizans* filmi (Özgüç, 2012: 842), bu dönemin başlangıç noktası olarak kabul edilirse, dönemin değişen mizah tarzını ve karakterlerini sinemaya taşıması açısından önemlidir.

Metin Akpınar'ın başrol oynadığı *Abuzer Kadayıf* (2000) filmi, popüler kültür eleştirisini araç olarak kullanarak bu dönemde toplumun kültürel, siyasal, sosyal açıdan dejenere oluşunu sinemaya taşır. Ayrıca dönemin değişen mizah anlayışı filmin fragmanında da kendini gösterir: “*Bu güne kadar Türkiye’de böyle film yapılmadı. Amerika’da, Avrupa’da, Afrika’da da yapılmadı, çünkü yapılamaz. Böyle rezalet olamaz. Dünya’nın en kötü filmi.*” Film, bize saçma gelmesi muhtemel olan anlatım tarzıyla bizim onu absürt olarak nitelememize fırsat vermiyor. Bu yüzden de filmi izlerken eleştiremiyoruz çünkü o hak elimizden bizzat film tarafından alınmış oluyor (Çevik, 2011: 6).

Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarındaki güldürü öğelerinden, televizyondaki yerli dizilere, Suphi Kaner’li, İzzet Günay’lı Yeşilçam komedi filmlerinden günün mizah dergilerine kadar ağırlıklı olarak küçük insanın küçük insan gözünde alay konusu haline getiren bir komedi anlayışımız var. Chaplin’in Şarlo tiplemesi de küçük insandır ama sevimli yüzündeki gülünç ıstırapıyla neredeyse bir Shakespeare tipi gibi yaşamın görünür ihtişamının ardındaki anlamsızlığa gülebilen bir bilincin ürünüdür. Şarlo, hayatın bütünü hakkında ortaya koyduğu bilgiyle tüm bir insanlığın imgesidir. Bizdeki komedi ve mizah alanında karşımıza çıkan Kürt hamal, laz kapıcı, yoksul memur, ayyaş şoför gibi parodileştirilmiş “yurdum insanı” tiplemelerinin gülünçlüğünü, onların gündelik yaşamdaki küçüklükleriyle sınırlı tutmayıp bu gülünçlüğün sorumluluğunu, yaşadıkları hayatın bütününe aktarmış olabilseydik toplumsal hayatın bilgisini estetik olarak dolayımlayan gelişkin bir komedi geleneği oluşturabilirdik. Sonuç olarak, o bütünün büyük etiğine bağlayan bir İtalyan, bir Fransız komedi geleneği bizde gerçekleşemedi. Cem Yılmaz, böyle bir gelenek içinde ilerlemiş olan Türk mizahının günümüzdeki temsilcisidir (Aymaz, 2018: 151-156).

Üniversite yıllarında *Leman* mizah dergisinde karikatürist olan Cem Yılmaz, bu dönemde dergi ile sinemanın bağlantısını kurarak yeni mizah anlayışını sinemaya taşıyan temsilci olarak öne çıkmıştır. Cem Yılmaz “*stand-up*” gösterilerinde kurumlar (eğitim, sağlık vb.), orta-alt sınıfların dile tahvil olmuş çaresizlikleri, bocalamaları, ilişkileri tek tek mizah karesi gibi sunuldukça, yeni komedi sinemasının da karakteristik çerçevesi belirlenmeye başlamıştır: Politik bağlanmalılığın kaygılarından arınmış bir sinema modeli (Atayman, 2011: 177).

Cem Yılmaz, *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998) adlı ilk filminde hem senaryo ekibinde yer almış hem de Mazhar Alanson ile başrolde oynamıştır. *Her Şey Güzel Olacak'* ta birbiriyle anlaşamayan, birbirine zıt olan Altan ve Nuri kardeşlerin hikâyesi anlatılmaktadır. Yılmaz, bu filmde hayallerini gerçekleştirmek için çeşitli hilelere başvuran yeri geldiğinde kardeşini bile kandıran *Altan* karakterini canlandırmıştır. *Altan* karakteri filmin finalinde ise hayallerini gerçekleştirmenin hileyle olamayacağına kanaat getirmiştir. Film, adından da anlaşılacağı gibi her şeyin güzel olabileceğine ve umudun hiçbir zaman kaybedilmemesi gerektiğine vurgu yapar. Cem Yılmaz, daha sonra yönetmenlik yaptığı ilk film olan *Hokkabaz* (2006) bu ilk filmine yakın tarzda olacaktır.

Cem Yılmaz sinemada asıl çıkışını 2004 yılında gösterime giren “*Bir Uzay Filmi*” olarak tanımlanan, bilimkurgu-komedi türü olan *G.O.R.A* filmiyle yapmıştır. Filmin senaryosunu da kendi yazan Yılmaz, filmde dört karakteri birden canlandırmıştır. Antalya'da halı ticareti ile uğraşan Arif, uzaylıların kaçırması sonucunda *G.O.R.A* adlı gezegene götürülür. Arif'in kaçış denemeleri başarısızlıkla sonuçlanır. Arif kendisine ilgi duyan Amir Tocha'nın kızı Ceku'ya aşık olur, *G.O.R.A* adlı gezegenin kötü komutanı Logar'la mücadele eder, gezegeni kurtarır ve kahramanlaşır.

Arif karakterinin yana taralı jöleli saçları, ince bıyığı, replika saati, giyim tarzı ve hareketleriyle 1970'lerin popüler karakteri Turist Ömer'le benzerlikler taşımaktadır. *G.O.R.A*, Turist Ömer karakteri üzerine kurulu olan *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973) filmiyle metinlerarası ilişki içindedir. *Turist Ömer Uzay Yolunda* filminde uzaylılar tarafından kaçırılarak bir uzay gemisinde esir tutulan Turist Ömer, uzaylılarla savaşarak ülkesine geri dönmeye çalışmaktadır. Arif'in uzay macerası Turist Ömer'inkiyle benzer niteliktedir. Atilla Dorsay da *Turist Ömer Uzay Yolunda* ile *G.O.R.A*. arasındaki benzerliğe dikkat çekerek Arif karakterini “*üçkağıtçı, oportünist ama alabildiğince sevimli halıcı ve rehber kahraman*” olarak nitelemiştir (Dorsay, 2011: 26). *G.O.R.A*'da bu benzerlik Ceku'nun ağlayarak izlediği *Şaka ile Karışık* (1965) filminde Sadri Alışık'ın “*Allah rızası için söyleyin be yine mi atamadım golü!.. Bu da mı gol değil be!.. Gol mü? Bu da mı gol değil be, bu da mı gol değil!..*” sözlerini söylediği sahne gösterilir. Arif ile buradaki ana karakter arasında bağlantı kurularak Arif'in de saf ve iyi niyetli olduğu mesajı verilmeye çalışılmaktadır.

Arif turizmle uğraşan, çıkarıcı, iş bitirici ve dolandırıcılığa yatkın bir karakterdir. Paraya düşkündür, bu bağlamda 1980'lerden günümüze miras kalan “köşeyi dönmek” ve “işini bilmek” olgularını benimsemiştir. Cem Yılmaz'ın *stand up* gösterilerindeki ve reklam filmlerindeki tiplerinden esintiler taşıyan Arif karakteri esasında “bir çılgın Türk” prototipi ve arketipidir. Bu bağlamda her türlü durumda kendisini ve işini düşünen, gerektiğinde ön plana çıkan, gerektiğinde küfreden, cesur, sorumluluk alabilen bir karakterdir (Makal, 2017: 508).

*G.O.R.A.*'nın devam filmi niteliğinde sayılan 2008 yapımı *A.R.O.G.*'ta *Arif*'ten intikam almak isteyen Komutan Logar, Arif'i zaman makinesi aracılığıyla bir milyon yıl geriye gönderir. Arif'in amacı Arog'luları medeniyete ulaştırarak Prenses Ceku'ya yeniden kavuşmaktır.

*G.O.R.A.*'da olduğu gibi *A.R.O.G.*'ta da metinlerarası ilişki bulunmakta ve parodi stili kullanılmaktadır. *2001: Bir Uzay Destanı* (1968, Stanley Kubrick) ve *Matrix* (1999) filmleriyle metinlerarası ilişki belirgin şekilde kendini göstermektedir. Cem Yılmaz'ın siyah giyimiyle taklit ettiği kişi, *Matrix*'in kahramanı Keanu Reeves'tir. *Neo* karakterinin üzerine gelen kurşunlardan kurtuluşu ve hız duygusu *A.R.O.G.* filminde bir rüzgar hortumu sayesinde sunulmaktadır. Siyah gözlükleriyle ve giyimiyle *Neo*'nun hareketlerine komedi unsurları yerleştirilerek taklit edilmiş önceki metin kopyalanarak eğlence unsurlarıyla donatılmıştır (Makal, 2017: 509).

Karakter komedisi yapan Cem Yılmaz, senaryosu kendisine ait olan komedi western tarzı *Yahşi Batı* (2009, Ömer Faruk Sorak) filmiyle “western dünyası”na adım atmaktadır. Filmin konusunu, 1800'lerin sonunda dönemin padişahının emriyle gönderilen iki Osmanlı'nın, Amerika görevinde yaşadıkları komik olaylar oluşturmaktadır.

Hem doğunun hem batının stereotip safsatalarını alaya alan film, konusundan da anlaşılacağı gibi doğu-batı çatışmasına değinmekte ve sonuçta doğuyu haklı çıkarmaktadır. Yılmaz'ın canlandırdığı Aziz Vefa karakterinin ve diğer karakterlerin Yeşilçam filmlerinin unutulmaz tiplerine yaptığı göndermeler filmde mizah unsuru olarak kullanılmaktadır.

*Yahşi Batı* aynı zamanda sinemamızın, kültür endüstrisinin klişeleriyle hesaplaşması ve bu klişeleri kullanması adına da önemlidir. John Ford'ların, George

Stevens'ların, George Roy Hill'lerin western mirası, Spagetti Westernleri'nin klişeleriyle harmanlanınca ortaya “klişe” eğlencesi çıkmaktadır (Atayman, 2011: 183).

Cem Yılmaz yönetmenliğini ve senaristliğini tek başına üstlendiği *Pek Yakında* (2014) filminde, sinema tarihimizin yaşadığı geçişleri ve korsan film piyasasını kendi tarzıyla beyazperdeye aktarmaktadır. Film, Yılmaz'ın canlandığı eski bir figüran olan ve korsan film sektörünün önde gelen isimlerinden sayılan Zafer'in, dramatik fakat aynı zamanda komik hayat hikayesini ele alır.

Aile komedisi olarak da nitelendirilebilen *Pek Yakında* filminde Cem Yılmaz, çokça tercih ettiği pastiş nostalgik öğelerle renklendirilmiş, hem Yeşilçam'a saygı duruşunda bulunan hem de hayatını düzene koymaya çalışan karakterlerinin mücadelelerinin kurtuluşa ulaştığı bir evren kurarak farklılık yaratmaya çalışmaktadır. Böylece “çok önemlidir, bir ruhtur” görüşündeki Arzu Film ekolüne de selam göndermektedir (Makal, 2017: 515)

Cem Yılmaz'ın yazıp yönettiği bir film olan *Ali Baba ve 7 Cüceler* (2015), bahçe cüceleri satarak geçimini sağlamaya çalışan iki küçük esnafın Sofya'daki maceralarını konu almaktadır. Yılmaz bu filminde *G.O.R.A.*'da olduğu gibi iki farklı karakteri canlandırmaktadır. Filmin iyi adamı Şenay esnaflıkla uğraşan bir karakterdir. Filmin kötü karakteri olan yine Yılmaz'ın canlandığı Boris Mançov ise parayı çok seven bir karakterdir. Yılmaz bu karakter üzerinden sistem eleştirisi yaparak göndermelerde bulunmaktadır.

Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazdığı aynı zamanda başrolünü oynadığı *Arif v 216* (2018), *G.O.R.A.* filmiyle tanıdığımız *Arif* ve *Robot 216* karakterlerini bir araya getiriyor. Yeşilçam filmlerinin dünyası ile 1960 ve 1970'lerin popüler kültürünü günümüzün komedi sineması ve Cem Yılmaz'ın mizahıyla birleştiren *Arif v 216*, nostalji duygusu yaratarak bu iki dönemin kavramlarını, estetiğini, karakterlerini karşılaştırmaktadır.

