



KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE FOLKLOR ve MİZAH

Mustafa DİNÇ

Doktora Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN

UŞAK

Haziran, 2018

KEMAL SUNAL FİMLERİNDE FOKLOR ve MİZAH

Mustafa DİNÇ

DOKTORA TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Halk Bilimi Bilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN

Uşak

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2018

ÖZET

KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE FOLKLOR ve MİZAH

Mustafa DİNÇ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2018

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN

Halk biliminin çağdaş uygulamaları günümüze gelene değin oluşturmuş olduğu metin merkezli bakış açısını yavaş yavaş geride bırakarak geleneğe ait değerlerin, farklı icra ortamlarında ne şekilde yer edindiği bilgisini ele almaya başlamıştır. Canlı bir organizma gibi sürekli bir gelişim, değişim ve dönüşümün içinde varlığını koruyabilen geleneksel kültürel ürünler, teknolojik yapının, yaşam standartlarının, ekonomik faaliyetlerin şekillendirdiği dengelere kolaylıkla uyum sağlamak ve bu şekilde varlık sahasını koruyabilmektedir.

Günümüzde pek çok yeni icra ortamı içerisinde geleneksel kültürel kodların izlerini bulabilmek mümkündür. Geçiş dönemleri uygulamalarından halk inanışlarına, törenlerden geleneksel halk bilgisine kadar pek çok kültür ürünü yeni icra boyutlarına katılabilmektedir. Sözcüğü teknolojik gelişme ile tanıştığımız bilgisayar ve internet ortamlarında dahi sözü edilen kültürel kodların yeni bir yaşam sahası olarak kendine yer bulduğu görülmektedir.

Sinema da geleneksel kültürel öğelerin işlendiği, bu öğelerin yeni bir temsil sahası olarak düşünülebilecek bir alandır. 19. yüzyılda keşfedilmesinden dolayı nispeten daha yeni bir ortam olan sinema, kültürel kimliğe ait detayların da işlendiği bir mecra haline gelmektedir.

Türk sineması, özellikle 60'lardaki ulusal sinema tartışmaları ve hemen akabindeki Yeşilçam kuşağının halkçı-toplumcu bakışıyla birlikte milli bir sinemanın oluşturulması gayesi ile kültürel değerlere eğilmiş, bu doğrultuda konu, mekân veya karakter seçiminde gelenekseli yansıtmaya özelliği göz önünde bulundurulmuştur.

Bu çalışmada genelde Türk sinemasının, özelde ise Türk güldürü sinemasının en önemli ismi olarak sayılabilecek Kemal Sunal filmlerindeki sözü edilen halk bilimsel öğelerin tespit, tahlil ve yorumu ayrıca, Kemal Sunal'ın mizahi söyleminin gülme ve mizah bakışlarına göre değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Sunal, Folklor, Gülme, Mizah, Gelenek.

ABSTRACT**FOLKLORE and HUMOR IN KEMAL SUNAL'S MOVIES**

Mustafa DİNÇ

Department of Turkish Language and Literature

Uşak University, Institute of Social Sciences, June - 2018

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Derya ÖZCAN

Contemporary practices of folklore, have slowly leaving the text-centric viewpoint nowadays and have begun to take care on the knowledge of the values of tradition, on the point of, how they are involved in different enforcement environments. Traditional cultural products, which can preserve their existence in a continuous development, change and transformation like a living organism, can easily be adapted in the balances of technological structure, living standards and economic activities and with this situation, they can preserve their living areas.

Today, it is possible to find traces of traditional cultural codes in many new enforcement environments. From the practices of transitional periods to folk beliefs, from ceremonies to traditional folk knowledges, many cultural products can join with that new different enforcement sizes. For example even in the computer and internet areas that we met with technological development, the cultural codes that we mentioned, can find new spaces as living areas.

Cinema is a field where traditional cultural elements are processed and for these elements can be considered as a new representation place. For since it was discovered in the 19th century, cinema which is a relatively new area, has become a medium in which the details of cultural identity are also processed.

Turkish cinema, especially the 60's national cinema debates and the goal of creation of a national cinema immediately afterwards and the socialist view of the Yeşilçam ensemble has been tended to cultural values with the goal to reflect traditional features. And it has been taken into consideration on, choosing the subjects, the places and the characters of the films of these periods.

In this study, it was mentioned about Turkish cinema generally and especially was tried to determinate, analysis and comments of the folkloric elements of the movies of Kemal Sunal, who is known as the most important comedy artist of Turkish comedy cinema. And also, was tried to evaluated of the humor rhetoric of Sunal's movies on the point of laugh and humor perspectives.

Keywords: Kemal Sunal, Folklore, Laugh, Humor, Tradition.



UŞAK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Doktora Jüri ve Enstitü Onayı

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Programı 144033052 no'lu öğrencisi Mustafa DİNÇ'in "Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah" adlı tezi 22 / 06 / 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Doktora Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Jüri	Adı Soyadı	İmza
Danışman	: Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN	
Üye	: Doç. Dr. Erol SAKALLI	
Üye	: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR	
Üye	: Prof. Dr. Mehmet AÇA	
Üye	: Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU	

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Halk bilimi ve sinema disiplinleri arasındaki ilişkiyi bir güldürü sineması ekolü olarak addedilebilecek Kemal Sunal nezdinde ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada Kemal Sunal'ın gerek ana karakter gerekse yan roller olarak görev aldığı 82 sinema eseri halk bilimi alanının inceleme şubeleri dâhilinde, içerik çözümlemesi yöntemi ile ele alınmıştır.

Yedi bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde konuyla ilgili giriş yapılarak, araştırmanın problematiği, amaç, varsayım ve sınırları verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, folklor-sinema-Kemal Sunal-mizah konuları bağlamında ortaklıkları bulunan önceki çalışmalardan hareketle alanyazın sunulmuştur.

Üçüncü bölümde çalışmanın şekillendirilmesinde model olarak alınan yöntem, evren ve örneklem bilgileri ortaya konularak inceleme sahası belirlenmiştir.

Türk sinemasının tarihi gelişim süreci ile ilgili dönemsel ayrımlar ise çalışmanın takip eden dördüncü bölümünde sinema araştırmacılarının tasniflerinin ışığında değerlendirilerek mevcut durum analizi yapılmıştır.

Kemal Sunal ile ilgili tanıtıcı bilgiler çalışmanın beşinci bölümünde sunularak, Sunal'ın hayatı ve sanat becerisi konuları ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Araştırmanın ilk beş bölümü bir giriş mahiyetinde ana eksen olarak seçilen folklor ve mizah konularına geçişte zemin olarak uygulanmıştır. Çalışmanın araştırma-bulgu-yorum bölümü ise altıncı bölüm ile birlikte başlamaktadır. Altıncı bölümde Sunal filmlerinde tespit edilen folklor ürünleri, folklor disiplininin inceleme kadroları ışığında tasnif edilerek icra ve sahneleniş boyutları ile yorumlanmıştır.

Kemal Sunal ile ilgili herhangi bir sosyal bilimsel çalışmada asla göz ardı edilemeyeceği gibi çalışmada da bir güldürü yüzü olan Sunal'ın filmlerindeki mizahi söylem üzerinde de durulmuştur. Gülme kavramının ve güldürü unsurlarının açıklanmasından sonra geçilen mizahi söylem değerlendirmelerinde, mizahın ne olduğu ve Kemal Sunal filmlerinde mizah çeşitlerinin kullanılışı ele alınmış; filmlerdeki mizahi söylem üç ana mizah kuramı olan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları boyutuyla tartışılmıştır. Bölümün takip eden kısmında ise Sunal'ın filmlerinde yinelenen ve bireysel karakterlerinden sıyrılarak, birer tip olarak tespit edilen temsiller sınıflandırmış ve bu tiplerin sahneleniş ortaklıkları ve mizahi sunuma katkıları konusunda bazı çıkarımlarda bulunulmuştur.

Kemal Sunal filmlerinin halk bilimi disiplini içerisinde bütüncül bir bakış açısıyla incelenmeye çalışıldığı bu ilk çabanın vücuda getirilmesi esnasında tüm aşamalardaki değerli yönlendirmeleri ve büyük desteğinden dolayı danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Derya Özcan'a; Tez İzleme Komite toplantılarındaki eşsiz katkıları ile sayın hocalarım Doç. Dr. Erol Sakallı ve Doç. Dr. Meral Özçınar'a; gerek sosyal ortam içerisinde, gerekse bilimsel sohbetleri ile çalışmalarım da fikirlerine başvurduğum değerli hocalarım Prof. Dr. Mehmet Aça'ya ve Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu'ya; çalışmanın ilk anından sonlandırılmasına kadar türlü özverilerle desteklerini hiçbir zaman üzerimden esirgemeyen sevgili eşim Kezban Dinç'e, kızım Gamze Melek'e ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa DİNÇ

Uşak 2018

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı Soyadı : Mustafa DİNÇ
 Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul 14/08/1984
 Lisans : Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe
 Eğitimi Bölümü, 2005.
 Yüksek Lisans :Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler
 Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı,
 2014.
 Yabancı Dil :İngilizce

Bilimsel Faaliyetler:

Dinç, M. (2012), Anadolu Köy Seyirlik Oyunları Bağlamında Çanakkale İli Dümrek Köyü Oturtma Eğlencesi, *Milli Folklor Dergisi*, Yıl: 24, S.: 94, s. 249- 255.
 Dinç, M. (2013), Anadolu Sahasında Arıcılık ve Bal Üretimi Çerçevesinde Gelişen İnanç ve Gelenekler Konusunda Bir İnceleme, *Turkish Studies*, S: 8/9, s.1149- 1156.
 Dinç, M. (2017), Yahya Kemal'in Akıncılar Şiiri ve Halk Bilimi, *Dede Korkut Dergisi*, S: 13, s.9-15.
 Dinç, M. (2017), Toprakla İlgili Halk Hukuku Uygulamaları, *Halk Kültüründe Toprak Uluslararası Sempozyumu*, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
 Dinç, M. (2017), Kemal Sunal'ın Ankarası: Köyden İndim Şehire, Zübük ve Düttürü Dünya Filmleri Üzerinde Halk Bilimsel Bir İnceleme, *I.Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu*, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, s.517- 525, Bandırma.
 Yolcu, M. A. ve Dinç, M. (2018), Çanakkale Halk Kültüründe Devecilik, II. Uluslararası Selçuk-Efes Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu. Selçuk-İzmir.
 Yolcu, M. A. ve Dinç M. (2018), *Çanakkale Yöresi Halk Kültürü*, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
 Özcan, D. ve Dinç M. (2018), Kemal Sunal Filmlerinde Mani İcrası, *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, C.11, S:22, s.117-126.

İş Deneyimi:

Çalıştığı Kurumlar : Eylül 2005-Halen, Milli Eğitim Bakanlığı.

İletişim:

e-posta adresi : mstfdnc84@hotmail.com

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	v
ÖNSÖZ	vi
ÖZGEÇMİŞ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiii
1.GİRİŞ	1
1.1.Problem	1
1.2.Alt Problemler	3
1.3.Amaç	3
1.4.Araştırmanın Önemi	4
1.5.Varsayımlar	4
1.6.Sınırlılıklar	5
2.İLGİLİ ALANYAZIN	7
2.1.Konu İle İlgili Araştırmalar	7
2.1.1.Kitaplar.....	7
2.1.2.Tezler.....	16
2.1.3.Makale ve Bildiriler	24
3.YÖNTEM	32
3.1.Çalışmanın Modeli	32
3.2.Evren ve Örneklem	33
3.3.Verİ Toplama Araçları	36
3.4.Verİlerin Analizi	36
4.TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL EVRİMİ	38
4.1.İlk Sinemacılar Dönemi (1914-1923)	39
4.2.Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)	41
4.3.Geçiş Dönemi (1939-1948)	42
4.4.Sinemacılar Dönemi (1948- 1970)	44
4.5.Yeşilçam Dönemi (1970-1980)	47
4.6.Darbe Sonrası Türk Sineması (1980 ve Sonrası)	49
5.KEMAL SUNAL'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ	52

5.1.Kemal Sunal'ın Hayatı	52
5.2.Kemal Sunal'ın Sanatı ve Şaban Tiplemesi.....	53
5.3 Anlatının Sürekliliği ve Bir Anlatı Kahramanı Olarak Kemal Sunal.....	57
6.KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE FOLKLOR	64
6.1.Geleneksel Yaşam ve Halk Mimarisi	64
6.2.Halk Ekonomisi	68
6.3.Halk Mutfağı	71
6.4.Halk Sanatları ve Zanaatları	74
6.5.Giyim Kuşam ve Süslenme.....	75
6.6.Halk Bilgisi.....	79
6.6.1.Halk Hekimliği.....	79
6.6.2.Halk Baytarlığı.....	82
6.6.3.Halk Meteorolojisi	82
6.6.4.Halk Takvimi	83
6.6.5.Halk Hukuku	85
6.7.Halk İnanışları.....	92
6.8.Geçiş Dönemleri	98
6.8.1.Doğum.....	99
6.8.1.1.Doğum Öncesi İnanış, Uygulama ve Kaçınmaları.....	100
6.8.1.2.Doğum Sırası İnanış, Uygulama ve Kaçınmaları.....	101
6.8.1.3.Doğum Sonrası İnanış, Uygulama ve Kaçınmaları.....	102
6.8.2.Çocukluk	102
6.8.3.Sünnet.....	105
6.8.4.Askerlik.....	107
6.8.5.Evlilik.....	109
6.8.6.Ölüm.....	118
6.9.Geleneksel Kutlamalar ve Halk Eğlenceleri.....	121
6.10.Halk Sporu.....	126
6.11.Halk Müziği, Çalgıları ve Halk Oyunları	130
6.12.Halk Edebiyatı.....	133
6.12.1.Maniler	133
6.12.2.Türküler.....	139
6.12.3.Ağıtlar	160
6.12.4.Ninniler	161

6.12.5.Tekerlemeler-Sayışmalar	163
6.12.6.Âşık Şiiri – Diğer Manzum Örnekler.....	168
6.12.7.Geleneksel Anlatı Türleri.....	176
6.12.8.Halk Tiyatrosu.....	190
6.12.9.Kalıp Sözler.....	195
6.12.9.1.Atasözleri	196
6.12.9.2.Deyimler.....	205
6.12.9.3.Alkışlar.....	233
6.12.9.4.Kargışlar	243
6.12.9.5.Ant-Yemin Sözleri	248
6.12.9.6.Argo-Kaba Söyleyişler-Küfürler.....	250
6.12.9.7.Diğer Kalıp Sözler.....	260
6.13.Adlar.....	263
6.13.1.Asıl Adlar	263
6.13.2.Lakaplar.....	270
7.KEMAL SUNAL FİMLERİNDE MİZAH	273
7.1.Gülme	273
7.1.1.Kemal Sunal Filmlerinde Güldürü Çeşitleri	278
7.1.1.1.Durum Komiği	279
7.1.1.2.Hareket Komiği.....	280
7.1.1.3.Söz Komiği	282
7.1.1.4.Karakter Komiği.....	283
7.2.Mizah, Mizah Yaratma Yöntemleri ve Çeşitleri	285
7.3.Mizah Kuramları ve Kemal Sunal Filmleri.....	293
7.3.1.Üstünlük Kuramı	294
7.3.2.Uyumsuzluk Kuramı	297
7.3.3.Rahatlama Kuramı	299
7.4.Tipler	301
8.SONUÇ.....	319
9.KAYNAKÇA	327
10.EKLER.....	342

TABLolar LİSTESİ

1. Tablo 1: Çalışmanın Evrenini Oluşturan Kemal Sunal Filmleri..... s. 27.



KISALTMALAR

- bk. : Bakınız
 C. : Cilt
 Çev. : Çeviren
 Ed. : Editör
 s. : Sayfa
 S. : Sayı
 TDK : Türk Dil Kurumu
 TS : Türkçe Sözlük
 TV : Televizyon
 vb. : ve benzeri
 vd. : ve diğerleri
 yy. : yüzyıl

FİLM İSİMLERİ KISALTMALARI ÇİZELGESİ

SIRA	FİLM ADI	KISALTMASI
1.	Tatlı Dillim	TD
2.	Yalancı Yârim	YY
3.	Oh Olsun	OH
4.	Güllü Geliyor Güllü	GGG
5.	Canım Kardeşim	CAN
6.	Mavi Boncuk	MB
7.	Salako	SLK
8.	Salak Milyoner	SM
9.	Köyden İndim Şehire	KİŞ
10.	Hasret	HAS
11.	Şaşkın Damat	ŞD
12.	Hanzo	HAN
13.	Hababam Sınıfı	HS1
14.	Tosun Paşa	TOS
15.	Süt Kardeşler	SÜT
16.	Meraklı Köfteci (Zühdü)	MK
17.	Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı	HS2
18.	Sahte Kabadayı	SAH

19.	Kapıcılar Kralı	KK
20.	Şabanoğlu Şaban	ŞBN
21.	Hababam Sınıfı Uyanıyor	HS3
22.	İbo İle Güllüşah	İBO
23.	Sakar Şakir	SAK
24.	Çöpçüler Kralı	ÇK
25.	Yüz Numaralı Adam	YÜZ
26.	Köşeyi Dönen Adam	KDA
27.	İyi Aile Çocuğu	İYİ
28.	İnek Şaban	İŞ
29.	Kibar Feyzo	KF
30.	Hababam Sınıfı Tatilde	HS4
31.	Avanak Apti	AA
32.	Dokunmayın Şabanıma	DŞ
33.	Şark Bülbülü	ŞB
34.	Korkusuz Korkak	KOR
35.	Bekçiler Kralı	BEK
36.	Umudumuz Şaban	UŞ
37.	Gol Kralı	GOL
38.	Gerzek Şaban	GER
39.	Devlet Kuşu	DK
40.	Zübük	ZBK
41.	Üç Kâğıtçı	ÜK
42.	Cihan Yandı Kanlı Nigar	KAN
43.	Davaro	DVR
44.	Yedi Bela Hüsnü	YBH
45.	Doktor Civanım	DC
46.	Çarıklı Milyoner	ÇAR
47.	En Büyük Şaban	EBS
48.	Kılıbık	KIL
49.	Tokatçı	TOK
50.	Atla Gel Şaban	AGŞ
51.	Orta Direk Şaban	ODŞ

52.	Postacı	POS
53.	Şabaniye	ŞAB
54.	Gurbetçi Şaban	GUR
55.	Katma Değer Şaban	KDŞ
56.	Keriz	KRZ
57.	Sosyete Şaban	SOS
58.	Şaban Pabucu Yarım	ŞPY
59.	Şen Dul Şaban	ŞEN
60.	Davacı	DVC
61.	Deli Deli Küpeli	KÜP
62.	Garip	GRP
63.	Tarzan Rıfkı	TAR
64.	Yoksul	YOK
65.	Japon İşi	JPN
66.	Kiracı	KRC
67.	Yakışıklı	YAK
68.	Düttürü Dünya	DD
69.	İnatçı	İNT
70.	Öğretmen	ÖĞR
71.	Uyanık Gazeteci	UG
72.	Sevimli Hırsız	SEV
73.	Polizei	POL
74.	Bıçkın	BIÇ
75.	Zehir Hafiye	ZEH
76.	Talih Kuşu	TK
77.	Gülen Adam	GÜL
78.	Koltuk Belası	KOL
79.	Boynu Bükük Küheylan	KÜH
80.	Abuk Sabuk Bir Film	ASBF
81.	Varyemez	VAR
82.	Propaganda	PRO

1.GİRİŞ

1.1. Problem

Bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada bir birleşime vardırılmayı amaçlayan bir bilim (Örnek, 2000: 15) olarak tanımlanan halk bilimi, bir insan topluluğunun geçmişten geleceğe evirerek şekillendirdiği tüm maddi ve manevi kültür ürünlerini inceleme sahasında bulundurmaktadır. Halk bilimi teriminden bağımsız düşünülmemesi gereken halk edebiyatı da yukarıda anılan kültür ürünlerinin anlatı geleneği içerisinde meydana getirdiği birikimi ifade etmektedir.

Üretildiği toplumun canlı yapısından hareketle sürekli bir devinim içerisinde olan halk bilimi ürünleri de bu doğrultuda yaşayan, sürekli bir gelişim, değişim ve dönüşüm gösteren bir yapıya sahiptir. Toplum hayatındaki sosyokültürel, teknolojik ve ekonomik gelişim ve değişimler tüm halk bilimi ürünlerini etkilemekte, toplumun canlılığı bir bakıma halk bilimi ürünleri üzerine yansımaktadır.

Bir sanat dalı olarak sinema ise, “herhangi bir düşünceyi, duyguyu, olayı, gerektiğinde sesle de desteklenen hareketli resimlerle anlatım yoludur. Sinema sanatçısı bu çalışmayı yaparken çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge oyunları, kurguyla sağlanan tartım, alıcı hareketlerinin sağladığı canlılık, görüntünün ortaya koyduğu kavramla yaratılan etkilerden yararlanır” (Özön, 1972: 10).

Sinema, kendisinden önce var olan, edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir. Ancak “Yedinci Sanat”, en güçlü bağıni edebiyatla kurmuştur. Edebiyat eski çağlardan beri, insanlar arasında sözlü ve/ya yazılı iletişim sağlayan araçlardan biridir. Sinemanın da bir kitle iletişim aracı olması, temelde bir ortaklık oluşturur. Bu iki iletişim aracı da kültürün gelişmesine katkıda bulunurken; insanları bilgilendirir, eğlendirir, olup bitenden haberdar eder, onların estetik zevkine hitap eder, bakış açılarını geliştirir ve zaman zaman da onları tartışmaya sevk eder (Kale, 2010: 266).

Yazı öncesi çağlardaki sözlü kültür ortamlarında toplumun tüm bilgi birikiminden hareketle şekillenen halk bilimi ürünleri, bir sonraki evrede yazılı kültür aşamasına oradan da çağımızın gereği olarak elektronik ortama doğru bir geçiş sergilemektedir. Ersoy’un da belirttiği gibi (2004: 87), günümüzde, Köroğlu,

Battalgazi, Karacaoğlan, Keloğlan, Kırk Haramiler, gibi sözel anlatıların yanında halk gelenek ve inançlarına dayalı pek çok folklor mahsulü filme çekilmiştir.

Halk bilimi ürünlerinin kültürel ortamlarda değişiklik göstererek yaşamına devam etmesi, bir başka ifade ile sözlü anlatımların sürekliliğinin sağlanması, içerik ve icrada da önemli değişiklikler uygulanmasını beraberinde getirmiştir. Söze geliş, halk hikâyesi, masal gibi ürünlerin içerikleri kendilerine sinema eserlerinde, bu ürünleri icra eden anlatıcılar da radyo ve televizyon ekranlarında yer bulur hale gelmişlerdir.

Bir insan yaratımı olarak sinema sanatının tüm bu anılanlardan hareketle insana dair diğer tüm verimlerden beslenmesi elbette doğal bir olgu sayılmalıdır. Halk bilimi yaratımlarının aktarımında sinema sanatının da rolü bu bağlamda asla yadsınamayacak ölçüdedir. Türk sinemasının tarihsel gelişimi içerisinde kültürel unsurları, halk hayatına ilişkin ürünleri sıklıkla işlediği de görülmektedir. Tarihi filmlerde, melodramatik yapımlarda, güldürü eserlerinde, sözü edilen kültür birikiminden faydalanılarak bugün adına Türk Sineması denilen bir külliyyatın oluştuğu gerçekliği içerisinde bize ait unsurların da yer alması elbette olağan sayılmalıdır.

Türk güldürü sineması denildiğinde de akla ilk gelecek olan Kemal Sunal, sadece bir karakter olmanın ötesine geçerek, rol aldığı eserlerde yapımcı ve yönetmenlerinin üzerine çıkararak tıpkı Batı sinemasının en önemli yüzlerinden biri olan Şarlo¹ gibi başlı başına bir güldürü ekolü haline gelmiştir. Bu da genellikle yapımcı-yönetmenlerin isimleri ile anılan sinema geleneğinin aksine birçok farklı isimle çalışmış olmasına rağmen, Türk sinemasında başkaca bir oyuncu için böyle bir adlandırma yapılması düşünülmediği halde Kemal Sunal'ın oynadığı eserlere “*Kemal Sunal Filmleri*” ifadesinin kullanılmasını olağan kılmıştır. Sadece Şaban rolü ile değil, diğer tüm rollerinde Türk mizah kültürünün yansımalarını hissettiren Kemal Sunal'ın toplumsal hafızada sürekli yer işgal etmesi de şüphesiz insanımızın kavrayışını, anlayışını, yaşayış ve düşünüş özelliklerini sunmasıyla alakalıdır. Bu özellikleri ile Kemal Sunal yukarıda da zikredildiği üzere, halk edebiyatımızdaki Keloğlan, Nasreddin Hoca, Karagöz, Meddahlık gibi anlatı geleneğinin sinemamızdaki tezahürü haline gelmiştir.

¹ Charlie Chaplin ile özdeşleşmiş sinema tipi, Charlot.

Anılan tüm bu düşüncelerden hareketle *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah* adını verdiğimiz çalışmamızın problemi, Kemal Sunal'ın rol aldığı sinema filmlerinde folklor unsurlarının tespit edilerek, elde edilen bulguların halk bilimi disiplinine ait tasnifler ışığında sınıflandırılması, filmlerin vücuda getirildiği Yeşilçam sinemasının halkçı-toplumcu anlayışının yansımalarının bu yapımlara ne tür katkılar verdiğinin belirlenmesi, halk bilimi tespitlerinin icra boyutlarıyla değerlendirilmesi, filmlerdeki mizah unsurlarının tespit edilerek yorumlanması, güldürü çeşitlerinin ne şekilde gerçekleştirildiğinin tespiti ve filmlerde nasıl ve ne ölçüde yer edindiği ve bu mizah söylemlerinin mizah kuramlarının hangileri ile ilişkilendirilebileceği olarak belirtilebilir.

1.2. Alt Problemler

Yukarıda çizilmeye çalışılan ana problem çerçevesinde, çalışmada Kemal Sunal filmleri özelinde aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

Kemal Sunal filmlerinde, halk bilimi kadroları bağlamında hangi unsurlar bulunmaktadır? Bu ürünler rastlantı eseri olarak mı işlenmiştir yoksa belirli bir amaca yönelik olarak mı kullanılmıştır?

Filmlerin yönetmenlerinin, yapımcıların mensup oldukları sinema akımları halk bilimi unsurlarının kullanımını ne ölçüde etkilemiştir?

Kemal Sunal filmlerinde güldürü nasıl sağlanmaktadır? Güldürü çeşitleri hangi icralarda kullanılmaktadır?

Kemal Sunal filmlerinin, mizahi söylemi nasıl gerçekleştirilmektedir? Bu mizahi söylemin genel geçer mizah kuramları ile bağlantısı nasıl kurulabilir?

1.3. Amaç

Türk güldürü sinemasının akla gelen ilk isimlerinden olan Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde folklor ürünlerinin sıklıkla işlendiği bilinmektedir. Halk bilimi yaratmalarında bir icra ortamı olarak sinemanın da düşünülebileceği fikri çerçevesinde, çalışmanın ilk amacı bu ürünlerin halk bilimi kadrolarına göre tespit ve tasnif edilerek yorumlanmasıdır.

Kemal Sunal filmlerindeki mizahi söylemin nasıl sağlandığının çağdaş mizah kuramları ışığında incelenerek sinema mizah ilişkisi bağlamında Türk mizah kültürü birikimine bir katkıda bulunmak ve Kemal Sunal filmlerinin mizahi söyleminin genel

geçer mizah kuramlarının hangileri ile ne tür bir ilişkiyle kuruluyor olmasının ortaya çıkarılması ise çalışmamızın ikinci amacını oluşturmaktadır.

1.4. Araştırmanın Önemi

YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında ya da diğer çeşitli arama tabanları üzerinde yapılan bir incelemede Türk sinema tarihinin ve güldürü sinemamızın en önemli simalarından biri olan Kemal Sunal filmlerinin münferit çalışmalar halinde konu alanlarına göre iletişim bilimleri, sahne sanatları, ilahiyat, sosyoloji gibi sosyal bilim dallarında yapılan yüksek lisans veya doktora tezlerinde işlendiği; halk bilimi boyutunda ise tüm külliyat yerine seçilmiş bazı filmlerin üzerinde tez, makale veya bildiri düzeyinde durulduğu görülmüştür.

Yurdumuzdaki çağdaş halk bilimi çalışmaları, süreç içerisinde metin merkezli incelemelerden daha ziyade, yaşayan, gelişen ve tüm konjonktürel durumlara uyum sağlayabilen bir folklor bakış açısına doğru bir yönelime, icra bağlamını önemseyen bir anlayışa doğru evrilmektedir. Bu da halk bilimsel anlayışın günümüz şartlarındaki değişim içerisinde de değerlendirilmesini elzem kılmaktadır. Değişen, dönüşen toplum şartları ve teknolojik gelişme içerisinde folklorun da değişip gelişebileceği, sinema, televizyon, internet, sosyal ağlar vd. gibi farklı mecralarda yaşam ortamı bulabileceği gerçeği ile gerekçelendirilebilecek tez araştırmamızda, bu anlayış çerçevesinde, sinema tarihi, sosyoloji gibi alanlardan da yararlanılarak disiplinler arası bir çalışma öngörülmüştür. Bu bakış açısıyla oluşturulan çalışmanın asıl önemi, *halk bilimi unsurlarının bir sinema külliyatı içerisindeki varlığının tespit edilmesini amaçlayan ilk doktora çalışması* kimliğini taşımaktadır.

Ayrıca çalışmanın bir diğer önemi, mizah çalışmalarında genellikle metin eksenli araştırmaların yapıldığı halk bilimi alanında, sinema eserlerinin de bir edebi metin şeklinde ele alınarak, temsillerindeki görsel sunumlarla birlikte çözümlenebileceği düşüncesi etrafında mizah unsurlarının tespit edildiği bir çalışma olmasıdır. Tezin bu özellikleri bakımından daha sonraki araştırmalara da örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

1.5. Varsayımlar

Bu tez çalışmasında Kemal Sunal filmleri özelinde şu varsayımlardan hareket edilmiştir:

Kemal Sunal filmlerinde, yapımların gerek metinleri, gerekse sunumları ve sahnelenişlerindeki göstergeler bakımından ele alınması noktasında, halk bilimi araştırmalarının inceleme sahasına giren, geçiş dönemleri, halk bilgisi ürünleri ile halk edebiyatı kadroları bakımından oldukça yoğun bir folklorik temsil yapılmıştır.

Bu yoğun halk bilimsel temsilin sunulmasında, Kemal Sunal filmlerinin vücuda getirildiği Yeşilçam sinemasının halkçı-toplumcu söyleminin etkisi çok büyüktür. Ulusal sinema arayışlarının ardılı olarak ortaya çıkan Yeşilçam sinemasında, milli bir sinemanın oluşturulması gayesine yönelik olarak, milli kültür öğelerinden de faydalanılması durumu özellikle Kemal Sunal filmlerindeki temsillerde yoğunlukla kendisini göstermiştir. Gerek Sunal'ın şahsi performansıya, gerekse yapımcı ve yönetmenlerin kurgularıyla oluşturulan sinema eserleri, geleneksel kültürel öğelerden yararlanılıp genel izleyici kitlesinin günlük yaşamlarına ve sorunlarına eğilebilen bir güldürü sineması külliyatı meydana getirilmiştir.

Türk sinemasının güldürü tarzı içinde oldukça önemli bir yere sahip olan Kemal Sunal filmlerinde, güldürü çeşitlerinin hepsiyle ilgili örnekler bulunmakta, mizah kuramları açısından ise genel geçer mizah kuramları olan, üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları bağlamında hemen her filmde çeşitli örneklerin elde edilebilmesi mümkün olmuştur. Bu bakımdan filmlerin sözel dokusunun birer yazılı metin olarak görölerek incelenmesi ve görsel temsillerin de göz önünde bulundurulmasıyla Kemal Sunal filmlerinin Türk mizah kültürü içerisindeki yeri de özömlenmeye çalışılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

Kemal Sunal'ın sinema sanatçılığı boyunca 82 sinema filmi ve 4 televizyon dizisinde rol aldığı bilinmektedir. 1972'de başladığı sinema serüvenine 1999'da çekilen en son filmi "Propaganda" ile veda eden Sunal sözü edilen 82 filmin 70'inde başrolde oynamıştır. Bu bakımdan çalışmanın kapsam sınırını yan rol veya başrol ayrımı yapılmaksızın Sunal'ın tüm filmleri oluşturmuştur.

Çalışmanın konusal sınırı içinde de öncelikle Türk sinemasının tarihsel gelişimine göz atılmakta, bu tarihi süreç içerisinde Kemal Sunal filmlerinin yeri tespit edilmektedir. Kemal Sunal ile ilgili tanıtıcı bilgilerin ardından bu filmlerdeki folklor ürünleri obanoğlu'nun (2005) Örnek'in (2000), sınıflandırmasından hareketle genişleterek halk bilimi alanına sunduğu folklor kadroları ışığında ve

sinema eserlerinde temsil edilen bulgular bağlamında bazı eklemeler, çıkarmalar, birleştirmeler yapılarak tespit edilmesine² konusal tasnifinin yapılmasının ardından da filmlerdeki halk bilimsel görsel kodların yorumlanmasına çalışılmıştır.

Çalışmanın izleyen bölümünde mizah kuramları üzerinden Kemal Sunal filmlerinde kuramların uygulanabilirliği tartışılmaktadır. Sonuç bölümünde ise tüm bulgu ve tartışmalardan elde edilen sonuçlar sunulmuştur.



² Halkbilimi kadrolarının yazıya geçiriliş aşamasında Çobanoğlu'nun (2005) tasnifine genellikle sadık kalınmakla beraber, filmlerde elde edilenlere göre, "Geleneksel Yaşam ve Halk Mimarisi" tek başlık altında toplanmış; "Halk Edebiyatı" ürünleri noktasında, elde edilen verilerin sınırlı olmasından dolayı, sözlü anlatımlar, "Geleneksel Anlatı Türleri" başlığı altında değerlendirilmiş; bilmece örneği bulunmamasından dolayı bu başlık ele alınmamış; adlar ile ilgili incelemelerde de yer adları ile ilgili bulguların yetersizliğinden dolayı bu başlık da çalışmaya dâhil edilmemiştir.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Konu İle İlgili Araştırmalar

Gerek adı, gerekse içeriği bağlamında halk bilimi, mizah ve Kemal Sunal filmleri çevresinde sinema sanatı konularını ele alan disiplinler arası bir çalışma olması nedeniyle tezle ilgili literatür taramalarında bu üçlü sacayağına dair önceki araştırmaların tespit edilerek, konuya katkılarının elde edilmesine çalışılmıştır.

Çalışma konusu olan Kemal Sunal filmlerindeki halk bilimsel öğeler sınırlılıklar bölümünde ifade edildiği gibi halk bilimi alanının rehber çalışmalarından olan Çobanoğlu'nun "*Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihinin Giriş*" adlı eserinde bulunan ve Sedat Veyis Örnek'in "*Türk Halkbilimi*" adlı çalışmasındaki tasnifin (Örnek, 2000: 17-20) genişletilmiş halinden oluşan "*Türk Halkbilimi Çalışmaları Kadroları*" (Çobanoğlu, 2005: 23-50) ekseninde bir tasnif altında toplanmıştır. Dolayısıyla çalışmada halk bilimi tasnifi anlamında kılavuz olarak alınan bu iki eser başat eserler olarak düşünülmektedir. Bunun yanında, tespit edilen halk bilimi öğelerinin yazıya geçiriliş aşamalarında ise konu alanıyla ilgili pek çok farklı halk bilimcinin çalışmalarından yararlanılmıştır. Bu noktada literatür içerisinde halk bilimsel çalışmaların Kemal Sunal özelinde ele alınanları sunulacağından yukarıda sözü edilen diğer halk bilimi kaynaklarının yinelenmesi gerekli görülmemiştir.

Çalışmanın literatür kısmında ele alınan diğer eserler yukarıda da üzerinde durulduğu gibi, doğrudan Kemal Sunal yapımlarının çeşitli yönleri ile ilgili olan halk bilimsel çalışmalar, sinema ve Kemal Sunal sinemasının ele alındığı çalışmalar ve mizah çalışmaları düzlemi içinde kitap, tez ve makale-bildiriler boyutuyla sinema ve mizah eserleri sıralaması altında sunulmuştur.

2.1.1. Kitaplar

Halk bilimi, sinema, Kemal Sunal ve mizah konuları dahilinde taraması yapılan literatür içerisinde ilk olarak sinema ve Türk sineması bağlamında tarihsel sürecin sunulduğu eserler taramamıza şu şekilde dahil edilmişlerdir:

Nijat Özön'ün "*Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*" isimli eseri Batı sineması ile Türk sinemasının tarihi gelişimi konusunda rehber olarak alınan önemli bir yapıttır. Bu anlamda eser, çalışmamızın sinema tarihi ile ilgili bilgilerinin edinilmesinde bir başvuru eseri olarak ele alınmaktadır (Özön, 1985).

Gerek sinema tarihçiliği gerekse eleştirmenlik boyutunda önemli çalışmaları bulunan Atilla Dorsay'ın "*Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*" isimli eseri de hem sinema tarihi noktasında hem de ele aldığı dönem olarak Kemal Sunal'ın en önemli yapımlarının şekillendiği bir döneme ışık tutması açısından kayda değer bir eserdir. Dorsay'ın çeşitli başlıklar altında sınıflandırdığı tarihi akımlar içerisinde Sunal ise bu çalışmaya "Canım Kardeşim, Oh Olsun, Salak Milyoner, Köyden İndim Şehire" ile "*Ertem Eğilmez Güldürüleri*"; "Kibar Feyzo" ile "*Atıf Yılmaz Çeşitlemeleri*"; "Yüz Numaralı Adam" ile "*Osman Seden Sineması*"; "Hababam Sınıfı (seri haliyle), Süt Kardeşler, Tosun Paşa, Meraklı Köfteci" ile "*Arzu Film Güldürüleri*"; "Çöpçüler Kralı, Kapıcılar Kralı" ile "*Zeki Ökten Sineması*" başlıklarında dönemsel ve sinemasal kısa değerlendirmeler şeklinde konu olmaktadır (Dorsay, 1989).

Sinema tarihçiliği konusunda önemli çalışmaları olan Agâh Özgüç'ün "*100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*" adlı eserinde ise özellikle Ertem Eğilmez filmlerindeki kahraman anlayışı verilirken Kemal Sunal'ın bu kahramanlar arasındaki yeri ile ilgili şu tespitlerin sunulması oldukça değerlidir:

"Eğilmez'in Türk sinemasındaki "kahraman imajı" oldukça farklıdır. Kahramanları bir "ben" olarak, yani tek başlarına ortaya çıkmazlar. "Kahramanlık imajı" "kişi" nin değil, "kişiler" üzerine kuruludur. İnsanlar bu sıcak dünyalarda omuz- omuzadırlar. Bu küçük insan dünyalarından "büyük isimler" in çıktığını görürüz. İşte Kemal Sunal (1944), böyle bir sistemin oyuncusudur. Yani önceleri arkalarda görünür sonra da yavaş yavaş önlere çıkarak yıldızlaşır. Tiyatro oyunculuğundan gelen Kemal Sunal'a, Türk sinema tarihinde bir güldürü oyuncusu olarak zirveye çıkıp geniş halk yığınlarına ulaşmayı başarabilen tek yıldız diyebiliriz. Daha çok yüz mimikleriyle ve diyalog ağırlıklı bir sinemanın oyuncusu olarak zaman zaman kendini tekrarladığını gördüğümüz Sunal'ın tiplmesi şu çizgiden meydana gelir. Aptal ve salak görünüşlüdür ama bu dıştan görünüşünün altında müthiş bir zekâ yatmaktadır. Yani genel bir deyişle "aptal görünen uyanık" lardandır. Alaya alınırken karşısındakiyle asıl alay eden, dalgasını geçen yine Sunal olur sonunda." (Özgüç, 1993: 48-49).