Cem Yılmaz'ın önceki filmlerinde olduğu gibi *Arif v 216*'da da parçaların birbirine eklenmesi ve ortak ruhun, “biz” vurgusunun ve kaybedilen değerlerin sunumu ve hatırlatılması bağlamında Yeşilçam öne çıkmaktadır. *Robot 216* televizyonda izlediği Ediz Hun'la Filiz Akın'ın Kilyos sahilinde mutlu mesut

pozlarından etkilenecek, eski siyah beyaz filmlerdeki gibi aşık olmak istediğini belirtir. Yeşilçam burada film karelerinde yer alan salt bir nostalji unsuru olarak yer almaz. *Üç Arkadaş*'tan (1958) *Hindistan Cevizi*'ne (1967) kadar pek çok Yeşilçam klasiğine gönderme yapılarak nostaljik, hüznü kimi zaman da mizah unsuru olarak kullanılan bir Yeşilçam atmosferi yakalanmasına rağmen, Yeşilçam filmlerindeki siyah-beyaz renk paletine çizilen mutlu mesut tabloların da gerçeği yansıtmadığı, illüzyon olduğu belirtilmektedir. Modern kent yaşamının çıkmazlarını bozguna uğratan Arif, Yeşilçam filmlerinin de yıldızlarını kazıyarak insanın dönemler geçse de çok değişmediğini ortaya koyar. Fakat Cem Yılmaz'ın gösterilerinde olduğu gibi, filmlerinde de eleştirelilik yabancılaştırmayla iç içedir. Bu şekilde hem “geçmiş ne kadar güzeldi” nostaljisine bir set çekilir hem de finaldeki tiratla beraber geçmiş üzerinden unutulmuş değerler sergilenir. Finalde ise Arif, iyi insanların sadece filmlerde olmadığını, bizi biz yapan değerleri hem günümüz seyircisine hem de Yeşilçam'ın altın çağlarını yaşadığı 1960'larda yaşayanlara hatırlatmaktadır. Dolayısıyla Yeşilçam bir kaçış ve nostalji alanı olmaktan çıkarak, *Robot 216*'nın yolculuğunun ve “gerçekleri” fark etmesinin sağlandığı işlevsel bir mekâna dönüşmektedir (Saydam, 2018).

Yılmaz'ın kendi yazıp yönettiği filmlerde, *stand-up*'larında yarattığı çağdaş meddah karakteri Yeşilçam'daki ikonik figürlerle benzerlikler taşımaktadır. *G.O.R.A.* (2003), *A.R.O.G.* (2008) ve son olarak *Arif v 216* (2018) filminde gördüğümüz Arif karakteri, Turist Ömer serisinden Sadri Alışık ve Cilalı İbo'dan Feridun Karakaya benzeri bir karakterdir. Arif, hem kodları Yeşilçam karakterleri ve filmleriyle oluşturulan hem de tek kişilik gösteri yapan bir forma bürünmektedir (Saydam, 2018).

Üç filmde de Arif karakteri, çağdaş bir meddah olarak film sahnesinde diğer karakterlerden rol çalarak tek kişilik gösterisini gerçekleştirir. Modern kent yaşamının çıkmazlarını, insanın ikiyüzlülüğünü, hırsını, cehaletini, yozlaşmışlığını ama her şeye karşın içinde barındırdığı çocuksu espri anlayışı ve taklitleriyle perdeye taşır. Şehirde yaşayan ama hâlâ taşralı kimliğinden ve alışkanlıklarından kurtulamamış, sınıf atlamasına rağmen küçük esnaf zihniyetine tutunarak yaşamını sürdüren insanların düştükleri trajikomik durumlar üzerinden, temelde bireyin modernizmle yaşadığı çatışmalara dikkat çekmektedir (Saydam, 2018).

2000'li yıllarda yönetmen, senarist ve başrol olduğu, gişe rekorları kıran filmlerle komedi sinemasında adından söz ettiren bir isim Yılmaz Erdoğan'dır. 2001 yılında filmin iki yönetmeninden biri olan, senaryosunu kendi yazdığı ve başrol olduğu *Vizontele* (2001), ilk uzun metraj filmidir. Anadolu'nun bir kasabasına ilk televizyonun gelişi filmin ana öyküsüdür.

*Vizontele*'de iletişim imkanları kısıtlı, televizyondan yoksun, kendi içine kapalı bir sosyal-kültürel bir Anadolu coğrafyasıyla karşılaşırız. Var olduklarına, ülkenin bir köşesinde unutulmuş olmamalarına inanabilmeleri için büyük bütünde olup biteni izlemek şarttır; çünkü bu zamanda sadece izlemek bile katılım yanılması yaratabilmektedir. Kendi hayatlarının kararlarının “büyük merkezde”, kimler tarafından ve nasıl alındığını bilemeyen ve ancak merkezin temsilcileriyle karşılaşır duran (muhtar, kaymakam, emniyet amiri vb.) Anadolu insanının geçen yüzyılın ikinci çeyreğindeki “bilme-katılma” özleminden esinler taşıyan *Vizontele*, birey olarak kişinin de kasaba ile merkez ve dünya arasındaki iletişimi sağlama ihtiyacını öne çıkarmaktadır. Televizyonu kasabaya getirmek, varoluşa konmuş engelleri aşmanın bir aracı olduğu kadar, Yılmaz Erdoğan'ın canlandığı köyün “delisi” Emin karakterinin kendini gerçekleştirme ve büyük bir olayda pay sahibi olma güdüsüyle de “insana özgü” anlaşılır bir amaç olmaktadır. Filmde merkez çevre ilişkisi yozluk-saflik karşıtlığı üzerine kuruludur. Filmin diğer oyuncularından Cem Yılmaz'ın canlandığı Fikri karakteri; saf, inanan, güvenen ve bekleyen öbeğin karşısındaki “bireyci egoları” temsil etmektedir (Atayman, 2011: 193).

*Vizontele*'nin devamı niteliğinde senaryosu ve yönetmenliği yine Erdoğan'a ait olan *Vizontele Tuuba* (2004) filminde 12 Eylül askerî darbesi öncesi yaşananlar konu edilmektedir. Yılmaz Erdoğan *Vizontele* serisinden sonra senarist, yönetmen ve başrol olduğu *Organize İşler* (2005), *Neşeli Hayat* (2009), *Ekşi Elmalar* (2016), *Organize İşler: Sazan Sarmalı* (2019) filmleri ile sadece senaryosunu yazdığı *Patron Mutlu Son İstiyor* (2014), ve senaryosu ve yönetmenliği kendisine ait olan romantik komedi türündeki *Tatlım Tatlım* (2017) filmleri ile günümüz komedi sinemasında etkisini sürdürmektedir.

Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler* (2005) filmi 2000'li yıllarda İstanbul'da yaşanan toplumsal değişimlerin izlerini yansıtan karakterleriyle önemlidir. Bu dönemde megakent İstanbul, Türkiye'nin vitrinidir. Bu megakent lüks, kitsch ve

farklı yaşam tarzlarının bir arada bulunduğu hem iyimserliği hem kötümserliği bir arada barındırmaktadır. Filmin jeneriğinde İstanbul'un güzellikleri turistik fonlarla gösterildikten sonra arka sokaklardaki illegal dünyaya geçilmiştir.

2000'li yıllarda suç oranları diğer yıllara oranla artış göstermektedir. Çarpık kentleşme, çeşitli dejenerasyon olguları, işsizlik, ekonomik ve sosyal güvencesizlikler, gelir dağılımındaki adaletsizlikler kişileri suça yöneltebilmektedir (Türkkahraman, 2007: 12). *Organize İşler* (2005) filmi, suç oranlarının önceki yıllara göre artış gösterdiği zamanda çekilmiş ve gösterime girmiştir.

Organize işler filmindeki karakterler diyalektiklerle oluşturulmuştur. Bir tarafta kolay para kazanma zihniyetiyle şehrin kirli yüzü olan organize bir çete ve aynı zamanda onların bile baş edemediği mafyanın hikayesi, diğer tarafta şehrin aydın yüzü akademisyen kesimin steril toplumdan uzak yaşamı. Bu iki farklı karakteri ya da tabakayı bir araya getiren unsur ise: suçtur (Alkan, 2007: 87).

*Organize İşler* (2005) filminin devamı olan *Organize İşler: Sazan Sarmalı* (2019), temasını fazla değiştirmeden Yılmaz Erdoğan'ın canlandığı Asım Noyan ve çetesinin kurdukları sahtekarlık düzeninin devamını konu edinmektedir. İstanbul şehrinde organize işler devam etmektedir. Asım Noyan, yıllardır söylediği yalanlar ve üç kağıtçılıklarıyla insanları dolandırmaktadır. Kimsenin yakalamayı başaramadığı Asım Noyan ve çetesini, bu kez de “sazan sarmalı” olarak adlandırdıkları bir üç kağıda bulaşır. Bu filmde de iyiler ve kötüler iç içedir.

2000'li yıllarda Türk komedi sinemasında yakaladığı rekor gişe başarısıyla adından söz ettiren bir isimde Şahan Gökbakar'dır. Gökbakar'ın *Dikkat Şahan Çıkabilir* (2005-2006) adlı televizyon programında ortaya çıkan “kitsch güldürüler” olarak adlandırılan güldürülerdekine benzer bir karakter olan *Recep İvedik*, 2008 yılında sinemaya aktarılarak gişe, izlenilirlik ve kamuoyunda yarattığı tartışmalarla sürekli gündemde kalarak fenomen olmuştur (Makal, 2017: 518). Recep İvedik bir komedi filmidir, oyuncu Şahan Gökbakar'ın canlandığı bir karakterdir. Dolayısıyla aktörün kişiliğiyle filmdeki Recep İvedik karakteri özdeşleştirilemez.

Türkiye'de yeni liberal politikaların toplumsal yaşamdaki etkisi 1990'lı yıllarda belirginleşmeye başlamıştır. Dönemin kültürel atmosferi 1990'lı yıllarda 1970'lerin mizah anlayışından önemli bir kopuşun gerçekleşmesine neden olmuştur.



Gırgır'ın temsil ettiği mizah anlayışı yerini Leman vb. karikatür dergilerinde doğup, televizyona ve sinemaya taşınan, yeni bir mizah anlayışına bırakmıştır (Tüzün, 2011: 192). Artık “küçük insan”ın “bakan” ana aktör olduğu dayanışma, dostluk, vefa gibi etik değerlerden yola çıkan bazen bir “sınıfsızlık” ütopyasına da sahip anlayış yerle bir olmuş; alt sınıflar başkasının gözünden mizah ve ironi nesnesine dönüşmüş, “bakılan” haline gelmiştir (Çetinkaya, 2018). Recep İvedik filmleri temsil stratejileri açısından, 1970'lerde çok geniş bir kitleye ulaşmayı başaran “küçük insan”ın dünyaya bakışını merkeze koyan Kemal Sunal filmleriyle benzerlikler göstermektedir (Tüzün, 2011: 192). Fakat Recep İvedik ona biçilen “küçük adam” rolüne uygun davranmamaktadır. Toplumsal sorun öncülü olan Kemal Sunal, İlyas Salman tiplerinde olduğu gibi boynu bükük, saf biri değil tam tersine olur olmadık yer ve zamanlarda aşırı tepki gösteren, hiç altta kalmayan, kimi zaman zeka ve bilgi içeren repliklerini, argoyla, el kol hareketleriyle, bağırıp çağırarak ortaya koyan bir karakterdir. Bu bakımdan, nadiren küfreden, hemen sonrasında da başını sallayıp masumane gülümsemesiyle unutturur güler yüzlü Kemal Sunal gibi değildir (Elasu, 2017).

Filmlerinin afişlerindeki slogana göre “halk kahramanı” olarak lanse edilen Recep İvedik, 80 sonrası mizahın başat figürü magandayı çağrıştıran yapısıyla alt sınıfları yeniden başrole çağırır da bu bir yanılsamadan ibarettir. İvedik, sivil kamusal alanın her düzlemine yönelik “kaballığıyla” (kendi aidiyetinin sosyal katmanının temsilini de esirgemeyen küstahlığıyla) 70'li yılların “politik angajmanlı” olma çabasındaki Kemal Sunal filmlerinin hissettirdiği sınıfsal engelleri etkisizleştirmiştir. Otel müdürüyle garsona aynı şiddeti uygulayan, adadaki tek dostunu köleliğe zorlayan, kendi takımında yer alan kadını kilolu olduğu için aşağılayan İvedik'in kaba komedisinden “halk kahramanı” çıkarmak oldukça güçtür (Çetinkaya, 2018).

Göksel Aymaz içinde yaşadığımız toplumun yalan bir gösteri toplumu olduğu gerçeğini Recep İvedik'in gelişi ile açıklar:

*“Recep İvedik'in bu üretime kattığı yeni bir şey de var. Bunun nasıl bir şey olduğunu, galiba en iyi, Turgentev'in özentili bir serbestliği olan, son derece pişkin ve zevzek karakteri Sitnikov'un bir yerde 'belirmesinin' nasıl bir şey olduğuna ilişkin sözleri özetler. 'Bayağılığının ortaya dökülüşü, çoğu zaman*

*hayatta faydalı sonuçlar verir' diyordu Turgenyev: 'Çok gergin olan telleri gevşetir. Sitnikov'un gelişiyle her şey daha budalaca, daha boş, daha yalın bir hal aldı.' (Babalar ve Oğullar) 'Recep İvedik' filminin kültür dünyamıza gelişi de, Sitnikov'un gelişi gibidir. Onun gelişiyle de (bayağılığın bu tarz ortaya dökülüşüyle de) teller gevşedi, her şey kesinlikle daha budalaca, daha boş ve daha yalın bir hal aldı. Sanat taklidi yapmayı bırakmış olan popüler Türk sineması her türlü içerik, kalite, düzey beklentisini kendinden uzaklaştırdı, yüklerinden arındı, hafifledi. Böylelikle bu film, imgesi zihnimize hep kötü hatıralarla bağlı olan medyamızın elini daha da rahatlattı ki onun en ciddi olmaya çalışanlarından birinde bile galasına tam sayfa yer bulabildi” (Aymaz, 2018: 206).*

*Recep İvedik* (2008), gösterime girdiği yıl 4.301.693 kişi tarafından izlenerek rekor kırmıştır. Filmin elde ettiği bu gişe başarısından sonra Togan Gökbakar yönetmenliğinde *Recep İvedik 2* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Recep İvedik 4* (2014), *Recep İvedik 5* (2017) adlı seri komedi filmleri çekilmiştir. *Recep İvedik* seri film olmasına karşın konu olarak devamlılık göstermemiş her filmde diğerinden bağımsız olarak yeni bir konu anlatılmaktadır. Bu serinin ikinci, dördüncü ve beşinci filmi de gösterime girdiği yıl gişe rekoru kırmıştır. *Recep İvedik* serisinin toplam izlenme sayısı 26.767.069 kişidir (Box Office Türkiye, 2.05.2019).