Bir başka sinema tarihçisi olan Âlim Şerif Onaran ise, "*Türk Sineması (I-II)*" isimli eserinde, sinemanın Türkiye coğrafyasındaki tarihsel sürecini incelemekte ve eserinin her iki cildinde de Kemal Sunal'ın rol aldığı filmleri, yönetmen ve rejisörleri bağlamında değerlendirerek, Sunal'ın birlikte çalıştığı Osman Fahir Sezen, Memduh Ün, Zeki Ökten, Kartal Tibet vd. yapımcıları zikretmekte ve söz konusu yönetmen ve

rejisörlerin yapımlarına Sunal'ın yaptığı katkıları sinema tarihi bağlamında yorumlamaktadır (Onaran, 1995).

Atilla Dorsay'ın yukarıda anılan ilk çalışmasının devamı olarak hazırlanmış olduğu “12 Eylül Yılları ve Sinemamız” isimli eser hem sinema tarihi bakımından hem de ülke tarihinin önemli bir dönüm noktası olan “12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi”nin sinemadaki etkileri bağlamında yaptığı değerlendirmelerle önemli bir çalışmadır. Dorsay, araştırmasına 1980’li yıllarda sinema-toplum ilişkisini değerlendirerek başlamakta, sonrasında ise 1980-1990 arasında öne çıkan yönetmenlerin filmlerinden seçtiği örneklem üzerinden bu dönemin sinemasal gelişimini ele almaktadır. Kemal Sunal filmleri de eserde ele alınan yönetmenler çerçevesinde “Devlet Kuşu, Kanlı Nigar, Postacı, Hababam Sınıfı, Zübük, Umudumuz Şaban, Şabaniye, Yoksul, Düttürü Dünya, Polizei, Tokatçı” isimli yapımların kısa değerlendirmeleri ile konu olmaktadır (Dorsay, 1995).

Nijat Özön’ün 1995 yılında kaleme aldığı “*Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*” adlı iki ciltlik eseri ise Türk sinemacılığını çeşitli boyutları ile ele alan kapsamlı bir çalışmadır. Sinema ve Türk sineması üzerine çeşitli yazılardan oluşan eserin ilk cildinde Özön, Türk sinemasına toplu bir bakış yaparak, akımlar, türler, uyarlamalar ve yönetmenler çerçevesinde değerlendirmelerini sunmakta, ikinci cildinde ise sinemaya eleştirilenlik vasfıyla yaklaşarak seçtiği yapımlar üzerinden sinema eleştirilerini ortaya koymaktadır (Özön, 1995).

Şükran Kuyucak Esen’in “*Türk Sinemasının Kilometre Taşları*” isimli eseri de Türk sinema tarihi konusunda tüm dönemleri ele alması bağlamında önem arz eden bir sinema tarihi eseri olarak çalışmada başvuru kaynaklardan birisidir (Kuyucak Esen, 2002).

Türk ve Dünya sinemasına ilişkin geniş bir tarihsel incelemenin sunulduğu “*Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi I-II*” isimli eserin her iki cildinde sinemanın keşfi, ülkeler ve kıtalar bazında ilk sinema temsilcileri, felsefi ve tarihi arka planları bakımından incelenmektedir. Oldukça hacimli olarak hazırlanan bu eserde, Türkiye sineması ise her iki ciltte Avrupa sineması ile ilgili bilgiler verilirken ele alınmaktadır (Teksoy, 2005).

Türk sineması ile ilgili çeşitli görüşlerini topladığı “*Türk Sineması Üzerine Yazılar*” isimli eserinde Nilgün Abisel, sinemanın Türkiye coğrafyasındaki tarihsel gelişimi, Türk sinemasındaki aile ve özellikle kadın sunumu, popüler Türk

filmlerinin anlatı yapısı, kadına şiddet gibi konu başlıkları altında Türk sinemasının akademik bir eleştirisini yapmaktadır (Abisel, 2005).

Türk sinemasının tarihi gelişimi ve bu süreç içindeki akım araştırmalarının ortaya sunulduğu Esin Coşkun'a ait "*Türk Sinemasında Akım Araştırması*" isimli eser ise özellikle Kemal Sunal'ın ortaya çıkmasına neden olan "Arzu Film" ve "Ertem Eğilmez" ekolünün sinema tarihi açısından önemi üzerinde çeşitli bilgilerin verilmesi açısından değerli bir çalışmadır (Coşkun, 2009).

Gerek sinema tarihi açısından, gerekse bu tarihsel dönüşüm içindeki önemli isimleri ele alması bakımından Giovanni Scognamillo'nun "*Türk Sinema Tarihi*" isimli kitabı da çalışmaya eksen kazandırması açısından önemli görülmüştür. Zira eserde, hem Türk sinemasına yön veren tarihsel süreçler, akımlar ve anlayışlar ele alınmakta hem de sinematik üretimleri ile öne çıkan yapımcı, yönetmen ve oyuncu kadroları geniş biçimde yer almaktadır (Scognamillo, 2010).

Son dönem Türk sinema tarihçiliği noktasında da Ayşe Koncavar'ın "*Türk Siyasal Sineması 1960-1990*" isimli eseri daha önceki sinema tarihçilerinin görüşlerine sadık kalmasıyla beraber, sinema tarihçiliğini siyasal sinema olgusu bağlamında ele alması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmada 1960-1990 yılları arasındaki askeri müdahaleler, ekonomik, sosyal ve siyasal çalkantılar sonucunda sinemanın da etkilenmiş olması fikriyle yapımlarda meydana gelen etki ve söylem değişiklikleri ele alınmaktadır (Koncavar, 2017).

Halk bilimi ve sinema disiplinleri bakımından Kemal Sunal filmlerini ele alan ilk müstakil kitap Nazlı Kırmızı'nın daha sonra aynı üniversite tarafından kitaplaştırılan ve yazarın doktora tezi olan "*Geleneksel, Alınatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme*" isimli eseridir. Bu çalışma, kullandığı yöntem ve uygulayıcılarının kimliği bağlamında hayli dikkat çekici bir çalışma mahiyetindedir. Bir iletişim bilimi çalışması olmasının yanında sinemada kullanılan mitik anlatımlara da eğilmesi çalışmayı disiplinler arası bir kimliğe kavuşturmaktadır.

Propp'un yapısal çözümleme mantığı içerisinde, örneklem olarak alınan Kemal Sunal filmleri ile Keloğlan masallarının yapısal özelliklerinin karşılaştırıldığı çalışmada, giriş bölümü ve ardındaki sekiz bölümde öncelikle araştırmanın kuramsal altyapısı sunulmuş, akabinde "Şaban Filmleri" özelinde Kemal Sunal filmlerinin öyküleri, anlatı işlevleri, karşıtlıkları verilmiştir. Takip eden bölümde aynı sunuş Keloğlan Masalları üzerinde denenmiştir. Bu noktadan sonra genel çerçevesi çizilen

araştırmanın geri kalan bölümlerinde Keloğlan Masalları ve Kemal Sunal filmlerinin yapısal benzerlikleri, Keloğlan ve Şaban Mitlerinin anlamı ve Keloğlan'dan Şaban'a mitin dönüşümü ve uyarlanması üzerinde durulmuştur.

Filmlerdeki mitin (ki yazar buna söylen demektedir) geleneksel anlatı biçimleriyle ilişkisinin verilmesinin ardından ise sonuç bölümünde çalışmanın sonucunda Propp'un yapısal masal çözümlerinin örneklem olarak alınan Kemal Sunal filmlerinde de uygulanabileceği; Kemal Sunal'ın hayat verdiği Şaban karakterinin bir tip olarak kabul edilmesi gerektiği ve anlatı geleneğindeki Keloğlan ile yoğun benzerlikler içerdiği fikrine varılmıştır (Kırmızı, 1990).

Kemal Sunal'ın yüksek lisans çalışmasının tıpkıbasımı olarak aynı isimle hazırlanan “*TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*” isimli çalışma, Sunal'ın tez danışmanı Doç. Dr. Şükran Esen'in önsözü ile başlayıp; dört bölüm halinde vücuda getirilmiştir. Birinci bölümde, güldürünün tanımı, türleri ve tiyatro, sinema ve televizyondaki durumu üzerinde durulmuştur.

İkinci bölüm olan “*Kemal Sunal Güldürüsü*” bölümü ise, “*Kemal Sunal Güldürüsünün Dayandığı Toplumsal Yapı*”, “*Sinemada Kemal Sunal Filmleri*”, “*Televizyonda Sinema Filmi Olarak Çekilmiş Kemal Sunal Filmleri Gösterimi (1990- 1997)*”, “*Televizyon İçin Çekilen Kemal Sunal Dizileri (1992-1997)*” şeklindeki alt başlıklardan oluşmaktadır.

Üçüncü Bölümde Kemal Sunal'ın yaşamı, sanatçı kişiliği ve medyadaki durumu üzerinde durulmuş, sanatçı, araştırmacı, eleştirmen ve gazetecilerin onunla ilgili düşünceleri paylaşılmıştır.

Dördüncü bölüm olan sonuç bölümünde Kemal Sunal'ın Türk güldürü sinemasındaki durumu değerlendirilmiştir (Sunall, 2001).

Kemal Sunal'ın vefatının ardından kaleme alınan bir başka eser olan, Feriha Karasu Gürses'in, “*Kemal Sunal Film Başka Yaşam Başka*” isimli eseri de, Kemal Sunal'ın hayatı ile ilgili, sınıf arkadaşlarının, öğretmenlerinin, sinema ve tiyatro dünyasının, yönetmen ve yapımcıların, eleştirmenlerin, televizyon ve basın dünyasının, yakın çevresinin ve üniversite arkadaşlarının görüşleri ile Sunal'ın hayat hikâyesini ortaya çıkaran bir anı eseri özelliğindedir (Karasu Gürses, 2001).

Osman Özsoy'un, “*Kemal Sunal Fenomeni*” adlı çalışması da yine onun vefatının ardından yazılmış bir kitap olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bir akademisyen de olan Özsoy, dünyada ve Türkiye'de sinemanın gelişimini ele aldığı giriş bölümünün ardından, Kemal Sunal'ı biyografik olarak incelemekte, akabinde

ise Kemal Sunal sanatının sosyolojik boyutu üzerinde durmaktadır. Sunal'ın toplum tarafından neden bu kadar çok sevildiğini onu tanıyanların görüşleri ile de ortaya koyan Özsoy, Kemal Sunal'ı bir fenomen olarak algılamaktadır (Özsoy, 2002).

Kent ortamlarında geçmekte olan Kemal Sunal filmlerinin çeşitli yönleriyle ele alındığı “*Gecekondu Sineması*” isimli eser de Engin Yıldız'ın 2004 yılında Marmara Üniversitesi'nde hazırlamış olduğu “*1980'den Günümüze Türk Sinemasında Gecekonducuların Sunumu*” isimli yüksek lisans tezinin kitaplaştırılmış haliyle, Kemal Sunal filmlerinin işlendiği bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980 Sonrası “*Türk Sinemasında Gecekonducular (1980-2003)*” adlı bölümde “*Arabesk Filmlerde Gecekonducular*” alt başlığı altında “*Kemal Sunal Komediğinde Gecekonducular*” konusu hacimli bir giriş bölümünün ardından “Devlet Kuşu, Düttürü Dünya” ve “Gülen Adam” filmleri özelinde incelenmiştir (Yıldız, 2008: 157-174).

Bir karşılaştırmalı kültür bilimi çalışması olarak Türk kültürü ve edebiyatı ile medya arasındaki köklü ve çok yönlü ilişkileri çözümlenmeyi amaçlayan “*Medya Kültür ve Edebiyat*” isimli eser Nebi Özdemir tarafından kaleme alınan hacimli bir çalışmadır. Kültür ve edebiyatın yazılı basın, radyo, sinema, televizyon ve internet ortamlarıyla ilişkilerinin sunulmaya çalışıldığı eserde, sinema boyutunda Türkiye’de sinemanın gelişimi konusunda kısa bir giriş yapılmakta, sinema eserlerinin yaratım süreçleri içerisinde edebiyatın yeri tartışılmaktadır. Özdemir’e göre özellikle Yeşilçam sinemasında uzun süre sözlü edebiyat geleneğinden yararlanılmıştır. Daha sonrasında ise yazılı edebiyat ürünlerinden uyarlamalar veya esinlenmelerle yeni sinema filmleri çekilmeye başlanmıştır. Oldukça çok sayıda örnekle edebiyat ve sinema alanının işbirliğini ortaya sunan Özdemir, çalışmanın bu bölümünde ayrıca çizgi romanlar ile sinema ve tiyatro ile sinema ilişkisini de tartışmaktadır. Özellikle tiyatro-sinema ilişkisi ile ilgili değerlendirmelerinde Özdemir, Türk sinemasının halk tiyatrosu ve geleneksel temaşa sanatından oldukça belirgin sunumlarla yararlandığını dile getirmektedir (Özdemir, 2008).

Kemal Sunal'ın sinema hayatına başladığı “Tatlı Dillim” den, son filmi olan “Propaganda”ya kadar rol aldığı tüm sinema filmlerinin, kronolojik sırayla, konu, işleniş, sinema teknikleri bağlamında değerlendirildiği Vadullah Taş'a ait “*Kemal Sunal Filmlerini Anlatıyor*” isimli eser de Sunal'ın filmografisini sunması açısından önemli bir çalışmadır (Taş, 2011).

“*Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim*” ise eşi Gül Sunal'ın evliliklerinden başlayarak son günlerine kadar yaşadıkları, Kemal Sunal'lı günleri anlatan anı

kitabıdır. Bu eser de Sunal'ın en yakınındaki kişilerin aktardıklarını vermesi ve Kemal Sunal'a ilişkin en yakın tarihli eser olması açısından önem arz etmektedir (Sunall, 2014).

Sinema tarihi ve güldürü sineması açısından kronolojik bir çalışma olan “Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması” isimli eseriyle Oğuz Makal tarihi incelemesini güldürü filmlerinin penceresinden ele almakta, bu sinema türünün öncelikle Batı'daki gelişimini yönetmen ve filmleri ile ortaya sunmaktadır. Eserin izleyen bölümlerinde yazar, yurdumuzdaki güldürü filmlerini de ele alırken, geleneksel sahne sanatlarından yola çıkarak başlattığı tarihsel süreç içerisinde Kemal Sunal'a da yer vermektedir. Sunal'ı “popüler komedinin yıldızı” olarak nitelendiren Makal, onun 1970'li yıllarla birlikte adım attığı sinema hayatını özellikle Ertem Eğilmez sineması ile birlikte değerlendirmekte bunun yanında Şaban tipinin dışında hayat verdiği diğer tiplerin de ortak bir çözümlemesini sunmaktadır (Makal, 2017).

Kemal Sunal filmleri konusunda yapılan bir sosyal bilimsel çalışmada asla göz ardı edilmesi düşünülemeyeceği gibi, araştırmada da Sunal'ın bir güldürü temsilcisi olması gerçeği göz önünde bulundurulduğundan, konu alanı içerisinde mizahla ilgili tespitlerin de ele alınması noktasında, gülme ve mizah konularındaki aşağıdaki çalışmalardan da çeşitli ölçülerde yararlanılmıştır.

Eserinin giriş kısmında, mizah, gülmece ve komiklik çeşitlerinin aktarıldığı, halk gülmecesi tanımı altında önemli bilgilerin sunulduğu ve Cumhuriyet dönemindeki mizah yazarları ile ilgili bilgilerin verildiği “Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı” adlı eser, Aziz Nesin'in gülme alanıyla ilgili teorik bilgisinin sunulduğu bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır (Nesin, 1973).

“Mizah Yaratma Eylemi” adlı çalışmasıyla, gülmenin mantığı, gülme ve duygular, mizahın çeşitleri gibi konulara eğilen Koestler, mizahı artık gizil gücün dışarıya akıtılması şeklinde tanımlayarak, çeşitli örneklerle mizahi yaratım süreçlerini ortaya koymaktadır (Koestler, 1997).

Gülme ve mizah üzerinde genel bir yanıt bulmaya, gülme ve mizahın insan yaşamındaki yerini ve önemini felsefi-psikolojik bir tahlil denemesi ile oluşturmaya çalışan Morreall, “Gülmeyi Ciddiye Almak” adlı eserinde geniş manada “Bir Gülme Kuramı Olabilir Mi?” sorusuna yanıt aramaktadır. “Üstünlük”, “uyumsuzluk” ve “rahatlama” kuramlarının genel karakteristiğini sunduktan sonra yazar kendi düşüncelerini sunarak, mevcut tüm kuramların gülme ve mizah eylemlerini

açıklamada yetersiz kalacağını belirtmektedir. Ona göre gülme ve mizah daha ziyade psikolojik temelleri, gerekçeleri olan bir eylemdir (Morreall, 1997).

Türk edebiyatında mizah ve hicvi konu alan ve Ferit Öngören'e ait olan "*Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*" isimli eserde ise mizah kavramına ait tanımsal ve tarihsel bilgilerinin verildiği giriş bölümünün ardından Cumhuriyet öncesinde yurdumuzdaki mizah üzerinde durulmakta, akabinde Cumhuriyet dönemi mizah evreleri ve bu evrelerde şiir ve hikâye dallarında çalışmalar yapan yazarlar ile ilgili antolojik bazı bilgiler sunulmaktadır (Öngören, 1998).

Sanders'in "*Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*" adlı eserinde ise, gülmeye ilişkin tutumlardaki değişimleri ele almakta, buna da dinler açısından (özellikle, Yahudilik ve Hristiyanlık bağlamında) bakmaktadır. Yazara göre kahkaha, sesini duyuramayanların sesi olarak ezilenleri zafere ulaştırabilen bir güce sahiptir (Sanders, 2001).

Türkiye sahasında, mizah ile ilgili yapılan en kapsamlı eserlerden biri olan "*İnsan Kültür ve Mizah*" ise meselenin tüm boyutları ile Batıda ve Doğudaki tarihsel süreci içinde geniş bir şekilde ele alındığı önemli bir kültür bilim eseridir. Beş bölüm olarak vücuda getirilen çalışmada Öğüt Eker, öncelikle gülme olgusunu özellikleri ve işlevleri bakımından değerlendirmektedir. Sonraki bölümde mizah kavramının tüm boyutları ile ele alınmasının ardından yazar, mizah kuramlarına yer vererek yeni kuramları da inceleme eksenine almaktadır.

"*Kültür, Din ve Mizah*" başlığı altındaki dördüncü bölüm incelemelerinde de Antik Yunan'dan Semavi dinlere doğru, dinlerin mizaha bakışları değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Beşinci ve son bölümde ise çağdaş tüketim toplumu içerisinde medya ve Türk mizah geleneğinin evrimini ele alan Öğüt Eker, son sözündeki ifadeleriyle eserin genel amacını şu şekilde belirtmiştir:

Elinizdeki çalışma; algılama, anlama ve değerlendirme süreçlerini içeren, duyuşsal, bilişsel ve hatta psikomotor bir olgu sayılabilecek mizahı, henüz düşünülmemiş sorular ve farklı görme biçimleriyle ele alma çabası içinde olmuştur. Çalışma, mizahın insanlık tarihinde felsefi bir sorun olarak ele alınışından 21. yüzyıl eğlence dünyasında tüketim nesnesi olarak kullanımına uzanan süreçte yaşadığı serüveni günümüz okuyucusuyla paylaşmaya çalışmış, doğal olarak önceliği mizahın Türk kültürü içindeki rolünü belirlemeye değil, insanlık tarihindeki misyonunu antik kültürler, ilahi dinler ve son dönemlerde yoğunlaşan bilimsel araştırmalar aracılığıyla ve ana çizgileriyle belirlemeye vermiştir (Öğüt Eker, 2009: 232).

Modern dünyada gülme kuramları üzerine çalışmış ve kendisinden sonrakilerin bu konuda yaptığı çalışmalara kılavuzluk etmiş olan “*Gülme*” adlı eserin yazarı Bergson, yaşamı boyunca insana dair çeşitli konular üzerine incelemeler yapmış ve değerli eserler bırakmıştır. Ruh ve madde ilişkisi, ahlâk, din, akılcılık ve bilinç Bergson’un üzerinde eğildiği konulardandır. Bergson’un bu ilgi çekici alanların yanında gülme kavramı üzerinde de çeşitli çalışmalar yapması ve bu eseri oluşturması gülmenin insan hayatında önemli ve irdelenmeye değer bir kavram olduğunun göstergesidir.