*Recep İvedik*'in gördüğü yoğun ilgiyi sinema tarihçisi Giovanni Scognomillo ise halkın beğenisindeki düşüşle açıklamaktadır:

*“Geçmişte insanlar espriye gülüyordu, günümüzde belden aşağı şakalara... Eskiden de küfür vardı ama daha masumdu. Seyircinin mizah anlayışında gerileme var.”* diyor. *Hâlbuki Türkiye'de toplum, güçlü bir mizah geleneğine sahip. Osmanlı'da dalkavuklardan Keloğlan'a, Karagöz-Hacivat'a kadar giden bir mizah kültürü mevcuttu. Cumhuriyet döneminde mizah dergileri her zaman büyük ilgi gördü. Ne oldu da bu güçlü gelenek bayağı bir dile sıkışıp kaldı? “Gerçek mizah yazarları da eksik günümüzde, güldürü yapmak isteyenler artık kolaya kaçıyor. Halktan gelen malzeme de galiba eskisi kadar güçlü değil, yozlaşma var”* (Aktaran Tüzün, 2011: 200).

Şahan Gökbakar, Recep İvedik serisinin dışında yapımcılığını ve senaristliğini üstlendiği *Celal ile Ceren* (2013), *Osman Pazarlama* (2016), *Kayhan* (2018) adlı komedi türündeki filmlerde rol almıştır.

Bu dönemde canlandığı komedi karakterleriyle adından söz ettiren oyuncu Şafak Sezer'dir. Şafak Sezer'in Fikret karakterini canlandığı *Kutsal Damacana* (2007), sahte bir papazın, zengin ve güzel bir kadın tarafından, içine şeytan girmiş bir kızı kurtarmak üzere tutulması üzerine gelişen hikâye ünlü korku klasiği *Şeytan* (1973)'in parodisi olarak başlamaktadır. *Kutsal Damacana* (2007), popüler kültürün intertextualitesinden (metinlerarasılık) alınma bir klişeyi ilk bakışta sosyal bir hiyerarşi içine yerleştirerek işletmeye çalışırken daha önce bahsettiğimiz “politik angajmanlığın” yitimi ile bu yeni “komedi” arasındaki ilişkiyi yansıtan filmlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

*Kutsal Damacana*'da alt sınıfın kendi içindeki mülkiyet üstünlüğüne dayanmayan hiyerarşisi (akıllı-salak; kurnaz-saf) modeli, popüler sinemanın özellikle sessiz sinema döneminden ve Marx Brohers'tan tanıdığımız absürt, anarşist komedi tarzında hareket eder. Şafak Sezer'in canlandığı alt sınıfı temsil eden Fikret, papaz kılığıyla görevini başarıp üst sınıfa kabul edilmesiyle filmin sonunda üst sınıfı temsil eden burjuva kadınıyla eşitlenir. Filmdeki hiyerarşik yapılanma, ufki (horizontal) bir yapı olarak kavranmakta; rastlantılar her yönde hareketi ve gidilen yerde kalmayı olası kılmaktadır. Yeşilçam klasik sinemasındaki arabulucu bu filmde “şeytandır” (şeytana yuva olmuş kız buluşmayı sağlamaktadır). Sınıfsız toplum mitosunu tekrarlanır.

*Kutsal Damaca*, Hristiyanlığın (dinsel) simgelerini karikatürize ederek ciddiye almayışını toplumsal yapının hiyerarşik gerçekliği karşısında (bir tür happy-end adına) sürdürememiştir. Fikret, yalnızca tartıştığı geminin kaptanının temsil ettiği iktidara değil, gidişine sadece “eyvallah” diyen iş arkadaşlarına da tepki göstererek, yükseliş fırsatı yakalamak için çalışanı olduğu gemiden doğrudan denize atlayarak simgesel bir kopuş gerçekleştirmektedir. Ne var ki sınıf atlamak için, içinde kabul görmeye çalıştığı “burjuva mekanı” villanın camından havuza atlayıp geriye dönmemiş, kabul görmeyi başararak katharsis yaşatmış, böylelikle sınıfsal çelişkiyi yok etmiştir (Atayman, 2011: 196).

2000'li yıllarda komedi sinemasında yer alan *Çılgın Dersane* (2007), *Avanak Kuzenler* (2008), *Plajda* (2009), *Kadri'nin Götürdüğü Yere Git* (2009), *Harbi Define* (2010), *Kanal-i-zasyon* (2010), *Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Âleminde* (2010), *Günah Keçisi* (2011) ve *Sümela'nın Şifresi Temel'den* (2011) başlayarak yöreden, şiveden, argodan, bel altı esprilerden yararlanan “aksilikler komedisi” türünde bir çok Türk komedi filmi yapılmıştır. “Ağzı bozuk sempatik” kahramanlarıyla *Düğün Dernek* (2013) filmlerine dek bakıldığında Recep İvedik'in açtığı yoldan gidildiğini hissettiren izler durmaktadır. Bu izlerin dışına çıkan farklı mizah anlayışıyla dikkat çeken filmler de bulunmaktadır. Ata Demirel'in *Eyvah Eyvah* serisi ve *Berlin Kaplanı* (2012) filmleri bunlara örnek olarak gösterilebilir (Makal, 2017: 525).

Ata Demirel, *Eyvah Eyvah* komedi serisinde hayatta çok büyük hedefleri olmayan milyonlarca küçük insandan herhangi biri olan, şivesi ve sakarlıklarını birleştirdiğimizde içerik olarak değil ama biçimsel olarak karikatür bir tarz olan klarnetçi Hüseyin karakterini canlandırmıştır (Makal, 2017: 526). Klarnetçi Hüseyin, köylerinden kopup kente gelenlerin bir gün yeniden köylerinde yaşama rüyalarını ve aynı zamanda modern kentli insanların emekli olunca küçük bir sahil kasabasına yerleşme hayallerini canlandıran bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca herhangi bir Yeşilçam aile komedisinde de rahatlıkla görebileceğimiz bir karakter olan Hüseyin geçmişle güçlü bağlar kurmaktadır.

2000'li yıllarda kadın komedi oyuncularının da ön plana çıktığı görülmektedir. Örnek olarak Demet Akbağ'ın Ata Demirel'le başrolü paylaştığı *Eyvah Eyvah* serisinde Demet Akalın, Seda Sayan gibi şarkıcıların ortalaması olan Firuzan karakterini canlandırmıştır. Ayrıca, *Hükümet Kadın* (2013), *Hükümet Kadın 2* (2013), *Nadide Hayat* (2015) filmlerinde başrol oynamıştır.

Bu dönemde adından söz ettiren bir diğer kadın komedi oyuncusu olan Gupse Özay, *Deliha* (2014), *Deliha 2* (2018), *Görümce* (2016) filmlerinin senaristliğini ve başrolünü üstlenerek gişede toplamda 5.616.472 kişiye ulaşmıştır (Box Office Türkiye, 4.05.2019). Özay'ın *Deliha* filminde canlandırdığı Zeliha karakteri kişisel menfaatleri için bencil davranan, kaba hareketleriyle toplumda uyumsuz görünen, aşırılıklarıyla çevresindeki insanları rahatsız eden Recep İvedik karakterinin tüm niteliklerini barındırmaktadır. İstanbul'a göç eden ama kente entegre olamayan, kentin modernitesine uyum sağlayamayan kitlenin kentte kalıcılığıyla köy-kent

arası çelişkili bir kültür olarak ortaya çıkan arabeskin günümüzdeki temsilcisi olan Zeliha karakterinin problemlili bir kadın temsili olduğunu belirtmek gerekmektedir.

2000'li yılların Türkiye'sinde küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisiyle toplumsal ve kültürel alanda birçok değişimler yaşanmaktadır. Günlük yaşamdaki değişen tüketim pratikleri film izleme kültürünün üzerinde de etkili olmaktadır. İzleyici filmleri okumaktan çok tüketmeyi tercih etmektedir. Çünkü izleyici filmleri sorgulamasın, gösterilen gerçeğin mutlak ve doğal olduğunu benimsesin, kendilerini sınırlandıran, standartlaştıran, yabancılaştıran vb. bir dünyadan uzaklaşarak başka bir hakikatin olabileceğini düşünemesinler diye salt eğlenceye yönelik filmler üretilmektedir. Üretilen filmlerin büyük bir bölümü ticari hedefler doğrultusunda yapılan sinemasal kaygıların arka planda kaldığı, içerik, estetik, değerler vb. açısından tartışma konusu olmaktadır.

2000'li yılların Türk sineması, kendi oluşturduğu olanaklarıyla ilerleyerek gişede yakalayacağı başarıya odaklanmıştır. Bu dönemde üretilen komedi filmlerinin gişede yakaladığı başarı sonucunda seri filmleri çekilmiştir. Televizyon ya da sahne sayesinde tanınmış komedyenlerin filmleri bu dönemde etkili olmuştur. Komedyenlerin yaptığı bu filmler de karaktere odaklanan olay örgüsünün bir düzen ve yapı içerisinde olmaması, sinemasal kurgudan uzak, skeçlerin birleştirilmesinden oluşuyormuş gibi stand-up tarzı bir anlatı stili kullanılması bakımından eleştirilebilmektedir. Ayrıca bu dönemde ortaya çıkan yeni medya araçlarının (YouTube, Twitter, Instagram, Snapchat, Vine vb.) yarattığı toplumsal değişim komedi film dünyasını da etkilemektedir.

## **B. Örneklemedeki Filmlerin İncelenmesi**

### **1. Yüz Numaralı Adam Filmindeki Komedi Karakterlerinin İncelenmesi**

Kemal Sunal rol aldığı filmlerde Şaban karakteri ile ağırlıklı olarak dürüst, saf, iyi niyetli ve halkın adamı imajı ile toplumsal tabakalaşmanın en zıt kutuplarına mensup bireyleri dahi ortak paydada buluşturabilmeyi başararak Türk sinemasında yer edinmiştir. Kemal Sunal ve Fatma Girik tarafından 1978 yılında yapımı gerçekleştirilen, senaryosunu ve yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği *Yüz Numaralı Adam* Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban karakterinin temel değerlerini yansıtan bir filmidir.

Komedi filmlerinin en dikkat çekici özelliklerinden biri komedi filminin adıdır. Komedi filmlerinin içeriği ve nitelikleri hakkında fikir oluşturulmasında filmin adı önem taşımaktadır. Bu bağlamda *Yüz Numaralı Adam* filminin adını incelediğimizde “*Yüz Numara*”nın hikayesi Fransız kültüründen gelmektedir. Modern tuvaletlerin yeni yeni yaygınlaşmaya başladığı eski zamanlarda Fransa'da bulunan otellerin her odasında tuvalet bulunmamakta, otelin katlarındaki koridorun sonunda sadece bir tuvalet bulunmaktadır. Bu durum karşısında otellerdeki odalara numara verilirken oda numaralarının tuvaletlerle karıştırılmaması için tuvaletler “numarasız” anlamına gelen “00” olarak adlandırılmıştır.

Fransızca'da “numarasız” anlamına gelen “sans numéro” ile “yüz numara” anlamına gelen “cent numéro” okunuşlarının benzer olmasından dolayı Türkçe argosuna yanlış anlama sonucunda “yüz numara” olarak girmiştir. Bu durumda Fransa'da numarasız olan tuvalet, Türkçede tercüme hatası nedeniyle yüz numara olarak tuvaletin argodaki karşılığı olmuştur.

Film, annesi, babası ve kardeşleriyle beraber aynı evde yaşayan Şaban karakterinin reklam dünyasında bir anda yükselişini ve düşüşünü konu edinir. Girdiği tüm işlerde başarısız olan Şaban, saf ve sakar biridir. Mahalle esnafının yanında kahvecilik, kasaplık, berberlik, terzilik gibi işlerde kısa bir süre çalıştıktan sonra kovulmaktadır. Başarısızlığı ve işsizliği yüzünden babası tarafından sürekli eleştirilmektedir. Bir reklam şirketi patronunun “halkın içinden bir yüz” araması sonucunda tesadüfen trende karşılaştığı reklamcı Ayşe ile tanışır. Ayşe'nin ikna etmesiyle çeşitli markaların reklam yüzü olan Şaban kısa sürede halkın sevgisini kazanır. Kısa sürede reklamlardaki ürünlerin kalitesizliği ve vaat ettiği özelliklerin gerçeklikten uzak olduğu ortaya çıkınca bu işin parçası olmak istemeyen Şaban, gerçekleri kamuoyuyla paylaşarak kötü adamlara dersini vermektedir.