Bergson eserinde komiği, “biçim komiği”, “devinimlerin komiği”, “durum ve söz komiği” ile “karakter komiği” şeklinde bölümlere ayırarak incelemektedir. Mizah teorilerine esas teşkil eden bu sınıflamalar, 20. yüzyıla değin yapılmış araştırmaların disipline edilip geniş açıklamaya kavuşturulmuş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısacası Bergson, gülme ve mizah kavramlarının felsefi altyapılarını, her iki olgunun da insani edimler olması bakımından değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Bergson, 2014).

Rıdvan Şentürk’ün “*Gülme Teorileri*” isimli çalışması da komedi tarihi ve mevcut gülme teorilerinin sunulduğu Türkiye sahasındaki bir başka çalışmadır. Eserde, Morreall, Bergson, Koestler gibi konu ile ilgili daha önceki araştırmacılarından yararlanılmaktadır (Şentürk, 2016).

2004 yılında, Doç. Dr. Metin Ergun yönetimindeki bir Türk Halk Edebiyatı yüksek lisans tezi olarak “*41 Türk Filminde Folklorik Unsurlar*” ismiyle hazırlanan Birgül Aslan Yangınoğlu’na ait çalışma, 2018 yılında kitaplaştırılarak “*Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor İzleri*” ismiyle yayınlanmıştır. Eserde sinema ve Türk sinemacılığının gelişimi üzerinde durulduktan sonra, adında halk edebiyatı unsuru olan Türk filmleri sunulmakta, akabinde “*Halk Edebiyatı Konularına Göre Türk Filmlerinin Sınıflandırılması*” ana başlığı altında “*Halk Hikâyesi, Masal, Destan, Atasözü, Deyim, Halk Edebiyatı Alanındaki Ünlü Şahsiyetler*” ile ilgili Türk filmleri alt başlıklar halinde ele alınmaktadır. Daha sonraki İkinci Bölümde incelemeye konu edilen kırk bir Türk filminin özetleri verilmektedir. Eserin asıl inceleme alanının verilmeye başlandığı üçüncü bölümünde bu filmlerde rastlanılan halk edebiyatı unsurları başlıklar halinde yorumlanmaktadır. Tezin dördüncü bölümünde ise bu filmlerde rastlanılan geçiş dönemi uygulamaları ve bazı diğer inanış ve gelenekler konusunda tespit edilenler sunulmuştur.

Kemal Sunal'ın herhangi bir filminin inceleme eksenine alınmamasının yanında eser bütüncül anlamda Türk Halk Bilimi-Türk Sineması disiplinleri arasındaki çalışmalar konusunda rehberlik edebilecek mahiyette görülerek incelenmeye değer görülmüştür (Yangın Aslanoğlu, 2018).

2.1.2. Tezler

Literatür taramasında, halk bilimi, sinema, Kemal Sunal, mizah alt başlıklarına sahip olan lisans, yüksek lisans ve doktora tezlerinde, bu alt başlıklarla ilişkili olarak ve gerek yöntem açısından, gerekse başvuru mahiyetinde ele alınarak incelenen tezler ise şu şekilde tespit edilmiştir.

Halk bilimi ve sinema alanlarında lisans düzeyinde bazı çalışmalarla karşılaşmak mümkündür. Özellikle sözlü kültür ve sinema ilişkisi noktasında Hacettepe Üniversitesi bünyesinde Saadet Baydar tarafından hazırlanan “*Türk Halk Hikâyelerinden Sinemamıza Geçen Motifler*” ve Ayça Demirkıran tarafından hazırlanan “*Kemal Sunal Filmlerinde Gelenekten Yararlanma*” isimli lisans bitirme tezleri konuya yeni bir ilgi alanı olarak temas etmeleri bağlamında oldukça değerlidir. Sözü edilen ilk çalışmada Baydar örneklem olarak aldığı filmlerde halk hikâyelerinin epizot ve motiflerini karşılaştırmış (Baydar, 1997), Demirkıran ise Kemal Sunal filmlerinden seçtiği örnekler üzerinden Keloğlan benzerliklerini ele almıştır (Demirkıran, 1998).

Kemal Sunal güldürüsünü iletişim bilimleri alanında ele alan ilk akademik çalışma ise Serdar Karakaya tarafından hazırlanan “*Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu*” isimli yüksek lisans tezidir. Çalışmada Karakaya, çeşitli anket çözümlenmeleri de yaparak Kemal Sunal'ı sinema ve televizyon güldürüsü bağlamında tartışmaktadır (Karakaya, 1997).

Türk güldürü sinemasının en önemli yüzlerinden olan Ali Kemal Sunal'ın 2001 de aynı adla kitap olarak basılmış yüksek lisans tezi olan “*TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*” adlı çalışması dört bölüm halinde vücuda getirilmektedir. Birinci bölümde, Güldürünün tanımı, türleri ve tiyatro, sinema ve televizyondaki durumu üzerinde durulmaktadır.

İkinci bölüm olan “*Kemal Sunal Güldürüsü*” bölümü ise, “*Kemal Sunal Güldürüsünün Dayandığı Toplumsal Yapı, Sinemada Kemal Sunal Filmleri, Televizyonda Sinema Filmi Olarak Çekilmiş Kemal Sunal Filmleri Gösterimi (1990-*

1997), *Televizyon İçin Çekilen Kemal Sunal Dizileri (1992-1997)*” şeklindeki alt başlıklardan oluşmaktadır.

Üçüncü Bölümde Kemal Sunal’ın yaşamı, sanatçı kişiliği ve medyadaki durumu üzerinde durulmakta, sanatçı, araştırmacı, eleştirmen ve gazetecilerin onunla ilgili düşünceleri paylaşılmıştır.

Dördüncü bölüm olan sonuç bölümünde Kemal Sunal’ın Türk güldürü sinemasındaki durumu değerlendirilmektedir (Sunall, 1998).

Ege Üniversitesi Radyo TV Sinema Anabilim Dalı bünyesinde hazırlanan “*Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler*” isimli yüksek lisans tezinde Sinema ve Toplum ilişkisi irdelenerek ideoloji, politika ve politik sinema konuları üzerinde durulmaktadır. Daha sonraki aşamalarda Türk sinemacılığında politik söylem taşıyan filmler, ülkenin içindeki politik durumlarla ilişkilendirilerek Kemal Sunal’ın rol oynadığı, “Zübük”, “Yoksul”, “Propaganda” filmleri dönemleri içerisinde değerlendirilmektedir (Tırpan, 2004).

Özgür Velioglu’nun “*70 li Yıllar Türk Sineması Köy Filmlerine Türklerin İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnancının Yansıması*” adlı çalışmasının, her ne kadar bir iletişim bilimleri yüksek lisans tezi olsa da isim ve tespitleri bağlamında halk bilimi bilim dalı ile yakından ilişkili disiplinler arası bir çalışma olduğu dile getirilebilir. Araştırmacı çalışmasının sunuş bölümünde tez ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir;

“Çalışmada 1970’ler dönemi Türk sineması köy filmleri içinde Türklerin tarih boyunca girdikleri dini inançların izleri ve yeri incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde Türklerin tarih boyunca inanmış oldukları dinler ve bu dinlerden günümüze kalanlar araştırılmış, birinci bölümün ilk kısmında; bu dinlerden günümüze kalan davranış biçimlerine ve inançlara, üçüncü kısımda ise İslamiyet inancına değinilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde araştırılacak dönemin, yani 70’ler Türk Sinemasının özelliklerine, dönemin köy filmlerine ve 70’ler Türk Sinemasını etkileyen birtakım akımlara değinilmiş, 70’li yıllar Türk Sineması köy filmi örneklerinden on iki tanesi, Türklerin İslamiyet öncesi dini inançları ve İslamiyet inancına göre incelenmiştir. Film incelemelerinde, filmlerde bulunan İslamiyet öncesi dinlerin izleri ve İslamiyet dininin izleri olmak üzere tüm dini öğeler göz önüne alınmıştır (Velioglu, 2004: 1).”

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü bünyesinde hazırlanan “*Türk Sinemasındaki Tiyatro Kökenli Oyuncu ve Yönetmenler ve Sinemamıza Etkileri*” adlı yüksek lisans tezinde ise, tiyatro kökenli sinema

oyuncu-yönetmenleri ile ilgili bilgiler verilirken Kartal Tibet ismi üzerinde de durulmakta, kendisinin yönetmenlik tecrübesinin ilk filmi olan “Tosun Paşa” filminin konusu ve Kemal Sunal’ın bu filmdeki rolü üzerinde uzun bir tahlil yapılmaktadır (Arslan, 2007).

Handan Karakaya’nın Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Sosyolojisi Bilim Dalı bünyesinde hazırlamış olduğu “*Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*” adlı çalışma da ilahiyat bilimi ile sinema alanının değerlendirildiği disiplinler arası bir çalışma hüviyetindedir. Çalışmada Türk sineması üzerinde etkili olan akımlar sunulduktan sonra din adamı tiplerini üzerinde durulmuştur. Kemal Sunal’ın rol aldığı, “Sakar Şakir, Kibar Feyzo, Üçkâğıtçı, Yoksul, Kiracı” filmlerindeki din adamları tiplerinin sunumları, filmlerin özetlerinin ardından geniş bir biçimde incelenmiştir (Karakaya, 2008).

Oylum Çağan tarafından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı’nda hazırlanan “*1980’den Günümüze Türkiye’de Güldürü Sinemasının Değişimi*” isimli yüksek lisans çalışmasında araştırmacı, 1980’den günümüze kadar olan güldürü sinemalarını devrin toplumsal ve sosyokültürel değişimleri açısından değerlendirmektedir. Özellikle 1980 tarihinin eksen alınmasında, ihtilal dönemi ve sonrasındaki değişim/dönüşüm sürecinin toplumsal hayata ve dolayısıyla Türk güldürü sinemasına yansımalarının araştırılmasının yattığı araştırmacı tarafından sunulan bir ana fikirdir. Kemal Sunal ise bu çalışmada, “*Türkiye’de Muhalif Güldürü Sineması ve Kemal Sunal*” başlığında geniş bir şekilde yer bulmaktadır. Sunal’ın sinemacılık tarihine girişinin aktarılmasının akabinde bu bölümde 1980 ve sonraki süreçte Sunal’ın sinemalarındaki toplumsal konjonktür sosyolojik bir bakış açısıyla sunulmaya çalışılmıştır (Çağan, 2009).

Türk sinemasında Kürtlerin/Doğunun temsillerinin seçilen on altı film üzerinden sosyolojik bakış açısıyla incelendiği Sebahattin Şen’in “*Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri*” isimli yüksek lisans çalışmasında da Kemal Sunal’ın rol aldığı, “Kibar Feyzo” üçüncü bölümde ele alınarak, “*Geleneksellik-Modernlik Köy-Kent Üzerinden Üretilen Temsiller, Cinsiyet Cinsellik ve Temsil*” başlıkları altında incelenmiştir (Şen, 2009).

Gazi Üniversitesi bünyesinde Fatma Erbil Erduğan tarafından hazırlanan “*1980’lerden Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu*” adlı yüksek lisans tezinde Kemal Sunal’ın rol aldığı “Düttürü Dünya” isimli filmi özeti ve

değerlendirmesiyle geniş bir açıdan incelenmiş, dönemin kent yoksulluğu, çalışma hayatı, gecekondu yaşamı ve 1980 sonrasında liberal anlayışın yerleşmeye başlamasıyla ortaya çıkan ekonomik ve sosyal koşulların değişiklikleri sunulmaya çalışılmıştır (Erdoğan, 2010).

İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Saliha Deniz Şahinalp tarafından hazırlanan "*Türkiye'de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000'li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*" isimli yüksek lisans çalışmasında seçilen popüler Türk komedi filmleri gülme teorileri bağlamında değerlendirilerek gülme unsurunun nasıl filmlerde ne şekilde gerçekleştiği üzerinde durulmuştur.

Seçilen filmler arasında Kemal Sunal'ın başrol oynadığı "*İnek Şaban*" kurgu, mekân, karakterler ve gülmenin gerçekleşme aşamaları geniş bir biçimde incelenmektedir. Çalışmada Kemal Sunal'lı filmlerin, "saf komedi (ilk dönem filmleri), trajikomik (geç dönem filmleri)" örneklerinden olduğu dile getirilmektedir (Şahinalp, 2010).

Yüksek lisans tezinde 70'li yıllar Türk köy filmlerinde Türklerin İslamiyet öncesi dini inanışları ve İslamiyet inancının yansımalarını inceleyen Velioğlu, "*Türkiye'de Değişen Tüketim Kültürünün Türk Sineması Güldürü Filmlerine Yansıması*" isimli doktora tezinde de bu kez güldürü filmlerini değişen tüketim kültürü bağlamında ele almıştır. Bir güldürü sanatçısı olarak Kemal Sunal da teze, yardımcı rolde oynadığı, "Köyden İndim Şehire" filmi ve başrolde oynadığı "Talih Kuşu", "Abuk Sabuk Bir Film", "Koltuk Belası" ve "Varyemez" filmleri ile konu olmaktadır.

Tezin örneğine dâhil edilen her film, künyesinin verilmesinin ardından, "*Filmin Kahramanının Tüketim ve Yaşayış Biçimine Dair Bulgular, Filmde Tüketimin Gösterildiği Sahneler*" bağlamında belirli bir sistematik içerisinde incelenerek bulgular sıralanmaktadır (Velioğlu, 2010).

Müge Şenel Esatoğlu tarafından hazırlanan ve karşı cinsin kıyafetlerini giymekten haz alma durumu olarak kısaca tanımlanabilecek transvestizm olgusunu Türk güldürü sinemasında neden bir güldürü unsuru olarak ele alındığını açıklamayı amaçlayan "*Türk Sinemasında Güldürü Unsuru Olarak Transvestizm*" isimli yüksek lisans çalışmasında kadın kılığına giren erkekler ve onların bu nedenle düştükleri komik durumlar aracılığıyla, güldürü unsurunun nasıl sağlandığı irdelenmektedir. Kemal Sunal çalışmaya başrol oynadığı "Şabaniye" isimli filmle konu olmaktadır.

Filmin tüm kareleri görüntüleri eşliğinde incelenerek özeti verilmiş ve güldürü unsurunun nasıl sağlandığı üzerinde durulmuştur (Esatoğlu, 2010).

Selçuk Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı bünyesinde hazırlanan Ahmet Aksoy'un "*Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi*" isimli yüksek lisans çalışmasında Türk sinemacılığında dindar insanların sunumu üzerinde durulmuştur. Kemal Sunal da teze "Kibar Feyzo" ve "Kiracı" filmlerinde sunulan dindar insanlar bağlamında konu olmuştur (Aksoy, 2010).

Sinema ve halk bilimi alanları ile ilgili disiplinlerarası bir çalışma olması nedeniyle Fulya Alıç'ın "*Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlanan Türk Halk Hikâyeleri*" isimli yüksek lisans tezi gerek konusu gerekse içerik ve araştırma modeli itibarıyla her iki alana da önemli katkılar sunan bir çalışmadır. Çalışmada halk hikâyelerinden sinemaya uyarlanan altı film örneklem olarak ele alınarak bu filmlerle uyarlandıkları halk hikâyelerinin olay örgüleri karşılaştırılmıştır. Sinemanın halk hikâyeciliği için yeni bir icra ortamı olarak değerlendirildiği çalışmada ayrıca motif, sözel doku ve karakterler bağlamında da bazı çözümlenmelerde bulunulmuştur (Alıç, 2011).

İbrahim Yenen'e ait "*Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasındaki Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*" isimli doktora tezi ise ilahiyat bilimi-sinema ekseninde vücuda getirilmiş çalışmadır. Tezin önsöz bölümünde araştırmacı;

"Giriş ve üç bölümden bu araştırma, Türk sineması ve din arasındaki ilişkiyi, tespit edilmiş otuz dört film aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Türk sineması ve din ilişkisi, din, dindarlık ve din adamı olguları çerçevesinde değerlendirilmiştir (Yenen, 2011:IV)" diyerek araştırmasının amacını ve çalışma çerçevesini belirtmiş, devamında da akımlar bağlamında Türk sinemasındaki din olgusunu incelemiştir. Kemal Sunal'ın rol aldığı, "Üçkâğıtçı" filmi de araştırmada Toplumsal Eleştirili Komedi Filmleri başlığı altında incelenerek çalışmaya konu olmuştur."

diyerek çalışmasının genel karakteristiğini sunmaktadır (Yenen, 2011).

Serdar Kaya'nın 1970-2000 yılları arası bir yaşam algılayışı biçimi olarak arabesk kültürün doğrudan veya dolaylı olarak Türk sinemasına nasıl yansıdığını, karakterler, karakterlerin mekânla ilişkileri, tutum ve davranışları ve onlara yüklenen diyaloglar üzerinden ortaya koyma amacındaki "*1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme*" adlı yüksek lisans çalışmasında öncelikle arabesk kelimesinin etimolojik özellikleri, toplumsal hayattaki yansımaları

ve arabesk kültürün nelere karşılık geldiği belirlenmiş, çalışma evrenine seçilen filmler ekseninden bu kavramın Türk sinemasına nasıl yansıtıldığı üzerinde durulmuştur. Kemal Sunal'ın yardımcı karakter olarak rol oynadığı “Canım Kardeşim” ve başrol oynadığı “Düttürü Dünya” filmleri de incelemede geniş bir biçimde ele alınmıştır (Kaya, 2012).

Doğan Aydoğan'a ait “1990 Sonrası Türk Sinemasında Taşra Taşralı ve Taşracılık Olgusu” adlı doktora çalışmasında 1990'dan sonraki süreçte gösterimde bulunan Türk filmlerinde Taşra, Taşralı ve Taşracılık olgusu üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde “Akışkan Modernite Koşullarında Taşra” kavramı işlenmiş; ikinci bölümde ise “Osmanlı Devleti Türkiye Modernleşmesi”, “Mekânsal Dönüşüm” ve “Taşra-Kent İmgeleri” ile ilgili bilgiler verilmiştir.

“Modernliğin Belirsizliğine Karşı Romantizm ve Sinemada Taşra Motifleri” adı verilen üçüncü bölümde ise “Romantizm, Romantik Direnç Noktaları, Romantizm, Taşra ve Tüketim” olguları ele alınmış, dördüncü bölümde ise örnekleme dâhil edilen filmler belirli bir sistematik dâhilinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Kemal Sunal'ın başrol oynadığı “Boynu Bükük Küheylan” isimli film de bu bölümde taşra olgusu bağlamında çözümlenerek tezin örneklemindeki filmlerden biri olmuştur (Aydoğan, 2012).

Candan Mallı'nın Kemal Sunal'ın da yüksek lisans tez danışmanı olan Şükran Esen'in yönetiminde hazırladığı “Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak Grotesk Halk Kültürü” isimli yüksek lisans çalışmasında Ertem Eğilmez'in güldürü filmlerinde grotesk halk kültürü öğelerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Rus dilbilimci Bahtin'in “karnaval” ve “grotesk gerçekçilik” kavramlarının kuramsal çerçeveyi oluşturduğu çalışmada öncelikle kavramlar ele alınmış, akabinde Ertem Eğilmez güldürü filmleri ve “Arzu Film” süreci değerlendirilmiştir. Kemal Sunal'lı filmler ise Ertem Eğilmez yönetmenliği ve yapımcılığındaki filmler olarak iki ayrı başlık altında incelenmiştir. İlk başlık olan “Grotesk Halk Kültürü Bağlamında Ertem Eğilmez Yönetmenliğindeki Kemal Sunal Filmlerinin Çözümlemesi” bölümünde Sunal'ın yardımcı rollerde bulunduğu, “Tatlı Dillim, Canım Kardeşim, Yalancı Yârim, Oh Olsun, Mavi Boncuk” ile başrollerde bulunduğu, “Salak Milyoner, Köyden İndim Şehire, Süt Kardeşler, Şabanoğlu Şaban” çözümlenmiştir.