*Yüz Numaralı Adam* filminde, reklam sektörü etkisizleşmeye başladığı bir dönem yaşamaktadır. Çünkü reklamlarda oynayan tanınmış, ünlü kişiler halkın üzerinde herhangi bir etki yaratmamaktadır. Gecede yüz bin lira kazanan bir şarkıcının, eline bir konserve tenekesi alıp ben her yemekte falan marka dolma yerim demesi halk tarafından inandırıcı bulunmamaktadır. Halkın, o milyonluk şarkıcının her yemekte havyarlar, ıstakozlar yiyip, şampanyalar patlattığını bildiğini belirten patronun reklamcıya karşı tutumu olumsuzdur. Bunun üzerine reklam ajansı çalışanı

Ayşe, halkın arasından sıradan bir kişinin reklamlarda oynatılması üzerine yeni bir reklam projesi fikrini sunar. Alt gelir düzeyine sahip, halkın içinden, sıradan birisi olan Şaban bu projeye uygundur.

Şaban'ı kendisinden önceki reklam yıldızlarından ayıran özelliği de karakteristik bir yüze sahip olmasıdır. Reklamlarda tercih edilen yüzler, pürüzsüz, alımlı olmalarının yanı sıra donuk, yapay yüzlerdir. Reklamlarda yer alan insan yüzlerinin, temel duygularının yüz ifadesi biçiminde dışavurumlarına göre içerik çözümlemesini yapan Serpil Aygün Cengiz, reklamlarda yer alan yüzlerin haz alan/mutlu yüz ile yüzdeki bütün duyguların kontrol altına alındığı stoik bakış en çok tercih edilen yüz ifadelerinin olduğunu belirtmiştir. Mutlu yüz ifadesinin en yüzeysel türüne örnek olarak; günlük yaşamda, özellikle hizmet sektöründe çokça rastlanılan yalnızca dudak uçlarının hafifçe yukarıya doğru kıvrılmasıyla oluşturulan yapay gülümseme biçimi olan sosyal gülümsemedir. Ayrıca modern çağda beden gibi yüz de disiplin altına alınarak denetlenmekte ve reklamlarda mutlu yüz ifadesinden sonra en çok nötr, ifadesiz, duygularını, heyecanlarını, acılarını belli etmeyen stoik bir yüz ifadesi belirmektedir. Buna karşın insan yaşamı için elzem olan şaşkınlık, korku, üzüntü, küçümseme, tiksinti gibi diğer duyguların neredeyse hiç temsil edilmediği görülmektedir (Aygün Cengiz, 2009: 336).



**Şekil 1** *Yüz Numaralı Adam* Filminden Sahneler

**Kaynak:** (youtube.com, 6.05.2019).

Filmde Şaban'ın yüzü reklamlarda en çok tercih edilen yüz ifadelerinden farklıdır. Reklam ajansı patronuyla iş görüşmesine giden Şaban, kendisinden istenen farklı yüz ifadelerini doğal biçimde canlandırır. Patron gülümsemesini istediği zaman her zamanki doğal gülümsemesini yapar. Reklam afişlerindeki gülümsemesi de yapaylıktan uzak, içten bir gülümseme biçimidir. Şaban, toplumun

standartlaştıramadığı hayatıyla birlikte, sistemin de denetleyemediği doğal, karakteristik bir yüze sahiptir.

Daha önceki reklamlarda oynayan, üst sınıfı temsil eden reklam yıldızlarının yerini Şaban'ın alması insanlara daha sahici ve samimi gelmektedir. Reklam dünyasının ikiyüzlülüğü karşısında, sıradan insanın dürüstlüğüne yüceltilmesi kendisini sıradan insana yakın hisseden izleyiciye üstünlük duygusunu hissetmesini sağlayan bir durum oluşturur. Alt sınıftan insanların şans verilince bir şeyleri başarabileceğini kanıtlayan Şaban, üst sınıfa karşı kendini üstün hissetmesini sağladığı izleyiciyi cesaretlendirir ve keyiflendirir. Bu bağlamda köşe yazarı Türker Alkan'da Şaban karakterini şöyle yorumlamıştır:

*“Kemal Sunal'ı başarıya ulaştıran, halkın sevgilisi yapan tip, saf gözükene ama yeri gelince bir çarıklı erkan-ı harp kurnazlığı sergileyen; korkak gözükene ama cesur olabilen; sömürülebilen ama zamanı gelince sömüreni pes ettirecek yetenekleri olan; güreşte altta kalmasına aldırmadan mücadelesini sürdüren bir karakterdi. Ayakları yere basardı. Uyumsuz, yabancılaşmış, şımarık, gösteriş düşkününü olan kişilere karşı sıradan insanların duyduğu tepkileri dile getirirdi”* (Aktaran Sunal, 2001: 11-12).

Kapitalist sistemin bir aracı sayılan reklam dünyasına adım atan Şaban'ın şöhrete kavuşması, yıldızlaşması karakterinde herhangi bir değişime neden olmamıştır. Reklamlarda izleyicilere “halk kahramanı” olarak lanse edilmektedir. Kendisine reklam hakkındaki düşüncelerini soran gazeteciye şu cevabı vermiştir: *“Efendim, reklam reklamdır. Reklama reklam demeyen arkadaşlara teessüf ederim. Reklam üç kola ayrılır, bu kollar sonra bir yerde birleşirler. Sonra tekrar ayrılırlar... Bilmem anlatabildim mi?”* açıklamasını yapan Şaban, gücünün egemenliğine hizmet ettiğinin farkında değildir.

Şaban diğer filmlerinde olduğu gibi eksantrik bir yerde konumlanmıştır. Toplumsal düzenin dışındadır. Mahalle esnafının yanında girdiği işlerde tutunamaz ve bu başarısızlığı gülünç duruma düşmesine neden olur. Kardeşleri çalışırken o babasından harçlık alır. Toplumsal yaşamda sıradan bir insan olmayı tercih etmeyerek büyük insan hayalleri kurduğu söylenebilir. İşsiz olmasına rağmen hoşlandığı reklamcı Ayşe'nin; *“nerede çalışıyorsunuz?”* soruna değişik, serbest ama genellikle büyük bir holdingde çalıştığını cevabını veriyor. Bu bağlamda



değerlendirildiğinde kendini içinde bulunduğu toplumsal sınıfa dahil görmeyerek üst sınıfa konumlandırmıştır. Ayrıca sürekli annesine “*seni saraylarda yaşatacağım*” söylemi karakterin sınıf atlama hedefi olduğunun göstergesidir.

Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban karakteri nasıl Türk komedi sinemasında bir halk kahramanı olarak algılanıyorsa, *Yüz Numaralı Adam* filmindeki halk kahramanı yakıştırması da bundan ayrı düşünülemez. Şaban'ın bir halk kahramanı olarak tanıtıldığı televizyon programındaki sahnelerde, halkla kurduğu samimi ve dürüst diyalog filmin mesajına dair fikir vermektedir. Süte su katan babası dahil olmak üzere mahalle esnafının üçkağıtlıklarını doğal bir şekilde anlatarak kimsenin dürüst olmadığını ve vatandaşın sürekli aldatıldığını belirtmiştir. Sunal'ın diğer Şaban filmlerinde olduğu gibi toplumsal sorunlara duyarlılık, sömüren-sömürülen karşıtlığı bu filmde de görülmektedir.

Reklam ajansının anlaştığı markaların reklamında oynayan Şaban, markaların satışlarını önemli ölçüde arttırmıştır. Filmde yer alan reklamlar gerçek hayattaki markaların parodisi niteliğindedir. Beymen markasının parodisi sayılabilecek Seymen markasının reklamını yapan Şaban, “Seymen'le fark edilirsiniz” reklam sloganıyla akan trafiğin ortasında, elektrik direğinde, bir binanın çatısı gibi uygunsuz yerlerde görünerek takım elbisenin seçkin yerlerde giyilen, saygınlık, statü sağlayıcı fikrine göndermede bulunur. Bir sonraki reklamında boks maçında görülen Şaban, rakiplerini nakavt ettikten sonra boks eldivenleriyle tuttuğu Ülker markasının parodisi olabilecek Üfler bisküvilerinin reklamını yapar. Reklamda gücünü Üfler bisküvilerinden aldığını belirten Şaban, “Üfler besler, Üfler güçlendirir, Üfler üfler” reklam sloganıyla, reklamlarda sunulan bisküvilerin özellikle çocukların tüketmeleri halinde güçlü olacakları mitine karşı ironik bir açıdan yaklaşmıştır.

Şaban'ın bir başka reklamda ise, “*Yüz numaralı adam... Gönüllerin sultanı yüz numaralı adam. Her zaman ve her mekanda seçkin insan. Yüz numaralı adam. Nedir bu inanılmaz sevginin kaynağı? Nedir bu çekiciliğin sırrı? Altın Mehtap kumaşları: çekiciliğin, erkekliğin ve şıklığın sembolü.*” sloganı ile Altın Yıldız markasının parodisi sayılabilecek Altın Mehtap kumaşlarını tanıtır. Filmin isminin de kaynağı olan “yüz numaralı adam” sloganı, o dönemde Cüneyt Arkın'ın yer aldığı IGS reklamındaki “bir numaralı adam” sloganına göndermede bulunmaktadır.



**Şekil 2** Cüneyt Arkın IGS Reklamı

**Kaynak:** (sinematikyesilcam.com, 6.05.2019).

Şaban, Cüneyt Arkın'ın yer aldığı reklama göndermede bulunarak benzeri tavırlar ve pozlar sergilemesi Cüneyt Arkın'la karşılaştırılma olanağını sunmaktadır. Cüneyt Arkın o dönemde yapmış olduğu filmlerle toplum tarafından kabul edilmiş kötülere karşı savaşan, güçlü bir imaj yaratan kahramandır. Şaban ise filmde karate kursuna yazılarak orada yaşadıklarıyla komiklik yaratır. Şaban'da Cüneyt Arkın gibi filmin sonunda kötü karakterleri alt eder ama onun kahramanlığı farklıdır. Şaban'ın kahramanlığı güçlü ve karizmatik değildir. Filmde çocukça ve saf biçimde lanse edilen kahramanlık Şaban'a özgüdür.

Şaban'ın yer aldığı reklamlardaki ürünler kalitesiz ve kötü durumdadır. Tanıttığı buzdolabının kapağı elinde kalır, giydiği pantolon yırtılır, konserveler bayattır. Şaban her seferinde bunlara itiraz eder ama ajans çalışanı Ayşe tarafından ikna edilir. Ürünlerin kalitesiz olduğunu zamanla fark eden halk, Şaban'a tepki gösterir. Reklamını yaptığı ürünlerin kalitesiz olduğunu yırtılan kumaşlarla anlamaya başlayan Şaban, en son reklamını yapacağı ev projesinin inşaatı çökmesi sonucu yaralanan insanları görünce projeden çekilmek ister. Şirket sahibi Can Bey, önce kibarca Şaban'ı para ve vaatlerle reklam kampanyasını bırakmaması üzerine teklifler yapar. Şaban, patronun her teklifine “eşşoleşek” diyerek karşılık verir. Şaban'ın

zenginlik ve statü karşısında kendi dürüst ve saf karakterini koruması onu izleyici gözünde üstün konuma getirir. İzleyici üstünlük hissi ile güler. Bu gülüş sınıfsaldır.

Filmin sonunda Şaban'ı kumpasa getiren şirket sahibi Can Bey, medyanın gözü önünde hibe ettiği ama aslında tapusu bile olmayan daireden Şaban ve ailesini polis zoruyla çıkartarak tehditlerde bulunur. Şaban'ın okumadığı sözleşmedeki maddeler sonucunda mahalledeki evinin de elinden gideceği üzerine kardeşleriyle dayanışma içerisinde olan Şaban, benzinle kendini yakma ve elindeki tüfekle polisleri evlerine yaklaştırmama çalışır. Buradaki olay akışında gülme, duygusal sahnelerin araya girmesiyle kesintili olarak bedensel ve alaycı esprilerle sınırlandırılmıştır. Ancak duygusal ve komik sahnelerin iç içe geçmişliği gülmeyi engelleyemez.

Şaban ajans çalışanı Ayşe'nin de yardımını alarak televizyon canlı yayınına gerçekleri açıklar. Her şeyin ajansın kurgusu olduğunu söyleyen Şaban yeniden halkın güvenini kazanır. Şaban'ın buradaki konuşması aynı zamanda filmin mesajının verildiği sahnelerdir. *Yüz Numaralı Adam*, salt komedi filminden sıyrılıp toplumsal olgulara eleştiri getiren bir komedi filmi olarak görülebilir.

Şaban'ın kardeşleriyle olan diyalogu dramatik yapıyı güçlendirir. Filmin özelliği figüranların bile yaratıcı repliklere sahip olup izleyiciyi güldürmesidir. Şaban'ın kardeşi rolünde olan Asım Par'ın "*dikine pañoz*" ve Kudret Karadağ'ın "*yok. Beşiktaş'ın unutulmaz sol açığı Şaban*" replikleri örnek olarak gösterilebilir. Bütün bu karakterler arasındaki espriler aile kültürünü temsil eder.

Filmin senaryosu karakterlerin değişimine ve farkındalık yaratmalarına olanak tanımaktadır. Filmin başlarında işsiz olan Şaban'a karşı babasının tutumu olumsuzdur ancak reklam yıldızı olunca tutumu değişmiştir. Filmin başında Şaban karakterinin saflığına gülerken daha sonra olayların akışı neticesinde karakterin saflıktan kahramanlık mertebesine erişmesine güleriz.