İkinci başlık olan “Grotesk Halk Kültürü Bağlamında Ertem Eğilmez Yapımcılığındaki Kemal Sunal Filmlerinin Çözümlemesi” başlığı altında ise

Sunal'ın başrol oynadığı, “Salako, Tosun Paşa, Çöpçüler Kralı ve Kibar Feyzo” incelenerek çözümlenmiştir. Devamındaki “*Grotesk Bir Fenomen Olarak Hababam Sınıfı*” isimli başlık altında da “*Hababam Sınıfı*” serisi bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Sonuç bölümünde ise tüm bu çözümlenmeler dâhilinde Ertem Eğilmez filmleri özelinde Kemal Sunal olgusu grotesk halk kültürü taşıyıcılığı bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bakımdan çalışmanın sonuç bölümündeki Kemal Sunal değerlendirmeleri önem arz etmektedir (Mallı, 2013).

Özlem Bıçakçoğlu'nun Türk sinemasında güldürü türü ve bu türün önemli yönetmenlerinden Ertem Eğilmez'in filmleri ekseninde hazırladığı “*Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*” isimli yüksek lisans çalışmasında sinema ve Türk sinema tarihi verilmekte, akabinde Türk güldürü sineması üzerinde kronolojik bir yaklaşımla durularak Ertem Eğilmez'in güldürü filmleri incelenmiştir. Bu bağlamda Kemal Sunal'ın yardımcı rol veya başrol olarak görev aldığı Ertem Eğilmez filmleri de konu ve çözümlenme mantığı ile sunulmuştur. Çalışmada, Sunal'ın yardımcı rol ile görev aldığı, “Salak Milyoner, Hababam Sınıfı serisi”; başrol ile görev aldığı, “Süt Kardeşler, Şabanoglu Şaban” filmleri incelemeye tabi tutulmuştur (Bıçakçoğlu, 2014).

Efe Teksoy'un “*Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri*” isimli yüksek lisans tezinde dünya sinemasından Charlie Chaplin'in canlandığı “Şarlo” tipi ile Türk güldürü sinemasında Kemal Sunal'ın hayat verdiği “Şaban” tipinin özellikleri örnek filmler bağlamında karşılaştırılarak her iki oyuncunun ve canlandıkları tiplerin karşılaştırmaları ile ilgili görüşler sunmaya çalışılmıştır (Teksoy, 2015).

2017 yılında Aydın Göktaş tarafından hazırlanan “*Kemal Sunal'ın Başrol Oynadığı Filmlerdeki Türk Halk Kültürü Unsurlarının Tespiti ve İncelenmesi*” adlı yüksek lisans tezinde de Sunal'ın başrol oyunculuğu yaptığı 76 filmde bulunan Türk halk kültürü unsurları tespit edilerek, bu unsurların kullanım şekillerinin belirlenmesi amaçlanmıştır (Göktaş, 2017).

Yukarıda sunulan sinema-halk bilimi- Kemal Sunal özelindeki tezlerin yanı sıra, konumuzun bir başka boyutu olan mizah bağlamında özellikle Türk mizahı konusundaki şu tezler de, gerek disiplinler arası kimlikleri ile gerekse yöntemsel açıdan verecekleri fikirler bağlamında önemli görülerek literatüre dâhil edilmişlerdir.

Esengül Eşigül, “*Cumhuriyet Dönemi Mizahı Üzerinde Değerlendirmeli Bir Bibliyografya Çalışması*” adlı yüksek lisans tezinde mizah kavramını ve Cumhuriyet dönemi edebiyatındaki mizah eserlerinin bibliyografik incelemelerini vermiştir (Eşigül, 2002).

Son dönem halk bilimi çalışmalarındaki konusal değişiklikler bağlamında “*Sanal Ortamda Türk Mizahı*” isimli yüksek lisans tezinde Köksal Genç, mizah-internet alanıyla ilgili bulgu ve değerlendirmelerini sunmaktadır (Genç, 2010).

Nigar Dilşat Kanat’ın “*Mizah Teorileri Bağlamında Bektaşî Fıkraları*” isimli yüksek lisans tezinde ise fıkraların mizah kuramlara göre değerlendirilmesi bu kez Bektaşî fıkraları örneğinde ele alınmıştır (Kanat, 2010).

“*Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*” adlı doktora tezinde Zülfikar Bayraktar, öncelikle gülme ve mizah kavramlarının üzerinde durmuş, akabinde Türk halk edebiyatında fıkraların kavramsal, konusal, tipolojik ve işlevsel boyutlarını ele almıştır. Fıkranın diğer türlerle de ilişkisinin verilmesinin ardından, incelemeye tabi tuttuğu Nasreddin Hoca fıkralarını, üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama teorileri bağlamında ele almıştır (Bayraktar, 2010).

Prof. Dr. Nebi Özdemir danışmanlığında Ezgi Metin Basat tarafından hazırlanan “*Sözlü Kültürün Görsel Mizaha Yansıması: Leman, Penguen ve Uykusuz Dergileri Örneği*” adlı doktora tezinde, görsel bir sunum olan karikatür mecrasındaki sözlü kültür öğelerinin yansımaları, üç önemli mizah dergisi özelinde tespit edilerek inceleme altına alınmıştır. Tezin ilk bölümünde Türk mizah ve karikatür yayıncılığına tarihsel bir bakış yapılmış, ardından kavramsal çerçevede, gülme, karikatür okumaları ve uygulamalı halk bilimi çerçevesinde karikatür yorumlamaları üzerinde durulmuştur. Sonraki bölümde de sözlü kültür ve geçiş dönemi unsurlarına ait izler karikatür göstergelerinde aranmaya çalışılmış, Nasreddin Hoca ve Karagöz karikatürlerinin sunumları değerlendirilmiştir.

Çalışma bir görsel sunum ürünü olan karikatürü, halk bilimi bakış açısıyla değerlendirmesi bakımından oldukça önemli görülmektedir. Bu çalışmanın yöntem ve okumalarının yine bir görsel sunum mecrası olan sinema – folklor okumaları bağlamında da Kemal Sunal filmlerindeki okumalara da kaynaklık edebileceği düşünülmüştür (Basat, 2014).

Fıkra ve mizah konuları bağlamındaki bir başka çalışma olarak “*Özbek Mizahında Nasreddin Hoca Tipi ve Fıkraları*” isimli doktora tezinde Erhan Solmaz,

fıkra türü ve gülme ve mizah kavramları hakkında bilgiler vererek, fıkralar üzerinde yurtiçinde ve yurtdışında yapılan çalışmalara değinmiş, akabinde örneklem olarak aldığı Özbek Efendi fıkralarının tüm yönleri ile incelemesini gerçekleştirmiştir (Solmaz, 2016).

2.1.3. Makale ve Bildiriler

Gül Diken Mizah Kültürü Dergisinin Güz 1995 tarihli “*Sinemanın 100.Yılı Anısına Komedi Sineması*” özel sayısında yayımlanan “*80’lerin ve 90’ların Kahramanı: Kemal Sunal* isimli” makalesinde, halen Yaşar Üniversitesi’nde RTS Bölüm Başkanlığı yapan Prof. Dr. Nazlı Bayram’ın kendisinin 1990 yılında çalıştığı, “*Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme*” adlı doktora tezinden hareketle Kemal Sunal’ın “Şaban” tiptemeli filmleri üzerinde bir mit (söylen) incelemesinde bulunduğu görülmektedir.

Bayram, makalesinde sunduğu girişin ardından, “Şaban filmleri, Türk toplumunun, kurumlarının, tarihinin köye bakışını, kırsal olanla ilişkilerini kavramlaştıran bir söyleni (mit) iletir (1995:101)” diyerek aktarmaya başladığı düşüncelerini şu şekilde genişletir:

“Şaban filmleri, alt tabakanın bir üyesi olan kahramanın kendisinininkinden ayrımlı toplumsal çevrelere girmesini, haksızlığa uğramasını, amacına ulaşmasını engellemek isteyenlerle savaşmasını ve bir yolunu bulup onları yenerek hedefine varmasını anlatıyor. Şaban, yoksul biri olarak tanımlanıyor filmlerde. Ancak, bu tanımda onun kültürel özelliklerinin de önemli bir yer tuttuğunu görebiliyoruz. Kentli yaşam biçimi içinde geçerliliği olmayan, sık sık hor görülen kırsal kültür değerlerine sahip biri olarak da karşımıza çıkıyor.

...

Öykülerin kahramanı Şaban anlatımın kavramsal düzenine göre iyiyi simgeler. Yaptıkları, aktöreye göre her zaman iyi olmasa da haksızlığa uğrayan, ezilmeye, aradan çıkartılmaya çalışılan kişi Şaban’dır ve bu nedenle ne yaparsa yapsın iyi/kötü karşıtlığındaki yeri iyi tarafındadır.

Yoksul ve güçsüzdür. Zayıf/güçlü karşıtlığında zayıf olanı simgeler. Zayıftır çünkü parasızdır ya da eğitimsizdir. Kentlilerin önemseydiği değerlere sahip değildir. Kırsal yaşam biçimi, kırsal değerleri onu kentli kültür içinde güçsüz bırakır”(Bayram, 1995:102).

Kemal Sunal’ın hayat verdiği “Şaban” tiptemesinin iyi/kötü, yoksul/zengin, zayıf/güçlü, toplum dışı/toplumsal gibi ikili karşıtlıklar içerisindeki yerini tespit

ettikten sonra Bayram, filmlerdeki mit unsurunun bu çatışmayı sonuçlandıran unsur olduğunu dile getirir. Yazara göre Şaban filmlerinin iletlediği söylen (mit), bu karşıtlıklar arasında hep negatif tarafta görülen Şaban'ın, bir şekilde galip gelerek izleyicinin ya da toplumun düşlediklerinin onun üzerinde gerçekleşmiş olduğunu görmesidir.

Sinema tarihçiliği alanında önemli çalışmaları bulunan Özgüç'ün "*Türk Sinemasında Güldürü Filmleri*" adlı makalesinde, başlığından da anlaşılacağı üzere Türk sinemasında güldürü filmlerinin gelişimi üzerinde durulmaktadır. Çalışmada güldürü filmleri, Türk sinema tarihi ile paralel olarak incelenmiş, Türk mizahının önemli isimleri bu süreç içinde değerlendirilmiştir. Geleneksel Türk Tiyatrosunun önemli isimlerinden olan "İsmail Dümbüllü, Vasfi Rıza Zobu, Münir Özkul, Naşit Özcan" gibi isimlerin katkılarıyla başlayan Türk güldürü sineması geleneği içinde "Feridun Karakaya, Öztürk Serengil, Sadri Alışık" gibi komedyenlerin ürünleri, sonrasında ise tarihi gelişim içinde "Suphi Kaner, Necdet Tosun, Vahi Öz, Rüştü Asyalı, Muammer Karaca, Sami Hazinses" gibi önemli tiyatro-sinema sanatçılarının filmleri değerlendirilmiştir.

Devamında "*Ertem Eğilmez Sineması*" başlığı altında ismi geçmeye başlayan Kemal Sunal'ın yan rollerinden itibaren tüm filmlerindeki durumu gözler önüne sunulmuştur. Oldukça hacimli olan yazının devamında da "İlyas Salman, Şener Şen" vd. isimlerin Türk Güldürü Sinemasına katkıları sunulmaya çalışılmıştır (Özgüç, 1995).

Gelenek teriminin tanımı üzerinde durarak başladığı "*Gelenek, Halk Kahramanları, Popüler Medya ve İnek Şaban*" isimli makalesinde Hande Birkalan, İnek Şaban karakterinde geleneksel halk kahramanlarının ve halk felsefesinin izlerini aramaya çalışmaktadır. Özellikle Keloğlan ekseninde incelediği İnek Şaban karakterinin, değişim-dönüşüm süreci içinde günümüze doğru evrilen bir karakter olduğunu vurgular. Araştırmanın devamında masallardaki Keloğlan tipi ile güldürü filmlerindeki İnek Şaban benzerliklerini belirlemeye çalışmasının ardından araştırmacı, bunu Sunal'ın yüksek lisans tezindeki "*Şabanlı Filmler*" başlığındaki filmlerdeki tiple karşılaştırır. Birkalan'a göre "İnek Şaban; Keloğlan, Nasreddin Hoca ve Köroğlu'nun çarpıcı bir şekilde betimlenen geleneksel halk kahramanları ve felsefeleri ışığında modern zamanda vücut bulmuş halidir" (Birkalan, 2000).

"*Kemal Sunal Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış*" isimli makalesinde M. B. Arık, mevcut üç genel mizah teorisini üç mizahçı özelinde

ele alarak “*Üstünlük Kuramı, Komik Şaban: Kemal Sunal*” başlığı altında Kemal Sunal’ın mizahını üstünlük kuramı metodolojisi bağlamında değerlendirmektedir. Araştırmacıya göre toplumun Sunal’lı filmlere gülmesinin sebebi, onu izleyen insanların “ne kadar akıllı, başarılı ve güzel olduklarının” farkına vararak kendilerini Şaban’dan üstün görmeleridir (Arık, 2002).

Milli Folklor Dergisi’nin 75. sayısında yayımlanan Ömer Faruk Yekdeş’in “*Üçkağıtçı Filminde Yağmur Duası ve Üfürmenin Parodisi*” adlı makalesinde yönetmenliğini Natuk Baytan’ın yaptığı “Üçkağıtçı” filminde alkış alanına giren ögeler değerlendirilerek bu ögelerin nasıl dönüştürülerek parodileştirildiği, bu inançların (üfürme ve yağmur duası) hangi bakış açılarıyla gülünçleştirilip yerildiği incelenmektedir. Filmle ilgili özet bir bilgi verdikten sonra araştırmacı çalışmanın devam eden kısımlarında üfürme ve yağmur duası ile ilgili bilgiler sunarak filmde bu ritüellerin nasıl parodileştirildiğini din adamlarının sunumu perspektifinde incelemektedir (Yekdeş, 2007).

Kemal Sunal’ın 1988 yılında rol aldığı “*Düttürü Dünya*” isimli filminin Halit Refiğ’in “*Ulusal Sinema Kavgası*” kitabında söz ettiği Türk sinemasındaki “toplumsal gerçeklik” anlayışı çerçevesinde yorumlanmaya çalışılan “*1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak Düttürü Dünya*” isimli makalesinde Yakın, 1960 darbesi ve sonrasındaki siyasi ve sosyal ortamla ilgili bilgiler sunmuş, akabinde filmin öyküsünü geniş biçimde ele alarak toplumsal gerçekçilik bakış açısı içerisinde filmin önemli bir örnek olarak okunabileceği fikrini işlemiştir (Yakın, 2009).

İsmail Yardımcı’nın “*Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri*” isimli makalesinde ise kısa bir giriş ve ardından mizahın tanımı yapılmakta, mizahın tarihçesi ile ilgili de bilgiler verilmesinin ardından, mizahın çeşitleri olarak, popüler mizah, siyasi mizah ve kara mizahın üzerinde durulmakta, mizahın yapısı ve önemi, fonksiyonları ile ilgili özet bilgiler sunulmaktadır. “*Mizah teorileri*” adı verilen bölümde ise genel geçer mizah teorileri olan, üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk teorisi de ele alınarak sanat eserlerinde mizah sunumları ile ilgili yorumlara geçilmektedir. Bu başlık altında, sanat üretimleri dramatik sanatlar (tiyatro, sinema), fonetik sanatlar (edebiyat-şiir, müzik), plastik sanatlar (resim-grafik, heykel) başlıkları altında mizahi söylemlerin bu sanat dallarındaki yansımaları bağlamında yorumlanmaya çalışılmakta, sonuç bölümünde ise tüm anlatılanların değerlendirilmesi yapılmaktadır.

Sanattaki mizah uygulamaları anlamında çalışmanın şekillenmesinde önemli görülmekte olan bu makalede, mizah olgusu sanat dallarındaki örnekleriyle irdelenmektedir (Yardımcı, 2010).

Özlem Kale ise “*Edebiyat Sinema İlişkisi*” adlı makalesinde sinemanın kendinden önce var olan, edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel ve dans gibi sanat dallarının hepsiyle ilişkili olduğu fikri üzerinden, edebiyat-sinema ilişkisinin ele alındığı makalede, roman uyarlaması olarak vücuda getirilen filmlere bir genel bakışta bulunmaktadır (Kale, 2010).

Mizahın, üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama teorileri bağlamında Bektaşî fıkralarında gülmenin nasıl gerçekleştiğinin örneklerle izah edilmeye çalışılan “*Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri*” adlı makalede, giriş bölümünün ardından yöntem ve malzeme ile ilgili bilgiler verilerek her üç teori ayrı başlıklar altında, seçilen örnekleri ile incelenmiştir. Halil İbrahim Şahin makalesinin sonuç bölümünde ise dört başlık altında bulgularını yorumlayarak, gülme olgusunun irdelenen teoriler bağlamında Bektaşî fıkralarında da Türk kültürüne has örneklerinin bulunabileceği fikrine varmıştır (Şahin, 2010).

İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Bahar 2012 sayısında yayımlanan Gözde Sunal’a ait “*Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili*” adlı makalede araştırmacı, üç filmini eksen alarak Kemal Sunal güldürülerinde karakter analizi yapmaya çalışmaktadır. Çalışmaya konu edilen üç film-üç karakter, “*Hababam Sınıfı – İnek Şaban*”, “*Zübük- Zübükzade İbraam*”, ve “*Propaganda-Gümrük Memuru Mehdi*” olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada bu filmler ve tipler bağlamında Kemal Sunal filmlerinde nasıl bir dönüşümün yaşandığı araştırılmakta ve bu karakterlerin günümüzdeki temsilleri üzerinde durulmaktadır (Sunall, 2012).

Bireylerin sözlü kültür ortamından, elektronik kültür ortamına geçişinin Kastamonu özelindeki tespitlerle sunulmaya çalışıldığı “*Elektronik Çağda Sözlün Saticıları: Radyo ve Televizyon*” isimli araştırmada, öncelikle radyo ve televizyon yayınlarının tarihi gelişimleri ile ilgili bilgi verilmiş, sonrasında ise teknolojik yapıdaki gelişim ile birlikte yeni bir kültür ortamı olarak elektronik kültür ortamının doğuşu sunulmaya çalışılmıştır. Gülten Küçükbasmacı’nın çalışmasında bireylerin kültürel ürünleri oluşturdukları ortamda başlangıçta daha yakın, icra ve üretim merkezli bir seyrin oluştuğu göze çarpmaktayken, aynı zamanda sosyal bir ortam da olan sözlü kültür ortamının yerini evlerdeki bireysel yaşama doğru dönüştüğü fikri

Kastamonu'dan seçilen kaynak kişilerin mevcut değişimle ilgili anlatıları ile desteklenmiştir. Sonuçta, 20 maddede değerlendirilen bulgularla radyo ve televizyon yayınlarının gelişmesi ile birlikte, sözlü kültür ortamından yeni bir ortam olan elektronik kültür ortamına doğru bir değişimin yaşandığı fikrine varılmıştır (Küçükbasmacı, 2013).

Halil İbrahim Şahin'e ait mizah konulu bir başka çalışma olan “*Gelenek, Gülme ve Şaka*”da ise araştırmacı, çalışmasının amacını, şakanın gelenek ve gülme olgusuyla olan ilişkisini belirlemenin yanı sıra Türk halk kültüründe geleneksel bir düzlemde ortaya çıkan şakaları, içerik, bağlam ve işlev özellikleri açısından ele almak olarak belirten Şahin, şaka kavramının tanımı, kapsamı, çeşitleri ve temel özellikleri üzerinde durarak başladığı incelemesine, gülme teorileri ve şakalar bölümünde kuramlar bağlamında şakalara bakarak devam etmektedir. Çalışmanın izleyen aşamalarında yazar, şakanın geleneksel boyutu ve icra ortamları üzerinde durarak, hayatın geçiş aşamalarında, hıdrellezde, geleneksel Türk tiyatrosunda, okul ve askerlik ortamında ve çalışma hayatında şakaların çeşit ve işlevleriyle ilgili bulgularını sıralamakta, sonuç bölümünde ise halk bilimi mecrası olarak gülme ve şakaların daha kapsamlı çalışmalarda incelenmesi ile ilgili dileklerini sunmaktadır (Şahin 2014).

Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi Güz 2015 sayısında yayımlanan “*Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri*” adlı makalede İsmail Abalı, W.Bascom'un halk edebiyatı yaratmalarının işlevleri ile ilgili modelinden yola çıkarak Kemal Sunal'lı filmleri “*Eğlendirme/Hoşça vakit geçirme*”, “*Folklor Ürünlerini Gelecek Kuşaklara Aktarma*”, “*Folklor Ürünleri İle Eğitim/Mesaj Verme*”, “*Folklor Ürünlerinin Oluşumunu/Yaratımını Örnekleyerek Görselleştirme*”, “*Elektronik Çağda Folklorik Anlatmaları ve Karakterlerini Temsil Etme*” işlevleri bağlamında ele alıp yorumlamaktadır (Abalı, 2015).

Bir sinema-halk bilimi disiplinler arası çalışması olarak önem arz eden “*Batı Mitolojisine On Dakika Ara Beyaz Perdede Türk Mitolojisi: 2004-2014 Arası Türk Korku Filmlerinin Halk Bilimi Açısından İncelenmesi*” isimli bildiride Seçkin Sarpkaya sinemanın kaynaklarından biri olarak gördüğü sözlü kültür ürünlerinin, Türk sinemasında işleniş biçimini ve bu alanda rastlanılan dini, mitolojik anlatımları 2004-2014 arası üretilen Türk korku filmleri özelinde incelemeye tabi tutmaktadır. Korku filmlerinde örneklerine oldukça sık rastlanan insan dışı varlık ve olağanüstülük sunumlarının sözlü anlatımlar ile paralel yönleri ortaya konularak, bir

icra ortamı olarak korku filmlerinin de görülmesi fikri üzerinde durulmuştur (Sarpkaya, 2015).

Erhan Solmaz'ın “*Geleneğin Güncellenmesi Bağlamında Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesiyle Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Âleminde ve Hop Dedik: Deli Dumrul Adlı Sinema Filmlerinin Karşılaştırılması Üzerine Bir Deneme*” adlı makalesinde Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesi ile geleneğin güncellenmesi bağlamında günümüzde sinema sahnesinde ele alınan iki örneğinin karşılaştırılması fikri işlenmektedir. Çalışmanın giriş kısmında gelenek ve geleneğin güncellenmesi kavramları üzerinde durulmuş, sonrasında da hikâye ile örneklem içindeki filmlerin senaryolarındaki olay, kişi kadrosu, mekân ve zaman unsurları karşılaştırılmıştır. Halk bilimi geleneğinin ürünlerinin gelişen teknolojik ve sosyal şartlar içerisinde güncellenmesi esnasında bozularak sunulmasının ve gelenekten koparılmasının yanlış olduğu fikrine varılan çalışmanın sonuç bölümünde, bu çabanın içinde olan çalışmalarda halk bilimi uzmanlarına başvuru yapılmasının önemi üzerinde de durulmaktadır (Solmaz, 2015).

1980 sonrası ve günümüz sinemasında güldürü sunumlarının seçilen iki örnek isim üzerinden değerlendirilmeye çalışıldığı “*Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansıması: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas'ın Eyleyenler Örnekçesine Göre Çözümlemesi*” isimli çalışmada ise, Güneş ve Baylan tarafından göstergebilim yöntemlerinin, dilbilimi alanının dışında, müzik, sinema, resim gibi işitsel veya görsel diğer alanlarda da kullanılabileceğini ifade eden Greimas'ın analiz yöntemi aracılığıyla çözümlemeleri yapılmakta ve 1980 sonrasındaki güldürü filmlerinin “güldürürken düşündürme” misyonunu yerine getirmekteyken, günümüz güldürü filmlerinin düşündürme işlevinden uzak olarak sadece bilinçsiz güldürme işlevine sahip oldukları fikrine varılmaktadır (Güneş ve Baylan,2016).

Kitap, tez ve makale-bildiri bağlamında yukarıda sunulduğu şekliyle karşılaşılan yurtiçi literatürün yanı sıra, çalışmanın halk bilimi ve sinema ilişkisini ortaya koymayı amaçlayan bir inceleme olmasından dolayı yurtdışında ele alınışına da değinilmesi gerekli görülmüştür. Bu noktada, Oregon Üniversitesi'nden Prof. Dr. Sharon R. Sherman³'in kültür, folklor ve sinema alanlarındaki çalışmaları oldukça önemli referans kaynaklarıdır. Sherman, 1998 yılında hazırlamış olduğu

³ Sharon R. Sherman hakkındaki bilgiler <https://english.uoregon.edu/profile/srs> adresinden alınmıştır (20/05/2018).

“*Documenting Ourselves: Film, Video and Culture*” isimli ilk çalışmasında belgesel filmler üzerine eğilmektedir. “Folklorik filmler” olarak nitelendirdiği etnografik belgesellerin teknik ve kuramsal altyapıları konusunda değerlendirmelerin sunulduğu eserde, belgesel sinemacılığın çeşitli ülkelerdeki tarihi seyri konusunda bilgiler verilmekte, sinema akımları bağlamında belgesel sinemacılığın değişimi ve folklorik filmlerin teknik eleştirisi yapılmaktadır (Sherman, 1998).

Sharon R. Sherman ve Mikel J. Koven editörlüğünde 2007 yılında hazırlanan “*Folklore/Cinema: Popular Films as Vernacular Culture*” isimli çalışma da konuyla ilgili farklı değerlendirmelerin sunulduğu akademik bir yayın olarak göze çarpmaktadır. Meselenin farklı araştırmacılar tarafından ele alındığı bu çalışmanın giriş kısmında iki terimin üzerinde duruluyor oluşu oldukça önemlidir. Bu terimlerden ilki Sherman’ın yukarıda sözü edilen ilk çalışmasında “*folkloric films – folklore films*” olarak adlandırdığı kavramdır. Ona göre folklorik filmler, belgesel amaçlı olarak geleneklere odaklanan ve tüm etnik yapıların, cinsiyete, yaşa, aileye, mesleki örgütlenmeye, dine veya yaşanılan bölgeye bağlı olarak oluşturdukları geleneksel davranış, ritüel, tören, halk sanatı, maddi kültür, oyunlar, sözel ifadeler, halk müziği gibi unsurları ele alan filmlerdir.

Bölümdeki diğer terim ise Zhang’ın (2005) ifade ettiği “*filmic folklore*” terimidir. “Fिल्msel folklor” olarak çevirebileceğimiz bu terim ona göre hayali, kurgusal bir folklorudur. Sıradan sinema eserlerinde, folklor ya da folklor benzeri bir performans olarak kurgulanmış, yaratılmış veya melezleştirilmiştir, filmlerin temsil ettiği anlayışa göre belirli ideolojileri dayatmak için kullanılan sahne, eylem, sözel ya da davranışsal bir ifade olabilmektedir.

Eserin giriş bölümünde tartışılan yukarıda sunulan iki terimin yanında, farklı ülkelerden araştırmacıların, halk anlatıları, halk kahramanları, etnografya; bilim kurgu, küresel folklor, hayalet filmleri, rit ve ritüeller, edebiyat uyarlamaları gibi dallar ile sinema eserleri konularındaki makaleleri sunulmaktadır (Sherman ve Koven, 2007).

Folklor, sinema ve medya alanlarında pek çok akademik çalışma yapan bir diğer isim ise İngiltere Worcester Üniversitesi’nden Dr. Mikel J. Koven dir. Yukarıda sunulan editörlüğünün yanında Koven, lisans çalışmasını medyada mitin dönüşümü; yüksek lisansını çağdaş bilim kurgu sineması ve retorik; doktorasını ise

popüler sinemada etnografik bakış konularında gerçekleştirmiştir⁴. Koven'in 2008 yılında kaleme aldığı "*Film, Folklore and Urban Legends*" isimli çalışması ise Amerikan halk anlatmalarında rastlanılan kent efsanelerinin, sinemasal çözümlenmeleri bağlamında oldukça önemlidir. Batı sinemasında çok defa yinelenen ve kent efsaneleri denilen korku, gerilim hikâyelerinden esinlenen filmlerin anlatı zeminini inceleyen bu çalışmada folklor ve sinema alanlarındaki literatür incelenerek meselenin inanç boyutu içerisinde nasıl popüler hale geldiğini tartışılmaktadır (Koven, 2008).

Batı akademik dergiciliğinde sinema- halk bilimi çalışmaları konusunda ise "Western Folklore" dergisinin 2005 sonbaharındaki 64. sayısının "Film and Folklore" adıyla özel bir sayı olarak yayımlandığı göze çarpmaktadır. Bu özel sayıda, Sherman'ın "Introduction: An Expanded View of Film and Folklore- Giriş, Film ve Folklore Genişletilmiş Bir Bakış" isimli makalesinin yanında, kültürel kimlik ve sinema, belgesel sinemalar, televizyon ve kültür alt dallarında makaleler bulunmaktadır.⁵

Başlı başına folklor ve sinema disiplinlerini ele alan bu çalışmaların yanında pek çok ülkede özellikle makaleler düzeyinde sözü edilen alanlarla ilgili yayınların yapıldığı ve bunların çeşitli zamanlarda akademik sosyal bilimler dergilerinde yayımlandığı görülmektedir.

⁴ Mikel J. Koven hakkındaki bilgiler <https://www.worcester.ac.uk/discover/dr-mikel-koven.html> adresinden alınmıştır (20/05/2018).

⁵<https://www.jstor.org/stable/i25474744?refreqid=excelsior%3A555bfce81889f797b51bae851330d810> (20/05/2018).

3. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmaya eksen alınan araştırma modeli, araştırma evreni ve örnekleme, araştırmada kullanılan bilgi toplama aracı ile aracın uygulanması ve elde edilen verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

3.1. Çalışmanın Modeli

Gerek konusu ve gerekse araştırma tekniği olarak bir sosyal bilimsel çalışma olan araştırmamız, sosyal bilimler dallarında sıklıkla başvurulan nitel araştırma yönteminin bakış açısıyla vücuda getirilmiştir.

Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir. Üzerinde araştırma yapılan olgu ve olaylar kendi bağlamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır (Altunışık, vd. 2010: 302).

Nitel araştırma yönteminin analiz biçimlerinden biri olan içerik analizi (content analysis) de çalışmanın verilerini analiz etmede kullanılan metottur. Metin ya da göstergelerin, ikincil bir okuma ile arka planlarını belirlemeye yönelik olarak yapılan içerik analizi, kolayca görünenin dışındaki anlam ve bağlantıları ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Bu bakımdan psikologların, sosyologların, tarihçilerin ve edebiyat araştırmacılarının okumaları içerik analizine örnek teşkil etmektedir.

İçerik analizi teknikleri, bir söylemi anlamada ve yorumlamada öznel etkenlerden kurtulmayı sağlamak amacını taşımaktadır. Okuyucunun bilgisine, sezgisine, tutumlarına, değerlerine ve referans çerçevesine bağlı, kolayca ve otomatik bir şekilde yapılmış yorumuna karşı, nesnel okuma ilkeleri getirmektedir. Söylemin, görünen, kolayca yakalanan, sergilenmiş ve ilk bakışta algılanan içeriği yerine, gizil, üstü örtülü içeriğini ortaya çıkarmayı sağlamaktadır. Dolayısıyla içerik analizi, mesajda, bireyi görünmeden etkileyen öğelerin belirlenmesine yönelik “ikinci bir okuma”dır (Bilgin, 2006: 1).

İçerik analizi, davranışları doğrudan doğruya gözlemek yerine bireylerin sembolik davranışlarını ya da iletişim materyallerini (kitap, makale, TV yayını, film vb.) çözümlenmeye dayanır (Öğülmüş, 1991).

Bu doğrultuda yazılı hale getirilebilen her türlü metni analiz etmeye yarayan içerik analizi, mevcut iletişim boyutlarını analiz ederek buradan mevcut olmayan sosyal gerçeğin belirli boyutlarına dair çıkarım yapmayı amaçlayarak metinlerin içeriklerini belirli kurallar çerçevesinde analiz eden bir yöntemdir (Gökçe, 2006).

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Kemal Sunal'ın sinema kariyerindeki toplam 82 filmi oluşturmaktadır. Aşağıdaki tabloda çalışmamızın konusu dâhilinde incelenecek filmler sunulmuştur.

Sıra	Film Adı	Yılı	Yapımcı-Yönetmen
1.	Tatlı Dillim	1972	Ertem Eğilmez
2.	Yalancı Yarım	1973	Ertem Eğilmez
3.	Oh Olsun	1973	Ertem Eğilmez
4.	Güllü Geliyor Güllü	1973	Atıf Yılmaz
5.	Canım Kardeşim	1973	Ertem Eğilmez
6.	Mavi Boncuk	1974	Ertem Eğilmez
7.	Salako	1974	Atıf Yılmaz
8.	Salak Milyoner	1974	Ertem Eğilmez
9.	Köyden İndim Şehire	1974	Ertem Eğilmez
10.	Hasret	1974	Zeki Ökten
11.	Şaşkın Damat	1975	Zeki Ökten
12.	Hanzo	1975	Zeki Ökten
13.	Hababam Sınıfı	1975	Ertem Eğilmez
14.	Tosun Paşa	1976	Kartal Tibet
15.	Süt Kardeşler	1976	Ertem Eğilmez
16.	Meraklı Köfteci (Zühdü)	1976	Engin Orbey
17.	Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı	1976	Ertem Eğilmez
18.	Sahte Kabadayı	1976	Natuk Baytan
19.	Kapıcılar Kralı	1976	Zeki Ökten
20.	Şabanoğlu Şaban	1977	Ertem Eğilmez

21.	Hababam Sınıfı Uyanıyor	1977	Ertem Eğilmez
22.	İbo İle Güllüşah	1977	Atıf Yılmaz
23.	Sakar Şakir	1977	Natuk Baytan
24.	Çöpçüler Kralı	1977	Zeki Ökten
25.	Yüz Numaralı Adam	1978	Osman F. Seden
26.	Köşeyi Dönen Adam	1978	Atıf Yılmaz
27.	İyi Aile Çocuğu	1978	Osman F. Seden
28.	İnek Şaban	1978	Osman F. Seden
29.	Kibar Feyzo	1978	Atıf Yılmaz
30.	Hababam Sınıfı Tatilde	1978	Ertem Eğilmez
31.	Avanak Apti	1978	Natuk Baytan
32.	Dokunmayın Şabanıma	1979	Osman F. Seden
33.	Şark Bülbülü	1979	Kartal Tibet
34.	Korkusuz Korkak	1979	Natuk Baytan
35.	Bekçiler Kralı	1979	Osman F. Seden
36.	Umudumuz Şaban	1979	Kartal Tibet
37.	Gol Kralı	1980	Kartal Tibet
38.	Gerzek Şaban	1980	Natuk Baytan
39.	Devlet Kuşu	1980	Memduh Ün
40.	Zübük	1980	Kartal Tibet
41.	Üç Kağıtçı	1981	Natuk Baytan
42.	Cihan Yandı Kanlı Nigar	1981	Memduh Ün
43.	Davaro	1981	Kartal Tibet
44.	Yedi Bela Hüsnü	1982	Natuk Baytan
45.	Doktor Civanım	1982	Kartal Tibet
46.	Çarıklı Milyoner	1983	Kartal Tibet
47.	En Büyük Şaban	1983	Kartal Tibet
48.	Kılıbık	1983	Kartal Tibet
49.	Tokatçı	1983	Natuk Baytan
50.	Atla Gel Şaban	1984	Natuk Baytan
51.	Orta Direk Şaban	1984	Kartal Tibet
52.	Postacı	1984	Memduh Ün
53.	Şabaniye	1984	Kartal Tibet

54.	Gurbetçi Şaban	1984	Kartal Tibet
55.	Katma Değer Şaban	1984	Kartal Tibet
56.	Keriz	1985	Kartal Tibet
57.	Sosyete Şaban	1985	Kartal Tibet
58.	Şaban Pabucu Yarım	1985	Kartal Tibet
59.	Şen Dul Şaban	1985	Kartal Tibet
60.	Davacı	1986	Zeki Ökten
61.	Deli Deli Küpeli	1986	Kartal Tibet
62.	Garip	1986	Memduh Ün
63.	Tarzan Rıfkı	1986	Natuk Baytan
64.	Yoksul	1986	Zeki Ökten
65.	Japon İşi	1987	Kartal Tibet
66.	Kiracı	1987	Orhan Aksoy
67.	Yakışıklı	1987	Orhan Aksoy
68.	Düttürü Dünya	1988	Zeki Ökten
69.	İnatçı	1988	Kartal Tibet
70.	Öğretmen	1988	Kartal Tibet
71.	Uyanık Gazeteci	1988	Kartal Tibet
72.	Sevimli Hırsız	1988	Kartal Tibet
73.	Polizei	1988	Şerif Gören
74.	Bıçkın	1988	Orhan Aksoy
75.	Zehir Hafıye	1989	Orhan Aksoy
76.	Talih Kuşu	1989	Kartal Tibet
77.	Gülen Adam	1989	Kartal Tibet
78.	Koltuk Belası	1990	Kartal Tibet
79.	Boynu Bükük Küheylan	1990	Erdoğan Tokatlı
80.	Abuk Sabuk Bir Film	1990	Şerif Gören
81.	Varyemez	1991	Orhan Aksoy
82.	Propaganda	1999	Sinan Çetin

Tablo 1: Çalışmanın Evrenini Oluşturan Kemal Sunal Filmleri

3.3. Veri Toplama Araçları

Sinema, folklor ve mizah alanlarında disiplinler arası bir çalışma olması nedeniyle araştırmamızın kuramsal ve kavramsal alt yapısının oluşturulması için bu üç alanla ilgili taramalar yapılarak, konunun hangi boyutlarda incelenebileceği fikri üzerinde bir yöntem belirleme çalışması yapılmıştır. Folklor ile ilgili alan bilgisinin yanında, araştırmamızda gerekli olan sinematografik altyapının oluşturulmasında, özellikle radyo, sinema ve televizyon alanında, kültür incelemeleri yapılmaya çalışılan yüksek lisans ve doktora tezlerine YÖK Ulusal Tez Merkezi taramaları neticesinde ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra, araştırmanın diğer bir boyutu olan mizah ile ilgili olarak kuram ve uygulamalar bağlamında gülme ve mizah kavramları ile ilintili çalışmalar da takip edilmiştir.

Kemal Sunal'ın hayatı ve sanatıyla ilgili olarak ise sanatçıyı konu alan biyografik eserlere ulaşılmış, bu eserlerde kullanılacak bölümler dijital ortama alınmıştır.

Yapılan literatür taraması ve okuma çalışmalarına paralel olarak Kemal Sunal'ın 82 filmine ulaşarak bu filmlerdeki folklorik bulgular araştırmacı tarafından veri toplamak amacıyla Çobanoğlu'nun (2005), Örnek'in sınıflandırmasını genişletmesiyle oluşturduğu folklor kadrolarına uygun olarak tasarlanan ve ekte sunulan "Film Çözümleme Çizelgesi"ne işlenmiştir. Her film için münferit olarak hazırlanan bu çizelgedeki bulgular, filmin izlenip değerlendirilmesinin ardından, yine aynı kadrolara göre bilgisayar ortamında hazırlanan bulgu sayfalarına, film isimlerinin baş harflerinden oluşan kaynak gösterme yöntemiyle işlenerek kayıt altına alınmıştır. Aynı zamanda filmlerin mizahi söylemi ile ilgili bulgular tespit edilerek yine ekte sunulan "Mizah Unsurları Çizelgesi"ne işlenmiş ve daha sonra yine aynı metotla çalışmanın yazılması aşamasında bu bulgular kullanılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Çalışmada izlenen her bir filmle ilgili bulgular yukarıda zikredildiği üzere önce fiziksel ortamda, akabinde dijital ortamda kayıt altına alınmıştır. Daha sonra bulgular, bağlı buldukları folklor kadrolarında göre sıralanmıştır. Model olarak halk bilimi monografi çalışmalarına benzetilebilecek bölümün analizinde, tüm bulguların ilişkili bulunduğu halk bilgisi, halk edebiyatı unsurları değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Çalışmanın diğer aşamalarında, mizah kuramları bağlamında Kemal Sunal filmleri inceleme altına alınmıştır. Genel geçer mizah kuramları olarak bilinen “Üstünlük”, “Uyumsuzluk” ve “Rahatlama” kuramları bağlamında, Kemal Sunal filmlerinin bu kuramlara nasıl malzeme verdiği sorgulanmıştır.