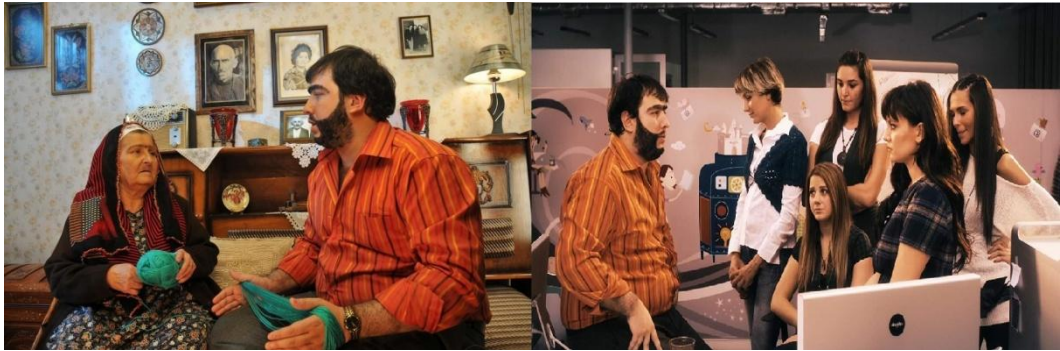
Filmde yaratılan mizansen toplumsal hayattaki gerçekliklerle uyumludur. Kullanılan mekanlar anlatıyı güçlendiren reel hayatın içinden seçilmiş yerlerdir. Doğal mekan olarak kullanılan mahalle, dayanışma, sevgi, beraberlik gibi filmin vermek istediği mesaja katkı yapar. Karakterler görünüşleriyle, üsluplarıyla

toplumsal yapının bir parçası olarak resmedilmişlerdir. Kurgu, karakter komiği olarak ilerlerken toplumsal yaşamı konu alır.

## 2. Recep İvedik 2 Filmindeki Komedi Karakterlerinin İncelenmesi

Türk sinemasının son dönemindeki komedi filmleri arasında izleyici tarafından en çok rağbet edilen ve gişe başarısı bakımından en dikkat çekici filmlerin başında Recep İvedik gelmektedir.

*Recep İvedik 2* (2009), filminde olay örgüsü, hikayenin merkezinde olan Recep İvedik karakterinin çevresinde gelişmektedir. Recep İvedik'in amacı, Playstation'da sürekli futbol oynayan, kendi gibi ağzı bozuk, çok değer verdiği ninesinin isteklerini yerine getirmektir. Ninesi, Recep'ten düzenli bir hayat kurması için iş bulmasını, saygınlık kazanmasını ve evlenmesini istemektedir. İsteklerini gerçekleştirmediği takdirde hakkını helal etmeyeceğini belirtir. Bunun üzerine Recep İvedik ninesinin zoruyla iş aramaya başlar. Pizzacı kuryeliği, süpermarket kasiyerliği, kabin görevlisi, eczacı kalfalığı gibi bir çok işte tutunmaya çalışır. Ancak kural tanımaz kişiliği, hayatın ritmini bozan kaba davranışları, her aklına geleni söylemesi vb. özellikleri yüzünden girdiği her işten kovulur ya da istifa ederek ayrılır. Buraya kadar olan bölümde Recep'in sosyalleşme ve iş yaşamına uyum sağlama çabaları, filmi dramatik bütünlükten uzaklaştıran, parçalı yapısını öne çıkaran skeçlerden oluşturulan sahnelerdir. Daha sonra ninesinin ısrarıyla dedesinin kurduğu, kuzeni Hakan'ın büyütüp, yönettiği reklam ajansına giderek zorla “patron yarısı” olarak kendini işe aldırır. Reklam sektöründe kendisiyle uyuşmayan bir yaşam tarzıyla karşılaşan Recep İvedik, ninesinin diğer isteklerini yerine getirebilmek için birçok maceraya atılır.



Şekil 3 *Recep İvedik 2* Filminden Sahneler

**Kaynak:** (imdb.com, 10.05.2019).

“Halk kahramanı” olarak lanse edilen Recep İvedik karakterinin kim olduğuna dair bilgiler ön plana çıkartılmamıştır. Ne iş yaptığı belli olmayan Recep İvedik'in, mesleği, siyasi görüşü, ailesi hakkında detaylara yer verilmemiştir. Karakterin kendi ağzından ya da başkaları tarafından “*hayvan* ve *maganda*” tanımlamaları yapılmıştır. İş arama sürecinde ilanları incelerken “evcil hayvan aranyor” ilanına “hayvanım ama evcil değilim” yorumunu yapar. Recep İvedik kuzeninin yönettiği reklam ajansında çalışmaya başladığında çalışanlara sürekli bağırarak uyarılarda bulunur. Kendisini onlardan üstün görerek patronluk yapmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda “halk kahramanı” olarak sunulan bir karakterin çalışanlarına ve ya alt sınıftan insanlara daha anlayışlı olması gerekmektedir. Dolayısıyla Recep İvedik halk kahramanı imajıyla çelişmektedir.

Recep İvedik'e yapılan *maganda* tanımlaması ise, köyden kente göçün sonucunda ortaya çıkmış bir stereotiptir. Ayıplanmayı, dışlanmayı önemsemeyerek başkalarını rahatsız eden davranışlarıyla toplumsal normlara aykırı hareket eden Recep İvedik, ninesinden aldığı öğütlerle kendisini sosyal yaşama ve kente adapte etmeye çalışan kaba ve görgsüz bir karakterdir. Sahip olduğu değerleri için mücadele eder, haksız ve yapay bulduklarından tepkisini esirgemez. Recep İvedik, daha çok modern yaşam tarzı pratikleri olarak sunulan her türlü elitist dayatmaya karşı çıkar. Gittiği yoga kursundaki eğitmene, golf oynayan sporculara, popüler bir kahve markasının jargonuna, reklamcıların iş ortamına ve tarzlarına, kısacası modern kent yaşamına özgü değerlere tepki göstermektedir. Daha çok orta ve üst yaşam tarzlarını hedef alarak elitizm karşısında kendini konumlandırmaktadır. Elit olarak sayılan birçok ortama girer ama bu ortamların dokusuna uyum sağlayamaz. Filmde kullanılan mekanlar gerçek hayatla uyumludur fakat Recep İvedik'in bu mekanlara uyum sağlayamaması komiğin oluşmasına neden olur.

Recep İvedik karakteri sadece alt sınıfın oluşturduğu şehrin çevresini temsil etmemekte şehrin merkezindeki özellikle gençler tarafından da benimsenmektedir. Küreselleşen ekonomi ve modernleşme süresinde kentin varoşlarında yaşayanlarda tüketiciye dönüşmüş bireylerdir. Recep İvedik'in ninesi bile playstation oynar, kendisi korsan film CD'si alır, photoshop CS3 mü CS4 mü diye sorabilen bu karakter beklenmedik şekilde popüler kültüre tanıdaktır. Bu konuda Tekelioğlu İvedik'in melezliğine dikkat çekerek şu yorumu yapmıştır:

*“Recep İvedik, görüntüsünün aksine, asla şehrin varoşunu temsil etmiyor. Şahan'ın yaptığı, şehrin merkezi ile çevresini aynı anda temsil edebilen bir karakter yaratmaktır. Bu ikiz-karakter, efsanedeki gibi, doğdukları anda herhangi bir sebeple birbirinden ayrı düşmüş ve ancak yıllar sonra birbirine kavuşmuş iki ruhu önce birbiriyle tanıştırır, sonra kaynaştırır ve melez yapar. Recep İvedik, Kemal Sunal'ın ilk filmlerindeki gibi sadece şehrin çevresi tarafından benimsenmez aksine şehrin merkezindekiler (özellikle gençler) de onu "çok komik" bulurlar. Şahan'da sosyolojik olarak profil itibarıyla, tam bir 'beyaz Türk'tür, yine de ruhu melezleşmiş, şehrin çevresiyle merkezi arasında köprüler kurabilir bir hâle gelmiştir. Örneğin İngilizcesi iyidir, MTV'deki Jackass karakterini izler ve onu anında İvedik olarak 'yerleştirir' melez bir mizaha yerleştirir. 'Adaptasyonu' başarabilmek, merkezde yaşansa bile, çevre kültüre onlardan biri gibi bakılmasıyla olanaklı olabilir” (Tekelioğlu, 2009).*

Recep İvedik'in şehrin merkezindekiler tarafından da sevilmesini şehir merkezinin melezleşmiş yapısından kaynakladığını belirten Tekelioğlu, mizahın şehir merkezinde oluştuğunu belirtmektedir:

*“Bu mizah, şehrin çevresinde falan oluşmuyor, aksine bizzat şehrin merkezinde, yeni şehrin 'melezleri' tarafından yazılıyor ve sahneye konuyor. Nasıl artık arabesk Türk pop müziği ile ruhen bütünleşmiş, şehrin merkezi beğenisini ele geçirmişse, yükselen yeni mizah da 'çevre kültürü aşışılama' ruh halini çoktan terk edip hedefini merkezi elitlere doğru çevirmiş durumda” (Tekelioğlu, 2009).*

Recep İvedik'in dış görünüşü, bakımsız saç ve sakal stili, giyim tarzı modanın çok gerisindedir. Modanın her ekonomik sınıfa göre farklı tarzlar ürettiği günümüzde kimse Recep İvedik'in tarzı gibi giyinmek istemez. Recep İvedik bu dış görünüşünün yanında toplum içinde aykırı fiziki davranışlarda bulunarak toplumdaki egemen normlara uymamaktadır. Yoga kursundaki absürt davranışları, eczane kalfalığı işindeki konuşma üslubu ve Japon restoranında bulunduğu kadının yüzüne kusması vb. hareketleri toplumsal realitede kabul görmeyen hayvani davranışlardır. Norbert Elias'ın “medenileşme süreci” diye adlandırdığı süreçten geçememiştir.

Arus Yumul'un çalışmasında ele aldığı, Nobert Elias'ın “*medenileşme süreci*” diye tanımladığı süreç, Avrupa'nın medenileşme sürecinde Ortaçağ'da kural olan gündelik hayatta aşırılık yerini yavaş yavaş ölçülülüğe, ılımlılığa bırakmasıdır. Elias'ın Avrupa medenileşme süreçleri çözümlemesi aynı zamanda “medeni bedenler” kuramını da içermektedir. Batı toplumlarında “medeni” ve “biçimsiz” (grotesque) bedenler arasında ayırım yapılmakta, “medeni beden” kavramı davranış ve görünüşü açısından toplumdaki egemen normlara uyan beden olarak kurgulanırken “biçimsiz beden” denetlenmesi zor, toplumsal ve ahlâki normlara uymayan ve bu nedenle de “hayvani” olarak algılanan beden olarak sunulmaktadır. Medeni beden toplumsallaşma, rasyonelleşme ve bireyselleşme süreçlerinden geçen bedendir. Medeni beden, doğa/kültür kavram çifti arasındaki diyalektiğin kültür kutbunda yer alır. Beden artık doğal işlevlerini gizli olarak yerine getirir, yürümek koşmak gibi basit davranışlar bile taklit ve toplumsal pratikler yoluyla biçimlenen davranışlar haline dönüşür. Bedenin medenileşme sürecinin en önemli özelliklerinden biri kişilerin varlıklarını hayvani olarak algıladıkları her türlü davranışın karşısında tanımlama çabasıdır. Bir anlamda hayvanın doğal dünyasından insan kültürüne geçiştir. Medeni beden, hayvanların aksine anlık hazlardan daha yüksek idealler için vazgeçebilmektedir (Yumul, 2000: 37-39). Bu bağlamda değerlendirildiğinde Recep İvedik karakterinin toplum içinde tükürmesi, geçirmesi, gaz çıkarması, kusması vb. gibi toplumsal normlara uymayan davranışlarda bulunması medenileşme sürecinden geçemediğinin göstergesidir.

Recep İvedik karakteri grotesk güldürü tarzı özellikleri taşımaktadır. Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve aşırı şakalaşmalardan sıklıkla faydalanan, bağdaşmaz durumları ilginç bir şekilde birleştiren bu karakter modern bir Gargantua'yı andıran grotesk bir figürdür. Sevinç Sokullu groteski: “*başka soylardan gelen öğelerin karışımından ötürü uyumsuz, doğaüstü görüntüleriyle korkutucu, bilinçaltı isteklerinin açığa vurulmasıyla iğrenç ve kaba komik, hayal öğelerinin aşırı ve taşkın kullanışıyla garip ve doğadışı içeren bir anlatım biçimi*” olarak tanımlamıştır (Sokullu, 1993: 30). Gerçek ve normal ile uzlaşmayan anlamına gelen grotesk, korkutucu olanı da kapsamaktadır. Böylece hayattaki acayip ve korku verici öğe grotesk türü ile estetik alanda ifade edilebilmektedir.

Grotesk maddesel aşırılıkları temsil eder. Bunu, yasak kabul etmeyen bir anlayış çerçevesinde cüretli, saldırgan fakat eğlenceli bir biçimde göstermektedir.

Sıradan insanlar fiziksel türden açık saçık taşkınlara kendilerini serbest bırakırlar. Bu popüler grotesk gelenek eski satyr oyunlarından “Commedia dell'Arte”ye uzanan çizgide izlendiği belirtilebilir.