Çalışmada, filmlerin edebi bir metin gibi incelenebileceği fikri etrafında ayrıca, gülmenin durum komiği, söz komiği, hareket komiği veya karakter komiği çeşitlerinden hangisi aracılığı ile sağlandığı; mizah çeşitlerinin hangilerinin gülmenin gerçekleştirilmesinde kullanıldığı düşüncelerine de cevap aranmıştır.



4. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL EVRİMİ

Sinema tarihçileri tarafından Fransız Auguste-Louis Lumiere Kardeşlerin 1895'te sinematograf cihazını icat etmeleri, genellikle sinema tarihinin başlangıcı olarak ele alınmaktadır. Bunu takiben yaklaşık bir yıl sonra cihazın İstanbul'a getirilmesi ve payitahtta ilk kez sinema gösteriminin yapılması ise sinemanın Osmanlı'ya ve dolayısıyla Türk kültürüne girişi olarak düşünülmektedir.

Türk sinemasının tarihi seyri konusunda Onaran (1994: 21-103), 1923-1939 arasındaki dönemi "Tiyatrocular Dönemi", 1939-1952 arasındaki dönemi "Geçiş Dönemi", 1952-1963 arasındaki dönemi "Sinemacılar Dönemi" ve daha sonraki süreci "Yeni Türk Sineması" olarak sınıflamaktadır.

Özön, 1914-1923 arasındaki dönemi "İlk Dönem", 1923-1939 arasındaki dönemi "Tiyatrocular Dönemi", 1939-1950 arasındaki dönemi "Geçiş Dönemi", 1950- 1970 arasındaki dönemi "Sinemacılar Dönemi" olarak ele almakta, 1970 ve sonrasındaki dönemi ise "Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi" olarak nitelendirmektedir (1985: 337-338, 1995: 18).

Coşkun ise (2009: 17-91), başlangıç olarak aldığı ilk yılların ardından 1922-1940 arasını "Tiyatrocular Dönemi", 1940-1948 arasını "Geçiş Dönemi", 1948'de yerli filmlerin lehine olarak Belediye Eğlence Resmi adındaki verginin bu yıl indirime girmesi başlattığı ve 1960'lara kadar süren döneme "Sinemacılar Dönemi", 1960 sonrasındaki dönemi de süreç içerisinde meydana gelen siyasal, sosyal, ekonomik değişim/gelişimlere göre "Toplumsal Gerçeklik, Halk Sineması, Ulusal Sinema Düşüncesi, 70'ler ve Karşıt Düşüncelerin Konumlanması (Milli Sinema Anlayışı, Genç Sinema Hareketi)" başlıkları ile akımlara göre bir tasnif yapmaktadır.

Kuyucak Esen de çalışmasında (2010: 1) Özön'ün yöntemini benimsediğini ifade ederek onun dönemlendirmesine uygun bir tasnif yapmakta, Türk toplumunu ilgilendiren ve sinemayı da önemli ölçüde etkileyen toplumsal olayları dönüm noktası olarak değerlendireceğini belirterek 1914-1922 yılları arasındaki dönemi "Türk Sinemasının İlk Yılları", 1922-1939 yılları arasındaki dönemi "Tiyatrocular Dönemi", 1939-1950 arasını "Geçiş Dönemi", 1950-1970 arasını "Sinemacılar Dönemi", 1970-1980 arasını "1970'ler: Karşıtlıklar Dönemi", 1980 sonrasını ise (1980-2010) "1980 Sonrası Darbe Dönemi" olarak adlandırmıştır.

Tansuğ ise diğer sinema tarihçilerinden farklı olarak, dönemlendirmesini sinema anlatımındaki değişimlere göre yaparak ilk döneme, "Tiyatrovari Anlatım

Dönemi”, ikinci döneme “Sinemasal Anlatıma Doğru Yarı Tiyatrovari Dönem” ve son bölüme de “Sinemasal Anlatım Dönemi” isimlerini vermiş, tarihsel seyirden çok sinema anlatım tarzındaki gelişimlere göre bir dönemsel tasnifte bulunmuştur (1982: 257).

Tüm bu örneklerde açıkça görülebilecek farklı dönem tasnifinin yanı sıra; Türk sineması ile ilgili olarak sinema tarihçilerinin (Scognamillo, Özön, Onaran vd.) üzerinde anlaştıkları dönemlendirme şudur: “İlk Sinemacılar, Tiyatrocular Dönemi ve Sinemacılar Kuşağı, Yeşilçam Sineması ve Yeni Türk Sineması” (Özçınar, 2010: 77).

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının tarihsel seyri yukarıdaki tasniflerden yola çıkılarak şu şekilde değerlendirilecektir:

4.1. İlk Sinemacılar Dönemi (1914-1923)

Özgüç’ün (1990: 7) ifade ettiği gibi Sultan Abdülhamid’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarına göre, ilk film gösterisi Bertrand adlı Fransız hokkabaz tarafından yapılmış; Yıldız Sarayının büyük salonuna kurulan bir perde ile sinema, padişaha ve saray halkına tanıtılarak Osmanlı’daki ve dolayısıyla Türkiye’deki serüvenine başlamıştır.

1897’de sinematografin hemen hemen tüm dünya ülkeleriyle aynı zamanda Osmanlı’ya girişiyle birlikte dünyanın birçok yerinde ve Osmanlı topraklarında çekilen belge filmlerin⁶ gösterimleri başlamış, önceleri birkaç yerde yapılan bu gösterimler yaygınlaşmış, daha sonra sinema salonları açılarak çeşitli ülkelerin filmleri gösterilmeye başlanmıştır (Coşkun, 2009: 17).

1908 yılından başlayarak çeşitli kentlerde halka açılan sinema salonları, gösterilerini yabancı uyruklu kişilerin ve Türkiye’deki azınlıkların egemenliğinde sürdürürken devreye Cevat Boyer ile Murat Bey girer. Ve Şehzadebaşı’nda Milli Sinema adı verilen ilk Türk sineması açılır. Ardından, İstanbul Sultanisi’nde film gösterileri düzenleyen Şakir Seden ile Fuat Uzkınay, Sirkeci’de lokantacılık yapan Ali Efendi’yi (Öztuna) ikna ederek ikinci Türk sinemasının açılmasını sağlarlar. Bu sinemaya Ali Efendi Sineması adı verilir. Çünkü Ali Efendi, bu kuruluşun asıl büyük hissedarı olup, Şakir ve Kemal Seden kardeşlerin de amcalarıdır (Aksoy, 2010: 18).

⁶ Belge film, *belgesel film* yerine, çeşitli törenlerin (gösteri, taht töreni, yabancı devlet adamlarının gelişi, işgaller vd.) anlık kayıtlarından oluşan haber değeri taşıyan film olarak kullanılmıştır. Coşkun (2009: 19)’un verdiği bilgilere göre Malul Gaziler Cemiyeti bu belge filmlerde, 1919’da “İzmir İşgalini Protesto Mitingi, Fatih Mitingi ve Sultanahmet Mitingi” gibi olayları kayıt altına almıştır.

Sinemanın bu şekilde öncelikle yabancılar, Osmanlı'daki gayrimüslimler ve Levantenler eli ile saray çevresi ve İstanbul, İzmir, Selanik gibi büyük şehirlerde yerleşmesinden sonra; I. Dünya Savaşı'nın ilk zamanlarında yedek subaylık vazifesini yapan Fuat Uzkınay'ın, her ne kadar elimizde bir kopyasının dahi bulunmamasına rağmen (Özgüç, 1990: 12), 14 Kasım 1914'te "Ayastafenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı belgesel filmi çekmiş olması, Türk sinemasının ve Türk sinemacılığının gerçek doğum tarihi olarak sinema tarihçileri tarafından, üzerinde hala tartışmaları devam etse de (Özçınar, 2010: 76) genellikle kabul edilmektedir.

I.Dünya Savaşı'nda Türk ordularının başkomutanı Enver Paşa, savaş içinde Almanya'yı ziyaret ettiği sırada Alman Ordusunun bir "Ordu Film Dairesi" kurarak faaliyete geçirmesi dolayısıyla sinemaya verilen değeri kavramıştı. Yurda dönünce ilk işlerinden biri Türkiye'de hemen bir "Ordu Film Dairesi"nin kurulmasını sağlamak oldu (Onaran, 1994: 13).

Türk sinemasının teşekkülünde önemli rolü olan bu askeri kuruluşun başında daha önceleri film gösterimleri ile de tanınan Sigmund Weinberg bulunmaktadır. Weinberg'in yardımcılığı görevine de ilk Türk filminin çekimini yapan Fuat Uzkınay getirilmiştir. Genel olarak savaş, siyasi ve askeri olaylar, padişahın özel yaşamına ilişkin çekimler gibi propagandif filmler çeken kuruluş, 1916'da Leblebici Horhor Ağa filminin çekilmesine başlamış ancak oyuncularından birinin kaybedilmesi sonucunda bu yapım yarım bırakılmak zorunda kalmıştır. Aynı yıl başlanan bir Moliere uyarlaması olan "Himmat Ağanın İzdivacı" adlı çekim ise ancak savaş sonunda bitirilebilmesine rağmen Türkiye'nin ilk konulu filmi olarak sinema tarihindeki yerini almıştır.

Yarı askeri bir kuruluş olan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" de sonradan ünlü bir gazeteci olan Sedat Simavi'ye (1896-1953), 1917'de "Pençe" ile "Casus" filmlerini çevirtti. Ayrıca tiyatrodaki "Bican Efendi" rolüyle ün kazanan oyuncu Şadi Fikret'in (Karagözoğlu) o zamanın ünlü güldürü oyuncularına, özellikle de Şarlo'ya öykünen "Bican Efendi Belediye Müfettişi", "Bican Efendi Tebdil-i Havada", "Bican Efendi Yeni Zengin", "Bican Efendi Para Peşinde" gibi kısa filmleri de bu kuruluşun çalışmaları arasında yer alıyordu (Özön, 1994: 19).

1918'de Osmanlı Devleti'nin yenilgisi üzerine işgal kuvvetlerince el konulmaması için sinema araçları derhal (bugünkü adıyla) "Malul ve Gaziler Cemiyeti"ne devredilir. Ertesi yıl dernek iki film çevirtir; biri Hüseyin Rahmi

Gürpınar'ın romanından uyarlanan "Mürebbiye", diğeri ise manzum bir oyundan alınma "Binnaz"dır (Alıç, 2011: 14).

Türkiye'ye sinemanın ilk geldiği yıllara ilişkin en dikkat çekici husus, askeri çevrelerin ve kuruluşların bu yeni sanat dalına göstermiş oldukları yakın ilgidir. Türkiye'nin ilk sinemacısı olarak kabul edilen Fuat Uzkınay'ın asker kökenli olması da bu noktada oldukça dikkat çekicidir (Aksoy, 2010: 19).

4.2. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

İlk özel film şirketi olan "Kemal Film"nin kurulmasıyla Türk sineması farklı bir döneme girmiştir. Askeri ve yarı askeri kuruluşların eliyle yapılan film çekimleri, ilk kez özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır. Yani ordunun elinde doğan Türk sineması, 1922 yılında sivilleşmiştir. Ordu belgesel film çekimlerini sürdürmekle birlikte, konulu film çekimlerinden tamamen uzaklaşmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 19).

Türk sinemasının dönemsel ayrımlanmasında, ilk dönem sinemacılar ile Muhsin Ertuğrul'un baskın olduğu tiyatrocular dönemi arasında "sinemasal anlatım yöntemleri" açısından önemli bir değişiklik yoktur. "Malul Gaziler Cemiyeti" tarafından desteklenen ve Sedat Simavi'nin çektiği "Pençe" ve "Casus" (1917) adlı filmlerde oldukça sert eleştiriler yapan Muhsin Ertuğrul, yönetmenliğe talip olmuş devlet/ordu desteği ve Darülbedayi kumpanyasının katkılarıyla filmler çekmiş ancak anlatım yöntemleri açısından kendi eleştirilerinden uzak bir sinema dili geliştirememiştir (Özçınar, 2010: 78).

Türk sinemasında 1923-1939 arasındaki dönemi kapsayan ve özellikle Muhsin Ertuğrul'un ve dolayısıyla Türk tiyatroculuğunun gerek sahne ortamında gerekse makyaj ve kostüm gibi sunum unsurlarında kullanıldığı şekliyle ağırlığını sinemada hissettirdiği bu dönem, sayılan benzerlikler bakımından tiyatrocular dönemi olarak adlandırılmaktadır.

Tiyatrocular dönemi, 1923 ile 1939 arasına rastlar ve bu dönem Türkiye tarihi açısından son derece önemli değişimlerin (hukuk, eğitim, din vb.) yaşandığı bir dönemdir. Dünya sinemasında bu tarz dönemler önemli sanatsal yaratımların, akımların ve kuramların üretilmesine sebep olmuştur ancak Türk sineması söz konusu dönemde toplumsal değişimlerin uzağında hikâyeler anlatmaya devam etmektedir. Söz konusu dönemin filmleri; Muhsin Ertuğrul'un çekmiş olduğu; "İstanbul'da Bir Facia- Aşk (1923)", "Ankara Postası (1928)", "Tosun Paşa (1939)",

“Aysel Bataklı Damın Kızı (1934)”, “Şehvet Kurbanı (1940)” gibi filmlerdir (Özçınar, 2010: 78).

Ertuğrul’un dönem boyunca süren bu etkinliği, sinema araştırmacıları tarafından bir tahakküm olarak nitelendirilmekte ve bu durumun ülkemizdeki sinema sanatı gelişimini olumsuz yönde etkilediği eleştirisi dile getirilmektedir. Tiyatrocular döneminde gerçekleştirilen yapımların hiçbir zaman tiyatro düzeyini aşamadıkları; sinema sanatçılarının genel çoğunluğunun tiyatro kökenli olmaları nedeniyle ortaya çıkan ürünlerde de sinemasal anlamda bir yenilik elde edilemediği hususlarının yanında; dekor, makyaj, sunum, seslendirme gibi sanat unsurlarının tiyatrodan aynen uyarlandığından sinemasal bulunmadığı noktalarına bağlı olarak dönem içerisinde ülkemizdeki sinema sanatı açısından pek de verimli ürünlerin elde edilmediği, araştırmacılar tarafından vurgulanmaktadır⁷.

Özön’ün ifade ettiğine göre (1985: 351), bu dönemde sinema sanatı anlamında kazanç olarak sayılabilecek noktalar ise oldukça azdır. İlk ve ikinci özel yapımevinin bu dönemde çalışması, bugünkü köy, polisiye, Kurtuluş Savaşı, tarihi film, dram, melodram, güldürü gibi film türlerinin ilk örneklerinin verilmesi, Türk kadınlarının sinemaya geçişlerinin sağlanması ve uygulamaya açısından ses ile görüntünün birlikte saptanması bu dönemdeki az sayıda kazançlardır.

Tiyatrocular dönemi, yüzünü Batı uygarlığına dönmüş, temellerini atmaya çalışan genç bir ülkenin, Batı’da yeni gelişen, teknolojik tabanlı “genç sanat” sinemayla daha içli dışlı olduğu dönemdir; bir önceki dönemde tanıştığı sinemayı artık kullanma ve içselleştirme dönemidir. Muhsin Ertuğrul burada önemli bir işlev üstlenmiş, sinema adına ilk adımları atarak olumlu ve olumsuz katkılar sağlamıştır (Kuyucak Esen, 2010: 33).

4.3. Geçiş Dönemi (1939-1948)

Özön (1985: 351 ve 1995: 18) ve Onaran’ın (1994: 35), tarihlemelerinde her ne kadar iki yıl fark olsa da, “Geçiş Dönemi” ismiyle adlandırdıkları bu dönem, tiyatrocuların son çalışmalarının devam ettiği ancak yeni değişimlerin de yaşanmaya başladığı bir süreçtir. Faruk Kenç’in 1939 yılında çektiği “Taş Parçası, Yılmaz Ali, Kıvırcık Paşa” isimli üç filmi bu dönemin karakteristiğini belirlemede önem arz etmektedir. Bu üç filmle birlikte Tiyatrocular döneminden, sinemacılar dönemine

⁷ Tiyatrocular döneminde, tiyatro kökenli yapımcıların sinema uygulamalarına yöneltilen eleştiriler için bk. (Özön, 1985, 1995; Tansuğ, 1988; Onaran, 1994; Coşkun, 2009; Özçınar, 2010).

doğru bir geçiş seyri yaşanmıştır. Zira Kenç'in bu filmleri, tiyatro dışından gelen bir yönetmenin sinema piyasası içine girmesini sağlayarak, sinema tarihimizdeki tiyatro etkisinin kırılması yönünde bir adım olarak düşünülmektedir.

Ülke olarak II. Dünya Savaşına katılmamış olursa da savaşın sıkıntılı sürecinin sosyal, siyasal ve ekonomik alanların hepsinde bir savaş tedirginliğinin yaşanmasına neden olduğu dönemde devletin içinde bulunduğu bu zor şartlardan elbette sinema da etkilenmiştir. Gıda maddelerinin temininde yaşanan sıkıntılar, savunma giderlerinin artması, dış ticaretin bu koşullar içinde yavaş yavaş azalması gibi ekonomik olumsuzluklar sinema üretiminin de hızını düşürmüştür.

Coşkun'a göre (2009: 25) bu dönemde savaş ortamının etkisiyle daralan sinema camiasında yabancı filmlerdeki değişim de kendini göstermiştir. Savaş öncesinde Avrupa'dan getirilen yabancı filmlerin yerini bu kez savaş başlangıcında tarafsızlığını ilan eden ABD ve savaş boyunca yansızlığını koruyan Mısır filmleri almıştır. Mısır sinemasının Türk izleyiciye sunulmasının önemli nedenlerinden biri, kurucusunun Vedat Örfi Bengü isimli Türkiye'den giden bir tiyatrocudur. Bu dönemin en dikkat çekici yapımı "Aşkın Göz Yaşları" isimli melodramatik eserdir.

Öte yandan Mısır filmleri gereç ve uygulamaları açısından o vakitki yerli filmlerden hiç olmazsa bir parmak ilerideydi. Bundan dolayı Mısır filmleri tiyatrocuların kötü etkisini artırdı; izleyicinin de, sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir etken oldu (Özön, 1985: 352).

Geçiş dönemi, sinemada tekelin kalktığı, yurt dışından gelen yönetmenlerin de film yapmaya başladığı, yeni film şirketlerinin ve sinema salonlarının açıldığı bir dönem olur. Geçiş dönemi filmleri, içerik açısından olmasa bile biçimsel açıdan teknik denemelerin yapılması ve yeni anlatım yöntemlerinin uygulanması bakımından dikkat çekicidir. Bu dönem, anlatsal açıdan bir gelişimden söz edemesek de sinemacılar döneminin hazırlanması bakımından önemlidir (Özçınar, 2010: 80-81).

Dönemle ilgili bir başka husus da Özön'ün ifade ettiği (1995: 26), seslendirme endüstrisinde yaşanan hızlı ve -belki de- yanlış gelişimdir. Sözlendirmede kullanılabilecek araç ve gereçlerin yarım yamalak değişikliklerle yapımda kullanılmasından doğan bu durum daha ileri seviyelere giderek komşu ülkelerde çevrilen kimi filmlerin Türkçe seslendirmeler ve şarkılar eklenip "Türk Filmi" diyerek piyasaya sunulmasına bile sahne olmuştur. Araştırmacıya göre bu

durumdan dolayı geçiş dönemi sinemacıları da ortaya önemli bir yapıt koyamamışlardır.

Dönemde yukarıda sayılan isimlerin yanında Turgut Demirağ, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi gibi eğitilmiş ve maddi açıdan güçlü yönetmenler de yetişmişlerdir.