Modern çağda grotesk, dünyada moral birliğini yitiren kişilerin parçalanmış dünyasını yansıtmaktadır. İnsanın kontrolünde olmayan biyolojik yapıyı, metafizik ve toplumsal güçleri simgeler. Değerlerin alt üst olduğu, “yabancılaşan” dünyamızın tüm kopmuşluğunu, anlamsızlığı, duygusuzluğu ve saçmalığı ile anlatan grotesk “Absürt Sanat”ın aracı olmaktadır (Sokullu, 1993: 30-31). Recep İvedik karakteri yeme içme edimleri, tükürme, kusma vb. bedensel aktiviteleri ve fiziksel yapısı ile seyirciyi daha çok güldürmek için groteske başvurur. Canlandırmalarındaki içerik ve biçim arasındaki çatışmayı öylesine aşırılık ve taşkınlıkla gerçekleştirir ki grotesk bir görünüm yaratır. Recep İvedik'in elindeki grotesk, karakterin saldırgan amacına hizmet eden çarpıcı bir araçtır.

*Recep İvedik 2* karakter komedisi türünde bir film olduğu için olay örgüsü de karakter merkezli ilerlemektedir. Dolayısıyla karakterin değişimi ve dönüşümü söz konusu değildir. Filmde sınıfsal meseleler ve toplum sorunlarına yer verilmemiştir. Sınıfsal ve kültürel çatışmalar yaşam tarzı çerçevesinde ele alınmıştır. Reklam ajansında çalışan Recep İvedik eleştirilerini reklam dünyasına değil çalışanların yaşam tarzlarına, üsluplarına, giyim stillerine ve çalışma şekillerine yöneltmektedir.

Recep İvedik toplumun işsizlik, geçim derdi gibi gündelik sorunlarına karşı duyarsızdır. Kendisi de işsiz olduğu için kuzeni Hakan'ın şirketine giden İvedik: “Çeşitli sektörlerde şansımı denedim ama biliyorsun ülkenin halini, herkes bir çeşmenin başını tutmuş, kadrolaştıkça kadrolaşmış” sözleriyle ülkede işsizlik sorununun olduğundan bahseder ama işsizlik toplumsal bir sorun olarak ele alınmaz. Kendisini patron yarısı olarak işe aldırarak Recep İvedik, aylık 200 TL ve full akbil isteyip metrobüse bineceğini belirtmesi durumu gülünçleştirmektedir.

Sloganı “Agresifim! Kompleksliyim” olan sınıf atlamak gibi bir derdi olmayan İvedik'in ayırım gözetmeksizin her tür insana, sınıfa, kuruma tepki göstermektedir. Pilot, profesör, doktor veya iş insanı gibi eğitim seviyesi yüksek karakterlerde İvedik'in öfkesinden nasibini almışlardır. Örneğin uçağın turbülansa girmesinin nedeni olarak gördüğü steward olarak çalışan pilotu “artiz” olarak tanımlayarak yolcuların önünde azarlamıştır. “...Oğlum senin artizliğin kime. Senin



*artizliğin kime. Kendine gel. Oğlum adam gibi uçur şu uçağı. Türbülansa sokma. Saçın başın bir dağınık bir havalardasın. Ben genius pilotum. Ben iyi pilotum. Adam gibi kullan. Dümdüz zeminde gidiyorsun yol yok bir şey yok. Hava yaa ak git yaa. Terbiyesiz.”*

*Recep İvedik 2* filminde gülme rahatlama, üstünlük, uyuşmazlık kuramları üzerinden bir çok şekilde gerçekleşmektedir. Recep İvedik toplumda aristokrat, entelektüel, seçkin vb. gibi nitelendirilen insanlara karşı küçük düşürücü, saldırgan bir tavır takınmaktadır. Recep İvedik'e göre bu tipler sıradan insanı küçük gören, aşağılayan tipler olarak kodlanmıştır. İvedik kendisini küçük gören bu tiplere karşı alaycı gülümsemesiyle üstünlük kurmaya ve kaba saba el kol hareketleri kullanarak intikam almaya çalışır. Bu medeniyet dışı hareketleri olmasına rağmen toplumun bir kesimi tarafından yine de sevilmektedir. Bu durum toplumun alt sınıfında yer alan insanların karakterle kendilerini özdeşleştirerek üstünlük duygusu hissetmesi ile açıklanabilir. Ayrıca Recep İvedik bir çok mekan, durum ve olay karşısında uyumsuzluk sergilemesi de gülmeye neden olan uyuşmazlık kuramıyla açıklanabilir.

Recep İvedik'in kullandığı üslup kaba ve yıkıcıdır. Karşısında kim olursa olsun sınıf ve iktidar gözetmeden aynı üslubu kullanır. Hiçbir otoriteyi tanımaz. Kadınlara karşı bile argo konuşmaktan çekinmez. Kendisine karşı bir tepkide bulunanlara “gonuşma layn” şeklinde bir refleksle karşılık verir. Recep İvedik bedensel şakalar, küfür, argo sözcük oyunları ile alternatif bir dil yaratarak kendisini ifade eder. Filmin sonunda iş dünyasında saygınlık kazanması sonucunda dergilere kapak olur. Bu durum Bahtin'in karnavalesk kuramında bahsettiği ortaçağ karnavallarındaki soytarının kral olması ve toplumsal hiyerarşinin askıya alınması sinemasal anlatıyla gösterilmiştir.

Film burlesk (savruklama) güldürü türünün özelliklerini taşımaktadır. Burlesk güldürü ard arda sıralanmış gag'ler olduğundan dolayı filmin sinemasal yapısı içerisinde değerlendirildiğinde dramatik öğelerin az kullanılmasına neden olmuştur.

Filmdeki komedi karakterlerinin incelenmesine dair sinemamızın geldiği noktadaki durumu anlamak için Tuncer Çetinkaya'nın 2000'li yılların komedi sinemasına dair çıkarımı önemlidir:

“2000'lerden sonra gelişen 'yeni komedi'nin, Brecht'in 'Bir komedyaya tarih ilerleyip gittikten sonra bile, modası geçmiş bir dizi inanca saplanıp kalmış bir toplumun sahici olmayan yaşam tarzını ve tarihsel münasebetsizliğini hedef alır' sözünü yerle bir ettiğini söyleyebiliriz. Kel Mahmut bir yerlerde hala sormaktadır, 'Kim yaptı bu münasebetsizliği?' diye... Ya kimseden ses çıkmamaktadır ya da herkes birbirini işaret edip 'o yaptı... o yaptı' diye haykırmaktadır” (Çetinkaya, 2018).

2000'li yıllarda Türkiye'de küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisiyle ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda bir çok değişimler yaşanmıştır. 1980'lerde uygulanan kültürel ve ekonomik politikaların bu değişimlerin yaşanmasındaki etkisi göz ardı edilemez. 1980 döneminden sonra toplumsal çıkar anlayışının yerini bireysel çıkarlara bırakması sonucunda değişen toplumsal yapı komedi karakterinin değişimine de yol açmıştır. Popüler kültürün etkisi sonucunda yaşanan kültür dejenerasyonu, ahlâk erozyonu ve deformasyonu sonucunda Recep İvedik karakteri bir popüler kültür fenomeni olarak sinemada yerini almıştır. Recep İvedik toplumda yaşanan sosyal, kültürel vb. değişimlerle ilgili okuma imkânı sunmaktadır.

### **C. Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın dördüncü bölümünde araştırma kapsamında belirtilen araştırma sorularına incelenen iki film üzerinden yanıt aranmıştır. Elde edilen bulgularda filmlerdeki olay örgüsünün tamamı birincil komedi karakterinin yaşadığı maceralar üzerine kurgulanmıştır. Anlatıdaki ikincil komedi karakterlerin ise *Yüz Numaralı Adam* filminde dramatik kurguyu güçlendirdiği görülürken *Recep İvedik 2* de ise Recep İvedik'in ninesinin dışında ikincil komedi karakterlerinin filmin anlatısını güçlendirecek performans yaratmaları beklenmemiştir.

Araştırmada incelenen *Yüz Numaralı Adam* filminde yer alan Şaban karakteri toplumsal sorunlara duyarlıdır. Türkiye'nin en çalkantılı yıllarında, ülke ekonomisinin küreselleşme sonucunda dış pazara açılıp yabancı sermayenin ülke ekonomisine hakim olduğu yıllarda bile halkının ve ülkesinin yanındadır. Çünkü o bir halk kahramanıdır. Filmde, kolay yoldan para kazanmak için ahlakını, vicdanını hiçe sayan, bozuk malların reklamını yapan sömürü düzeninin reklamcılarının foyasını ortaya çıkarır. Şaban böylece toplumsal düzenin üç kağıtçılara hizmet

ettiğini gösterir. O halkın çıkarlarını, değerlerini hiçe sayan iktidarlara, sermaye sahiplerine meşhur gülümsemesini yaparak “Eşşoleşsek” diyebilen o cesareti kendinde bulabilen bir karakterdir.

Recep İvedik'in ise sınıfsal köken olarak Şaban ile birbirine benzemesine ve halk kahramanı olarak lanse edilmesine rağmen filmin anlatısında geçim derdi, işsizlik vb. toplumsal sorunlar yer almamıştır. Salt eğlendirmeye yönelik bir filmidir. *Recep İvedik 2* filminde karakterin kim olduğuna dair ailesi, siyasi görüşü, gelir kaynağı, mesleği, eğitim durumu hakkında hiçbir bilgi yer almamıştır.

Araştırmada incelenen *Yüz Numaralı Adam* filminin sinemasal yapısı ele alındığında konvansiyonel sinemanın kurallarına uyum sağladığı görülür. Filmin bütünlüklü bir dramatik yapısı vardır. Olay örgüsü Şaban'ın hayatını komik yönleriyle aktarırken duygusal ve dramatik öğeleri bu hikayeden ayrı tutmamaktadır. *Recep İvedik 2* ise anlatısının skeçler aracılığıyla ilerlediği belirlenmiştir. Skeçlerde yer alan Recep İvedik'in bir mekan ve olay karşısındaki uyumsuzluğu, magandavari hareketleri gülmeyi yaratır. Gülme eyleminin yaratılması için toplumsal realiteyle uyumsuzluk gösteren davranışlarda bulunur.

Kırdan kente göçün sonucunda çevrenin merkezle çatışmasını mizahi bir üslupla anlatan Şaban, iki kutuplu bir metropol gerçeğine odaklanır. Kendi kültürel değerlerinden vazgeçmeyen Şaban, merkezi elitler tarafından hor görülüyor ve eleştiriyordu. Recep İvedik ise görüntüsünün aksine sadece şehrin varoşunu temsil etmiyordu. Recep İvedik kentin merkezini ve çevresini aynı anda temsil edebilen melez bir karakterdir.

Araştırmada incelenen filmlerdeki ortak bulgu gülme eylemlerinin uyumsuzluk, rahatlama, üstünlük kuramları çerçevesinde gerçekleşmesidir. Komedi karakterlerinin buldukları ortama, duruma uyumsuzluk içeren davranışları komiği yaratır. Seyirciler karakterler üzerinde üstünlük hissederek karakterlere gülerler.

Araştırmada incelenen filmlerdeki Şaban ve Recep İvedik komedi karakterlerinin arasındaki en önemli fark magandalığa olan bakış açılarındadır. Şaban'ın ortama uygunsuz davranışları eğitimsizlikten, görmemiş, bilmemiş olmasından kaynaklanır, dolayısıyla magandalık olarak nitelendirilemez. Recep İvedik'in “magandalığı” ise bilinçli bir tercihtir (Çölgeçen, 2018: 59). Recep İvedik,

giyim tarzı, dış görüntüsü, fiziksel özellikleri mizah dergilerindeki maganda tiplmesine uyarken Şaban karakteri ise toplumsal yapının bir parçası olarak resmedilmiştir. Recep İvedik'in dış görüntüsünün yanında toplum içinde kabul görmeyen, toplumsal normlara aykırı hareketleri yüzünden Nobert Elias'ın “medenileşme süreci” olarak adlandırdığı süreçten geçemediği görülmektedir.

Recep İvedik, Şaban karakterinden farklı olarak ona biçilen “küçük adam” rolüne uygun davranışlar sergilemez. Şaban köyden kente göçün sonucunda kentin çevresindeki gecekondu mahallelerinde oturan, başını döndüren metropol hayatı karşısında köy safiyeti taşıyan, etrafı şaşkınlıkla izleyen bir karakterdi. Şehrin katakullilerine aklı ermezdi. Şehrin yüksek binalarına bakarken şapkası düşerdi. Karşısına çıkan kızın yüzüne bakarken heyecanlanır, iki kelimeyi bir araya getiremezdi. 1970'lerin Türkiye'sindeki köyden kente göçle tanıdığımız çekingen “küçük adam” 2010'ların kent merkezlerinde, varoşlarında yerleşik kentli kültüre tam adapte olamamış ama kendi mahallesindeki yabancılığını atmış, özgüveni daha yüksek, küfürle, el kol hareketleriyle olup olmadık yerlerde aşırı tepki gösteren, kentli kızlara laf atarak onları aşağılayan, yüzünden insani gülümsemesi gitmiş tam tersine gördüklerini aşağılayan, hakaret eden bir nefret anlamı yüzüne yerleşmiş, kendini kentin yeni efendisi ilan eden karakterlere yerini bırakmıştı. Günümüzde Şaban'lar “ivedilikle” azalarak Recep'leşiyordu.

Şaban'ın “ivedilikle” Recep'leşmesi bir toplumun kültürünün değişimidir. Bu değişime en büyük destek medya ve sermaye sahiplerinden geldi. İstanbul'un sözümlü ona “seçkinleri”, siyasi partiler, medya patronları çıkar, menfaat uğruna toplumun değerlerinin, kültürünün, mimarisinin değişmesine, yok olmasına destek verdiler. Sonuç ortada. İstanbul'un saygın iş insanlarını “kodomani” olarak nitelendiren Recep İvedik “adam olun laaan” diye bağırılmaktadır. Recep İvedik magandalığının toplumun bir kısmı tarafından onaylanması, kabul edilmesi toplumda yaşanan kültür dejenerasyonunun ve ahlâk deformasyonunun sonucu olarak yorumlanabilir.

## V. SONUÇ

Komedyanın özü olan gülme kavramına ait çok sayıda tanım ve kuram bulunmaktadır. Antik Yunan'dan günümüze kadar komedyanın sanat ve edebiyata konu olmuş bir anlatı türüdür. Sinemanın başlangıcından günümüze kadar üretim ve izlenilirlilik açısından en popüler tür komedidir. Sinemasal bir tür olan komedi sineması ile toplumsal yapı arasında etkileşim vardır. Sinema toplumu etkilediği gibi kendisi de toplumdan etkilenmektedir. Toplumda yaşanan ekonomik, sosyal, kültürel, siyasal değişimlerin etkileri komedi filmlerine ve karakterlerine yansımaktadır.

Türk komedi sineması Karagöz, Meddah, Nasreddin Hoca gibi geleneksel mizah kültüründen etkilendiği görülmektedir. Türk komedi sinemasında 1970'lere kadar Türk mizah geleneğinin özgün tema ve birikiminden etkilenen komedi karakterleri yer almaktadır. Bican Efendi, Naşit Özcan, İsmail Dümbüllü, Cilalı İbo, Turist Ömer, Adanalı Tayfur ve yetmişli yıllardan seksenli yıllara kadar devam eden süreçte Bilo, Şaban gibi karakterlerin Türkiye'nin toplumsal, kültürel konjonktüründe karşılık bulmaları sonucunda izleyici tarafından benimsenmişlerdir. Türk komedi sinemasının tarihine baktığımızda geniş bir halk kitlesine ulaşabilen oyuncuların basitliğe varan komikliklerden çok genellikle yarattıkları karaktere özgü komikler olduğunu görürüz.

Türk komedi sinemasında toplumsal hareketliliğin henüz belirleyici olmadığı 1950'li yılların sonuna kadar komedi karakterlerinin hep bir "arabulucu" rolüyle sosyal ya da kültürel olarak farklı kişileri birleştirici görevi üstlenmişlerdir. Ancak 1960'lı yılların ortalarından itibaren köyden kente göçün yaşamın her düzleminde belirleyici bir sosyolojik olgu haline gelmesiyle "komik karakter" artık arabulucu olmaktan çıkıp yaşanan bu sosyalizasyon süreçlerinde kente konumunu arayan ve tanımlamaya çalışan sistem karşıtı olacaktır. Bu dönemde sinema izleyicisi alt ve orta sınıf oluştuğu için komedi karakterleri de o sınıflardan belirlenmişlerdir. Toplum kendisinden olan kişileri sinemada görmek istediklerinden dolayı yapımcı ve senaristler bu doğrultuda yerel karakterler yaratarak izleyiciye sunmuşlardır.

1970'li yıllarda sınıf bilincinin yerleşmeye başlamasıyla komedi karakterlerinin de kendi sınıfsal (alt sınıfsal) aidiyetleri ön plana çıkarılmıştır. Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi komedi oyuncularını her türden sorunun sevgi, dayanışma ile çözülebileceğini gösteren sinemada toplumsal eleştirinin görevini üstlenmiş sayılmaktadırlar.

1980 yıllarında yaşanan sosyolojik ve siyasal açıdan etkisi büyük olan 12 Eylül 1980 askerî darbesi toplumsal hayatın ve sinemanın yeniden dizayn edilmesinde etkili olmuştur. Bu yıllarda üretilen komedi filmleri siyasal sorumluluklar yüklenmeye çalışan filmlerdir. 1970'lerin politik ortamına karşılık 1980'ler aşırı depolitizasyon ortamı yaratmıştır. Yeniden şekillenen ekonomi politikaları insanlar arasındaki dayanışma ağlarını ortadan kaldırmaktaydı. Komedi karakterleri üst sınıf ya da yönetici sınıfla girdiği gerilimli mücadeleler filmlerin ana komedi unsurunu oluşturuyordu.

1980'lerde hızlı kalkınmak için uygulanan ekonomi politikaları sonucunda yüksek enflasyondan etkilenen toplum katmanları türlü sorunlarla uğraşmaktadır. Küresel sermayeye eklemlenen ekonomi politikaları doğrultusunda Amerikan majörleri denilen film şirketlerinin ülkemizdeki sinema salonlarını, film dağıtımını ve gösterimini ele geçirmesiyle yerli sinema sektörü çıkmaza girmiştir. 2000'li yıllarda daha çok komedyen kimlikleriyle tanınan kişiler tarafından üretilen komedi filmleri Türk sinema endüstrisinin canlanmasında etkili olmuştur.

2000'li yılların Türkiye'sinde küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisiyle toplumsal, kültürel alanda bir çok değişimler yaşanmaktadır. Tüketim pratikleri ve yaşam tarzı sosyal yaşamın belirleyicisi olduğu gibi sınıfsal farklılıkları da derinleştirmektedir. 1980'lerde uygulanan kültürel ve ekonomik politikaların bu değişimlerin yaşanmasındaki etkisi göz ardı edilemez. 1980 döneminden sonra toplumsal çıkar anlayışı yerini bireysel çıkarlara bırakması sonucunda üretilen filmler güldürürken düşündürmeyen, toplumsal eleştiriden uzak, bireylerin anlatılarını sunan salt eğlenceye yönelik ticari filmlerdir.

2000'li yıllarda komedyen kimlikleriyle tanınan Cem Yılmaz ve Ata Demirel'in filmlerinin geçmiş ve geleceğe dair özelemlerden bahsetmektedir. Cem Yılmaz *G.O.R.A*, *Pek Yakında* ve son filmi *Arif V 216*'da Yeşilçam nostaljisinin yanı sıra geçmişin değerlerine, kültürüne, ilişkilerine duyulan özlemi yansıtır. Ata

Demirer'in *Eyvah Eyvah* serisinde de köylerinden kopup kente gelenlerin bir gün yeniden köylerinde yaşama rüyalarını ve aynı zamanda modern kentli insanların emekli olunca küçük bir sahil kasabasına yerleşme hayallerini canlandıran Yeşilçam aile komedisinde karşımıza rahatlıkla çıkabilecek bir karakter olarak geçmişle güçlü bağlar kurmaktadır. Ancak bu nostaljinin geçmişle bir farkı bulunmaktadır. Yeşilçam aile komedilerinde dönemin siyasal atmosferinin etkisiyle dayanışma, emek, ahlâk gibi kavramları öne çıkartırken bunlar aynı zamanda toplumun bir çok kesimi tarafından da istenilen gerçek taleplerdi. Bugün ise bir gerçeği ifade etmekten çok, bir özlemi ifade ediyorlar. Var olan değerler değil yok olan değerler anlam kazanıyor.

Bütün bu denklem içersinde geçmiş dönemlerin halk kahramanlarından farklı olarak Recep İvedik modernlikle gelenekselin, köy ile kentin, işçi ile patron arasındaki mesafenin flulaştığı bir zamanda kendisi dışındaki herkese öfkesini gösteren saldıran “kime”, “niçin”, “neden” hakaret ettiği anlaşılamayan bir karakter olarak ortaya çıkmıştır. Bu karakterin halk kahramanı olarak kabul edilmesiyle magandalığın zaferi onaylanmaktadır.

Recep İvedik görünüşte alt sınıfı temsil eden bir halk kahramanı olarak lanse edilmesi kamuoyunda Şaban-Recep İvedik karşılaştırmasının yapılmasına neden olmuştur. Köyden kente göç eden Şaban değerlerinden kopmuş ama endüstriyel değerleri de benimseyememiş değerler sisteminin arasında kalmış kent yaşamına uyum sağlamaya çalışan bir karakterdir. Kente uyum sağlama sürecinde yaşadığı gülünçlükleri aktarırken aynı zamanda da, dürüstlüğü, güzelliği, aşkı, saflığı, dayanışmayı, güvenilirliği aramaktan vazgeçmemektedir. Şaban 1950'lerden bu yana Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimin ve değerler bunalımının bir simgesidir. Recep İvedik, Şaban ile karşılaştırılmasına karşı: “Ben insan olma peşinde değilim, ben bir hayvanım!” diyerek yanıtı yine kendisi verir.

Recep İvedik, Şaban karakterinden farklı olarak ona biçilen “küçük adam” rolüne uygun davranışlar sergilemez. 1970'lerin Türkiye'sindeki köyden kente göçle tanıdığımız çekingen “küçük adam” 2010'ların kent merkezlerinde, varoşlarında yerleşik kentli kültüre tam adapte olamamış ama kendi mahallesindeki yabancılığını atmış, özgüveni daha yüksek, küfürle, el kol hareketleriyle olup olmadık yerlerde aşırı tepki gösteren, kentli kızlara laf atarak onları aşağılayan, yüzünden insani

gölümsemesi gitmiş tam tersine gördüklerini aşağılayan, hakaret eden bir nefret anlamı yüzüne yerleşmiş, kendini kentten yeni efendisi ilan eden karakterlere yerini bırakmıştı. Günümüzde Şaban'lar “ivedilikle” azalarak Recep'leşiyordu.

Recep İvedik filmleri karakter incelemesi ve anlatsal özellikleriyle toplumda yaşanan sosyal, kültürel vb. değişimlerle ilgili okuma imkanı sunmaktadır. Türkiye'nin modernleşme süreci kapsamında siyasal politikalar ve uygulamalarla “cumhuriyet ideallerinin” hayatın pratiğinde benimsenmesi sonucunda ortaya çıkacak *yüksek kültür*'e ulaşmak hedeflenmiştir. Ancak yanlış uygulanan siyasal, sosyal, ekonomik politikalar sonucunda endüstriyel tüketim kültürünün toplumsal hayatta etkisini arttırması toplumun değerlerini alt üst etmiştir. Tüketim kültürü dengesiz bir sosyal, siyasal, kültürel ortam yaratmasıyla bulanık bir zihniyet oluşturmuştur. Bu bağlamda Recep İvedik filmleri toplumdaki düşüşün simgesi olarak değerlendirilmektedir.

Şaban'ın “ivedilikle” Recep'leşmesi bir toplumun kültürünün değişimidir. Bu değişime en büyük destek medya ve sermaye sahiplerinden geldi. İstanbul'un sözümlü ona “seçkinleri”, siyasal partiler, medya patronları çıkar, menfaat uğruna toplumun değerlerinin, kültürünün, mimarisinin değişmesine, yok olmasına destek verdiler. Sonuç ortada. İstanbul'un saygın iş insanlarını “kodoman” olarak nitelendiren Recep İvedik “adam olun laaan” diye bağırılmaktadır.

Film izleme kültürümüzün de değiştiği günümüzde izleyiciler filmleri okumaktan çok tüketmeyi tercih etmektedirler. Çünkü izleyici filmleri sorgulamasın, gösterilen gerçeğin mutlak ve doğal olduğunu benimsesin, kendilerini sınırlandıran, standartlaştıran, yabancılaştıran vb. bir dünyadan uzaklaşarak başka bir hakikatin olabileceğini düşünemesinler diye sistemi yeniden üreten, salt eğlenceye yönelik filmler üretilmektedir. 2000'li yılların Türk sineması kendi oluşturduğu olanaklarıyla ilerleyerek gişede yakalayacağı başarıya odaklanmıştır. Bu dönemde üretilen komedi filmlerinin gişede yakaladığı başarı sonucunda seri filmleri çekilmiştir. Televizyon ya da sahne sayesinde tanınmış komedyenlerin filmleri bu dönemde etkili olmuştur.

Modern zamanda yaşanan değişimler sonucunda zaman da fragmanlaşmıştır. Fragmanlaşan zamanda izleyiciler sinemasal kurgunun yerine parçalı, skeçlerden oluşan bir anlatı tarzı tercih etmektedirler. Filmlerin büyük bir bölümü sinemasal kaygıların arka planda kaldığı, ticari hedefler doğrultusunda üretilmektedir. Bu



durum filmlerde içerik, estetik, değerler vb. açısından tartışma konusu yaratmaktadır. Sonuç olarak günümüzde sinemamızın geldiği noktada, gişe kaygısıyla üretilen “komedi filmleri” primitif sanatın modern sanatla harmanlandığı bir pratiğe işaret etmektedir.



## KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün, **Sessiz Sinema**, İstanbul, Om Yayınevi, 2003.
- AKBULUT Durmuş, **Sinemannın İlkleri Amerikan Sineması**, İstanbul, Etik Yayınları, 2012.
- AND Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985.
- AND Metin, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- AND Metin, **Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu**, Ankara, Forum Yayınları, 1962.
- AND Metin, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- ALKAN Hülya, “Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul”, (Yüksek Lisans Tezi), TC Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı, 2007.
- ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitapevi. 5.Baskı, 1993.
- ATAYMAN Veysel, **Sinemamızın Komediyle İmtihanı: Veysel Atayman'ın Kaleminden**, Antalya, AKSAV Yayınları, 2011.
- AYGÜN CENGİZ Serpil “Duygulanım Sarkacının Haz ile Aleksitimi Arasındaki Salınımı: Reklamlarda Kamusal Yüz”, **Medya, Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları-Türk Medyasından Örüntüler**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009, s.305-336.
- AYGÜN CENGİZ Serpil, “Pertev Naili Boratav’ın Bir Araya Getirdiği Nasreddin Hoca Fıkralarında Kadın”, Ankara, **Pertev Naili Boratav’a Armağan**, TC Kültür Bakanlığı Yayınları. 1998, s.123-153.
- AYMAZ Göksel, **Bilebilmenin Mutluluğu**, İstanbul, Manos Kitap, 2018.
- BAHTIN Michail, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.

- BAZIN Andre ve ROHMER Eric, **Charlie Chaplin**, Çev. İlkay Kurdak, İstanbul, Afa Yayınları, 1989.
- BENJAMIN Walter, **Pasajlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- BERGSON Henri, **Gülme Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme**, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- BROWN Pam, **Charlie Chaplin: Dünyaya umut ve neşe veren sessiz film yıldızı**, Çev. Leyla Onat, Ankara, İlkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri, 1996.
- BORATAV Pertev Naili, **Nasreddin Hoca**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2007.
- BÜYÜKÖZTÜRK Şener, KILIÇ ÇAKMAK Ebru, AKGÜN Özcan Erkan, KARADENİZ Şirin ve DEMİREL Funda, **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, Ankara, Pegem Akademi, 23. Baskı, 2017.
- CORRIGAN Timothy, **Film Eleştirisi El Kitabı**, Çev. Ahmet Gürata, Ankara, Dipnot Yayınları, 2008.
- ÇAĞAN Oylum, “1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi”, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- ÇALIŞLAR Aziz, **Tiyatronun ABC'si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993.
- ÇEVİK Deniz Özlem, “Abuzer Kadayıf”, **Sinefil**, İstanbul, BÜ Mithat Alan Film Merkezi, 28 Mart -18 Mayıs 2011, s.6.
- ÇÖLGEÇEN Sarp, “Recep İvedik: Bir Halk Kahramanı Mı Yoksa Piyasa Kahramanı Mı?”, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı, 2018.
- DORSAY Atilla, **Sinema ve Çağımız 2**, İstanbul, Hil Yayın, 1985.
- DORSAY Atilla, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005.
- DORSAY Atilla, **Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011.
- DUCKWORTH George E. **The Nature Of Roman Comedy**, New Jersey, Princeton University Press, , 1952.
- ECO Umberto, **Gülün Adı**, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Sanat Yayınları 38. Basım, 2017.
- ERDOĞAN İrfan, **Pozitivist Metodoloji ve Ötesi Araştırma Tasarımları Niteliksel ve İstatiksel Yöntemler**, Ankara, Erk Yayınları, 3.Baskı, 2012.

- ERKSAN Metin, “Çağdaş Karagöz ve Çağdışı Televizyon”, **Klaket Sinema Dergisi**, sayı 6, Mayıs-Haziran 1997, s.3.
- ESEN Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- EVREN Burçak, **Türk Sineması**, Antalya, Altın Portakal Film Festival Yayını, 2007.
- GENCELLİ Emre, “2000 Sonrası Türkiye’de Komedyen Sineması”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı, 2014.
- KETENCİ Taşkır, “Chaplin’in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı 4, Güz 2007, s.59-60.
- KIREL Serpil, “Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi”, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1999.
- KIREL Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.
- KOESTLER Arthur, Mizah Yaratma Eylemi, çev. Sevinç Kabakçioğlu ve Özcan Kabakçioğlu, İstanbul, İris Yayıncılık, 1997.
- Kolektif, **Türk Sinemasında 100 Unutulmaz Karakter**, İstanbul, Edebi Şeyler, 2016.
- MAKAL Oğuz, **Gülmenin Sineması**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2017.
- MONACO James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 11.Baskı, 2009.
- MORREALL John, **Gülmeyi Ciddiye Almak**, Çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soner, İstanbul, İris Yayınları, 1997.
- NUHOĞLU Muhalla Murat, “Keloğlan Masallarında Propp Analizinin Dışında Kalan Örnekler”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, yıl 2, sayı 5, Eylül 2014, s.478-486.
- NUTKU Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2. Baskı, 1997.
- NUTKU Özdemir, **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 4.Baskı, 2001.
- NUTKU Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi-Başlangıcından-19.Yüzyıla Kadar**, İstanbul Remzi Kitabevi, 1985.
- NUTKU Özdemir, **Gösterim Sanatları Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

- ONARAN Alim Şerif, “Yeni Film Sansürü Düzeni”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, İ.Ü İletişim Fakültesi Yayınları, 1993, s.140.
- ONARAN Alim Şerif, **Türk Sineması (II.Cilt)**, İstanbul, Kitle Yayınları, 1995.
- ONARAN Alim Şerif, **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Filiz Kitabevi, 1986.
- ÖNGÖREN Ferit, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998.
- ÖZDEMİR Murat, “Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilimi Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, cilt 11, sayı 1, s.323-343.
- ÖZGÜÇ Agâh, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya Yayınları, 2005.
- ÖZGÜÇ Agâh, **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul, Horizon International Yayınları, 2012.
- ÖZÖN Nijat, **Türk Sinema Kronolojisi**, Ankara, Bilgi Yayınları, 1.Baskı, 1968.
- ÖZÖN Nijat, **Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.
- PLATON, **Devlet**, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- SANDERS Barry, **Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme**, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- SCOGNAMILLO Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.
- SCOGNAMILLO Giovanni, **Türk Sinema Tarihi: 1896-1997**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1.Baskı, 1998
- SCOGNAMILLO Giovanni, **Türk Sinemasında Şener Şen**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005.
- SEGER Linda, **İleri Senaryo Yazma Teknikleri**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2015.
- SMITH Geoffrey Nowell, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013.
- SOKULLU Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2.Baskı, 1993.
- STALLYBRASS, P., WHITE A. “Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque”. **The Culturel Studies Reader**, New York: Routledge 1997, s.284-292.
- SUNAL Ali Kemal, **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü**, İstanbul, Om Yayınevi, 2001.

SZILÁGYI Szilárd, “Ignac Kúnos Türk Folklor Araştırmalarında Bir Öncü”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), TC Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2007.

ŞAH Ferdi, “Yeşilçam Dönemi Seri Komedi Filmleri: Cilalı İbo ve Turist Ömer Örneği”, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

ŞAH Ferdi, “Yeşilçam Dönemi Seri Komedi Filmleri: Cilalı İbo ve Turist Ömer Örneği”, **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi**, cilt 5, sayı 6, 2018, s.339.

ŞARDAĞI Emine ve YILMAZ Ayhan, “Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme”, **Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, cilt 4, sayı 2, 2017, s.88-133.

ŞENER Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 4.Baskı, 2006.

ŞENER Sevda, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 3.Baskı, 2007.

TEKSOY Rekin, **Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak Yayınları, cilt 1, 3. Baskı, 2009.

TÜRKKAHRAMAN Mimar, “Sosyal Yapı ve Kapkaç Terörü Üzerine Sosyolojik Bir Tahlil”, **İstanbul Üniversitesi Sosyolojik Konferansları Dergisi**, sayı 35, 2007, s.1-27.

TÜZÜN Selin, “Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında “Recep İvedik”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı, 2011.

YILDIRIM Tunç, “Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Tarihi Filmler -Komediler -Polisyeler (1948-1959)”, **Doğu-Batı**, sayı 73, 2015, s.225.

YUMUL Arus, “Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden”, **Tolum ve Bilim**, İstanbul, Birikim Yayınları, sayı 84, 2000, s.37-49.

YÜKSEL Ayşegül, “Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi: 361 Dergisi**, cilt 33, 1990, s.557-569.

#### **ELEKTRONİK KAYNAKLAR**

ALIŞIK Sadri, “Turist Ömer Derler Adıma!”, **Sinema Ekspres**, sayı 2, s.4, 1964 (Erişim) <http://sinematek.tv/sinema-ekspres-1964-sayi-2/>, 2 Nisan 2019.

- Box Office Türkiye, “Recep İvedik Serisi Karşılaştırmalar”, (Erişim) <https://boxofficeturkiye.com/karsilastirma/?karsi=229>, 2 Mayıs 2019.
- Box Office Türkiye, “Seyirci Rekortmeni Komedi Filmleri”, (Erişim) <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/komedi-filmleri>, 4 Mayıs 2019.
- “Cüneyt Arkın IGS Reklamı”, (Erişim) <http://sinematikyesilcam.com/2014/06/yuz-numarali-adam-filminin-esin-kaynaginin-bu-reklam-oldugunu-biliyor-musunuz/>, 6 Mayıs 2019.
- ÇETİNKAYA Tuncer, “Komedi Sinemamıza Dair Tezler-2”, 11 Ocak 2018 (Erişim) <https://antalyakorfez.com/haber/14180-komed-snemamza-dar-tezler---2>, 2 Mayıs 2019.
- ELASU Filiz, “Recep İvedik: Temsilen”, 3 Eylül 2017 (Erişim) <http://www.ekdergi.com/recep-ivedik-temsilen/>, 2 Mayıs 2019.
- EREZ Emek, “Yeşilçam'da Bir Aylak: Turist Ömer”, 19 Mart 2017, (Erişim) <http://bilyomuydun.com/105539>, 18 Mart.2019.
- IMDB, “Feridun Karakaya”, (Erişim) <https://www.imdb.com/name/nm0438793/>, 24 Şubat 2019.
- IMDB, “Recep İvedik 2 Filminden Sahneler”, (Erişim) [https://www.imdb.com/title/tt1373215/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1373215/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm), 10 Mayıs 2019.
- SAYDAM Barış, “ArifV216: Arif'in Yeşilçam'la İmtihanı” 8 Ocak 2018 (Erişim) <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/389/arifv216--arif%E2%80%99in-yesilcam%E2%80%99la-imtihani>, 29 Nisan 2019.
- TEKELİOĞLU Orhan, “Melezleşmiş Bir Mizaha Doğru”, 1 Mart 2009, (Erişim) <http://www.radikal.com.tr/radikal2/melezlesmis-bir-mizaha-dogru-924203/>, 18 Mayıs 2019.
- YOUTUBE, “Yüz Numaralı Adam Filminden Sahneler”, (Erişim) <https://www.youtube.com/watch?v=Z7oLqDR2zIA>, 6 Mayıs 2019.

## **EKLER**

### **EK- 1**

#### **Yüz Numaralı Adam (1978)**

**Yapımcı:** Kemal SUNAL, Fatma GİRİK

**Yönetmen:** Osman F. SEDEN

**Senaryo:** Osman F. SEDEN

#### **Oyuncular**

Kemal Sunal (Şaban), Oya Aydoğan (Ayşe), Cem Erman (Can), Ali Şen (Sütçü Ali), Leman Akçatepe (Şaban'ın Annesi), Feridun Çamlı (Tuncer), Asım Par (Şerif), Osman F. Seden (Patron), Oya Öge (Zeynep), Orhan Elmas (Avukat), Süleyman Turan (TV Spiker), Kudret Karadağ (Kasap Hayri), Memduh Ünsal (Patron), Zeki Sezer (Patron), Reha Yurdakul (Polis Şefi), Hakkı Kıvanç (Kahveci), Niyazi Vanlı (Terzi), Erdoğan Seren (Kasap Hayri'nin Arkadaşı), Renan Fosforoğlu (Müteahhit), Yaşar Şener (Müteahhit), Yılmaz Kurt (Ustabaşı), İhsan Bayraktar (Bakkal), Mehmet Uğur (Karate Hocası).

**Seslendirenler:** Güler Ökten, Kamran Usluer, Güner Ümit, Dinçer Çekmez, Ayşin Atav, Zafer Önen, Ünal Gürel, Devrim Parscan, Devrim Parscan, Rıza Pekutsal, Rıza Tüzün, Timuçin Saymaz, Sıdıka Duruer.



## **EK- 2**

### **Recep İvedik 2 (2009)**

**Yapımcı:** Faruk Aksoy, Mehmet Soyarslan, Ronkay Arslan

**Yönetmen:** Togan Gökbakar

**Senaryo:** Şahan Gökbakar, Togan Gökbakar, Serkan Altuniğne

#### **Oyuncular**

Şahan Gökbakar (Recep İvedik), Gülsen Özbakan (Recep'in ninesi), Efe Babacan (Hakan), Çağrı Büyüksayar (Ali Kerem), Zeynep Çamcı (Kasiyer), Mücahit Avcı (Otel Sahibi), Mehmet Canbeğ (Bakkal), Asiye Dinçsoy (Yakuza), Oğuzhan Koçaklı (Mustafa), Reşit Kurt (Kaan), Derya Taşbaşı (Jale), Müjde Uzman (Görevli), Mert Yaşar Yücel (Faruk), Aysan Sümercan (Yoga Hocası), Ayfer Çalgıcı (Berna).

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad-Soyad:** Ferhat ŞEN

**Doğum tarihi ve yeri:** 1990 - İstanbul

**E-posta:** ferhat\_sen@windowlive.com

### ÖĞRENİM DURUMU:

**Lisans** : 2013, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema

**Yüksek Lisans** : 2019, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