4.4. Sinemacılar Dönemi (1948- 1970)

1948 yılında Belediye Eğlence Vergisinde yapılan indirimle birlikte gerek yapımevi ve gerekse film sayısında meydana gelen ani artışın zemin hazırladığı düşünülen dönemin başlangıcı da sinema tarihçileri tarafından büyük ittifakla Lütfü Ö. Akad'ın sanat arenasına çıkmasına götürülmektedir⁸. Halide Edip'in "Vurun Kahpeye" adlı romanını aynı adla sinemaya uyarlayarak başladığı serüvenine Akad, "Lüküs Hayat (1950)", "Tahir ile Zühre (1952)" ve "Arzu ile Kamber (1952)" isimli yapımlarla devam etmiştir. Akad'ın "Kanun Namına (1952)" isimli bir diğer filmi de, bugüne kadar yapılmış en iyi on Türk filmi içinde sayılmasını gerektirecek kendine özgü sinema dili, teknik ve uygulayım başarısını gösteren çok önemli bir yapımdır. Bu bakımdan bu yapıyı dönemin başlangıç eseri olarak gören araştırmacılar da bulunmaktadır⁹.

1950'li yılların başında Türk sineması artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği oluşturmuştur. Sinema salonları, film çekim ve dağıtım şirketleri, laboratuvarları, çalışan ve çalıştırılanlarıyla ticari anlamda bir çark kurulmuştur. Film üretimi ve tüketimi belirli bir sisteme bağlanmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 48).

Çok partili döneme geçişin yaşandığı dönemde, mevcut siyasi düzende gerçekleşen değişim dönüşümden beklenen demokrat havanın yakalanamadığını özellikle dönemin ilk yarısı için dile getirilmektedir. Yer yer sansür kısıtlamalarının yaşandığı dönemin ilk yarısında sinemacılar dramatik yapımlar ortaya sunmuş, "Üç Arkadaş (1953)", "Beklenen Şarkı (1953)", "Hıçkırık (1953)" gibi yapımlarda görülebileceği üzere acıklı öykülerin işlenmesi gündeme gelmiştir. Aynı zamanda bu dönemin ilk yarısında Kore Savaşı'na da asker gönderilmesi nedeniyle, kahramanlık ve savaş konularında da eserler oluşturulmuştur.

⁸ "Sinemacılar Dönemi"nin başlangıcı konusunda ayrıntılı bilgi için bk. (Özön, 1995).

⁹ Onaran (1990), Akad'ı "Kanun Namına" isimli filmi ile "Sinemacılar Dönemi"nin başlatıcısı olarak gören en önemli sinema tarihçisidir.

Dönemin, 1960 sonrasına denk gelen ikinci yarısında ise, ilk on yıllık sürenin aksine gerek toplumsal anlamda gerekse konu alanı itibariyle sinema alanında bir ayırım gerçekleşmiştir.

1960'lı yıllarda gündelik hayat, popüler kültürün gelişmesiyle birlikte değişmiştir. Radyonun önemli bir yer tuttuğu gündelik hayatta, bol fotoğraflı magazin dergileri, fotoromanlar, çizgi romanlar ve gazeteler görünür hale gelir. Hareketli görüntünün henüz egemen olmadığı televizyon öncesi bu dönemde, basılı yayınlar oldukça önemlidir. Popüler romanlar tefrikalar halinde gazetelerde yayınlanmakta ve büyük ilgi görmektedir. Bu yıllarda Türk Sineması da gündelik hayata paralel olarak, popüler romanlar, radyo oyunları, gazete ve dergilerden beslenir (Özçınar, 2010: 84).

1960'lı yılların Türk sineması özellikle 27 Mayıs Devriminin ve bunun topluma getirdiklerinin büyük ölçüde etkilerini taşır. Bu dönemde toplumun gündemine yeni girmiş kimi olguların sinemada yansımalarının örneklerini bulmak mümkündür. Örneğin “Şafak Bekçileri (1963 Halit Refiğ)” 27 Mayıs Devrimini yapan Türk Silahlı Kuvvetleri'nin rolünü, ülkedeki ilerici-gerici çatışmasını işler. Ertem Göreç, grev ve sendikalaşma konusuna ilk kez değinen film olan “Karanlıkta Uyuyanlar (1965)”ı çevirir. “Şehirdeki Yabancı (1965 Halit Refiğ)” işçi sorunları ve aydınının yabancılaşması konularını yansıtan ilk film olur (Güçhan,1992: 10).

Güçhan'a (1992: 10-11) göre aynı dönem Türk toplumunun en hızlı ve çalkantılı dönemlerinden biridir. 1950'lerle başlamış olan köyden kente göç hızlanmış, sanayi yatırımları artmış, gecekondulaşma yaygınlaşmış, dış ülkelere işçi göçü başlamış ve tüm bunların etkisiyle toplumun günlük yaşamında, değer, tutum ve davranışlarında değişmeler ortaya çıkmıştır.

Metin Erksan'ın “Karanlık Dünya / Âşık Veysel'in Hayatı” isimli filmi ile başladığı köy gerçekliği anlayışını, dönemin ikinci yarısındaki “Yılanların Öcü” ve “Susuz Yaz” isimli yapımları devam ettirir (Özçınar, 2010: 86). Erksan'ın köy gerçekçiliği temasını yansıttığı eserlerinin özel bir önemi de, edebiyat dünyasından doğrudan doğruya beslenen yapımlar olmasıdır. Bu üç filmden ilkinin ünlü ozan Âşık Veysel'in hayatını ele alıyor oluşu ve diğer ikisinin de roman uyarlaması olması Erksan'ın filmlerinin edebiyat alanınca da ele alınarak incelenmesini önemli kılmaktadır.

Yaklaşık 20 yıl süren ve 2200'ü aşkın yapımın çevrildiği bu dönemde, daha sonraki dönemlerde ve yapımlarda da isimleri sıklıkla anılacak yönetmenlerin ilk,

tanınan veya en önemli eserlerini verdikleri gözlemlenmektedir. Akad'ın başını çektiği bu silsile içerisinde, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ gibi efsane Türk sinema adamlarının eserler vücuda getirdikleri görülmektedir.

Sinema üreticileri, eleştirmen ve araştırmacıları tarafından bir Türk sineması mantığının oturtulması için bilinçli arayış ve tartışmaların da bu dönemden itibaren başlayarak hız kazandığı bilinmektedir. Kuramsal ve kavramsal bir Türk sineması altyapısının oluşturularak Batıdan alınan bu sanatın kültürel normlarla bağdaştırılıp uygulanabilir bir gelenek haline getirilmesi yönünde akım tartışmalarının birbiri ardına çıkmaya başlaması Türk sinemasının gelişimi açısından önemi yadsınamayacak bir çaba olagelmıştır¹⁰.

Özellikle 1965'ten sonra, kendi siyasal görüşlerine dayandırdıkları görüşlerini açıklayan sinemanın içindeki ya da çevresindeki gençler, ortak görüşler çerçevesinde akımlar oluşturmuşlardır. Türk sinemasının nasıl olması gerektiğini oldukça hararetli biçimde tartışmışlar, savunduklarını uygulamakta pek de başarılı olamamışlardır. Bu sinema akımlarını “Ulusal”, “Milli” ve “Devrimci” sinema olarak sayabiliriz (Kuyucak Esen, 2010: 128).

Sinematek'in kurulduğu bu dönemde; sinemada “Ulusal Sinema”, “Halk Sineması” gibi tartışmalar başlar. Halit Refiğ, Metin Erksan, L.Ömer Akad gibi yönetmenlerin başlattığı tartışma, doğru noktaları tespit edip tartışan ancak yeterli uygulama ortaya koyamayan bir girişim olarak sonuçlanır (Özçınar, 2010: 88).

Özçınar, yukarıdaki görüşlerinin devamında bu girişimin yeterli bir şekilde gelişmemesi konusunda;

“Ancak buradaki temel eksiklik, sinemadaki bu kuramın ne üzerine temelleneceğidir. “Kendi kaynaklarına sahip çıkmak” düşüncesiyle hareket eden yönetmenler aslında toplumsal olarak bunun karşılığı noktasında tereddüt içindeydiler. Bu dönemde ortaya çıkan ATÜT(Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları, Osmanlı imparatorluğunun düşünce yapısını araştırmaktadır. Halk Sineması savunucuları ise, bu modeli sinemaya oturtmaya çalışır. ATÜT modelini Osmanlı toplumuna uygulamaya çalışan bu anlayışın sinemadaki yansımaları başarısız olur çünkü ATÜT modeli bir Osmanlı hayranlığına dönüşür. Halk Sineması tartışmasının yerini Ulusal Sinema tartışması alır. Halit Refiğ, Bir Türk'e Gönül Verdim (1969) filmiyle, doğu batı, karşılaştırması ve bunun üzerine bir doğu batı sentezi yapmaya

¹⁰ Türk sinemasına yön veren akımlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Coşkun, 2009).

çalışır. Yabancı bir kadının karşısında Türk Köylüsünün erdemlerinin anlatıldığı filmde, Ulusal Sinema tartışmasını uygulamaya çalışır. Daha öncede belirtildiği gibi, bu durum Tanzimat dönemi edebiyatçılarından o güne vazgeçilemeyen bir konu olur”

diyerek, “Ulusal Sinema” çalışmalarının, popüler bir tartışma olmanın ötesine geçemediğini ifade etmektedir (Özçınar, 2010: 88-89).

Sinemacılar döneminin bir başka önemli özelliği de Türk sinemasının en önemli yıldızlarının bu dönemde çevrilen yapımlarda rol alarak, sanat hayatlarına başlamalarıdır. Bir yıldız arama mantığı ile dergilerin açtığı yarışmalar aracılığı ile günümüzde isimlerini “Türk sinemasının duayenleri” sıfatıyla andığımız pek çok sinema oyuncusunun sanata kazandırıldığını bu dönemin olumlu bir yönü olarak belirtebiliriz.

4.5. Yeşilçam Dönemi (1970-1980)

Kemal Sunal filmleri adı verilen külliyyatın büyük çoğunluğunun ortaya çıktığı, Türk sinemasında Kemal Sunal güldürüsünün karakteristik özelliklerinin sunulduğu bu dönem hem genel anlamda sinema tarihinin, hem de Kemal Sunal sinemasının önemle üzerinde durulması gereken bir dönemi olarak düşünülmektedir.

1968 olayları, ABD ve Avrupa başta olmak üzere tüm dünya genelinde önemli sosyal ve politik hareketliliklerin yoğun biçimde görüldüğü bir dönemin ortaya çıkmasına sahne olmuş; pek çok ülkede öğrenci hareketleri ve sokak çatışmaları ile başlayan karışık ve gergin süreç, beraberinde anarşi ve terör ortamlarının yaşanmasına neden olmuştur.

Ülkemizde de farklı görüşlere mensup öğrencilerin çatıştığı, protesto olaylarının gündemden düşmediği bu ortam 1971 Askeri Muhtıra ile birlikte mevcut hükümetin istifasının; yasaklar, yargılamalar ve nihayetinde gençlik hareketlerinin lider isimlerinin idamının görüldüğü sıkıntılı bir dönem olarak yaşanmıştır.

On yıllardır devam eden Kıbrıs sorununun, 1974’te Ecevit başbakanlığındaki CHP-MSP koalisyon hükümeti tarafından düzenlenen Kıbrıs Barış Harekâtı (1974) ile çözümlenmesi, öte yandan dünya genelinde meydana gelen petrol krizinin piyasaları olumsuz yönde etkilemesi, Yunanistan ile Kıbrıs Harekâtı sonrasında yaşanan kıta sahanlığı problemleri ve ABD’nin haşhaş ekimiyle alakalı ambargosu ile farklı bir boyutla karşı karşıya kalınması 1970-1980 süreci içerisinde karşılaşılan uluslararası problemler arasında sayılabilecek iken içeride de, muhtıraya kadar

yaşanan sorunlar yetmezmiş gibi, 1977 İşçi Bayramı ve 1978 Malatya, Çorum, Maraş olayları terör ve tedhiş ortamının sürekli canlı tutulmasına neden olmuş. 80 darbesine adeta güdümlü karanlık güçlerce zemin hazırlanmıştır.

Bu siyasal, ekonomik ve toplumsal koşullar içerisinde Kuyucak Esen'in "Karşıtlıklar Dönemi" olarak ifade ettiği sinemamızda ise tüm bu yaşananların gölgesinde bir süreç yaşanmıştır.

Kuyucak Esen'e göre (2010: 133-134) 1970'li yıllar Türk sineması için ilginç bir dönemdir. Bir yandan Yılmaz Güney'in ve onun izindeki "Genç Sinemacılar"ın ortaya çıkardıkları gerçekçi olmayı amaçlayan o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmış; diğer taraftan da sinemanın klasik Yeşilçam seyircisi, yani popüler filmlerin izleyicisi sinemadan uzaklaştığı için ticari sinemacıların ve yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları seks filmleri salonları kaplamıştır.

1968'de Ankara'da yayın hayatına başlamış olan TRT'nin test yayınlarından sonra, 1971 itibarıyla diğer şehirlerde de başlamasıyla Bıçakçioğlu'nun tespitlerine göre (2014: 37) televizyon, giderek her eve girmiş ve yayınlanan yabancı dizi ve filmler sayesinde izleyici sinemaya gitmeyip evde film seyretmeyi daha ekonomik bulmuştur. Ona göre sinemaya olumsuz yansıyan bu durum sinemanın izleyicisi olan kadın ve çocukların uzaklaşması nedeniyle, yapımcıları erkeklere yönelik filmler yapmaya sevk etmiş, güldürü filmlerinin içine cinsellik ve çıplaklık eklenerek seks filmleri furyasının başlangıcı bu şekilde oluşturulmuştur.

Bu dönemde Yılmaz Güney öncülüğünde siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmış ve 1970 yılında çekilen "Umut" filminin izinden giden "Genç Türk Sinemacıları" oluşmaya başlamıştır (Erden Kıral, Ali Habip Özgentürk, Yavuz Özkan, Özcan Arca, Ömer Kavur, Zeki Ökten ve Korhan Yurtsever...) (Bıçakçioğlu, 2014: 37).

Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, aynı zamanda "Sinemacılar Dönemi" ile "Genç/Yeni Sinema Dönemi" arasında hem bir halka işlevi gören hem de yeni dönemi başlatan Güney, 1968'de "Seyyit Han/Toprağın Gelini"yle yönetmenliğe geçtiğinde, ardında uzun bir senaryoculuk, yönetmen yardımcılığı ve özellikle oyunculukta geçen on yıllık bir deneyim vardı. "Yeşilçam Sineması"nın en döküntü filmleri arasında yer alan bu ilk çalışmaları sonunda Güney, milyonlarca izleyicide, oyuncu olarak "çirkin kral" söylencesini yarattı (Özön, 1995: 39).

Siyasal eleştirinin, erotik erkek filmlerinin yanı sıra bu dönemde, Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet'in oyunculukları ile başını çektiği kahramanlık hikâyelerini ve mitik kişilikleri konu edinen ve batıda "*kostüme avantür*" adı verilen tarihi filmler çekilmiştir. "Battal Gazi, Kara Murat, Malkoçoğlu, Tarkan" bu dönemin önemli seri yapımlarıdır. Araştırmacılar tarafından özellikle Kıbrıs sorunu, ABD ambargosu ve Yunanistan ile yaşanan sorunlar nedeniyle, ezik bir duyguya kapılmamak amaçlı bilinçli bir çabanın ürünü olarak yapıldığı düşünülen bu filmler bir anlamda erkek izleyicinin açık filmlerden uzaklaşması anlamında da bir fayda sağlamıştır¹¹.

Türk sinemasının gelişim sürecinde 1970'li yıllar önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bu yıllarda Türk sineması içerik yönünden geçirdiği değişimin yanı sıra teknik alanda da birtakım yeniliklere açılmış ve 1970'li yıllara girerken Türk Sinemasında ilk kez renkli filmler yapılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak 1970'lere kadar salt jest-mimiğe dayanan komedi anlayışı yerini durum komedisine terk etmiştir (Özsoy, 2002: 74).

Çalışma konumuzun evrenini oluşturan Kemal Sunal'ın da sinema tarihimize girmiş olduğu dönem 1970 sonrası dönemdir. Tiyatro sahnesinde başladığı sanat yaşamını 1972'de yardımcı oyuncu olarak rol aldığı ilk film olan "Tatlı Dillim" ile sinema perdesine aktaran Sunal, bu dönemde Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolü ile önemli işler gerçekleştirerek, Türk sinemasındaki sarsılmaz yerini almıştır.

Eğilmez, seks-avantür güldürülerinin egemen olduğu 70'li yıllarda halk sineması yaparak kendisine özgü mizah anlayışı ile Yeşilçam Sinemasına "Arzu Film Güldürüleri" ekolünü yerleştirmiştir. Kemal Sunal, Tarık Akan, İlyas Salman, Şener Şen, Uğur Yücel, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe vb. gibi bu ekolün büyük oyuncularını olurlar. Eğilmez ekolü içerisinde onun etkisini taşıyan birçok film yönetilir. Ergin Orbey "Delisin,", "Bizim Aile", "Meraklı Köfteci"; Kartal Tibet "Tosun Paşa", "Sultan" gibi filmlerle bu ekolü takip etmişlerdir (Hıdırlıoğlu, 2002: 12).

4.6. Darbe Sonrası Türk Sineması (1980 ve Sonrası)

1970'lerin son yıllarında yeniden hareketlenen siyasi yaşamla birlikte sokak olayları çığırından çıkmış, büyük şehirlerin hemen hepsinde terör ve tedhiş ortamı kol gezer hale gelmiştir. Sokağa çıkma yasaklarının, silahlı mahalle ve kahvehane

¹¹ Sözü edilen tarihi filmler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Kuyucak Esen, 2010).

baskınlarının, anarşi ve terör olaylarının gölgesinde 1980 darbesine gelinmiş, ülke, etkisini günümüze kadar sürdürecektir olan bir sıkıyönetim sürecine girmiştir.

1980 sonrası sineması, doğal olarak 12 Eylül'ün izlerini taşımaktadır. Ama bu yıllarda, üzerinde iz bırakan, hatta iz bırakmakla kalmayıp onu "belirleyen" başka bir darbe daha vardır ki, yaşamsal anlamda etkilemiştir sinemayı: "Hollywood darbesi" (Kuyucak Esen, 2010: 179).

Darbe sonrası Türk sinemasında bir önceki dönemde ticari kaygılar nedeniyle ortaya çıkan erotik filmler 12 Eylül yönetiminin denetiminden geçemediği için yerini büyükşehir göç olgusunun yoğunlukla işlendiği, arabesk müzik destekli acıklı "arabesk filmler"e bırakmıştır.

Senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, görüntüler eşliğinde bol bol bu şarkıların da okunduğu, başrollerini arabeskçilerin oynadığı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik ağırlıklı filmler, 1980'li yıllarda sinemacıların sarıldığı bir dal olmuştur. Arabesk filmler çekebildikleri kadar izleyiciyi salonlara çekmiş, daha çoğuna da video-kasetlerle evlerinde ve kahvehanelerde ulaşmışlardır (Kuyucak Esen, 2010:179).

23 Ocak 1986 yılında çıkarılan ilk sinema yasası olan 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile sansür nizamnamesi ortadan kaldırılmıştır. Hem bu yasadan dolayı hem de darbeden sonra değişen siyasal iklimin de etkisinden olsa gerek, 1986 yılından başlanarak 12 Eylül ile ilgili filmlerin de çekildiği gözlemlenebilmektedir. 1987 yılından itibaren ABD menşeli büyük şirketler sinema salonlarında tekel oluşturmuş, az sayıdaki Türk yapımı dahi sıkıntılı bir gösterim süreci yaşamıştır.

Bu dönem ayrıca filmlerin videokasetler aracılığı ile ev gösterimlerine yönelik olarak sunulduğu bir ortam da doğurmuş bu da süreç içerisinde televizyon filmleri denilen yapımların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır.

Bu nedenlerle 90'ların başında oldukça zor zamanlar geçiren Türk sinema endüstrisi, bir bakıma Hollywood tekeline kıramamış, bu tekelin kırılması ancak 2000'leri bulmuştur.

14 Temmuz 2004 tarihinde çıkarılan "5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" şu anda yürürlükte olan sinema yasasıdır. Adından da anlaşılacağı üzere yasa, filmleri yaş gruplarına göre sınıflandırarak, gösterimi düzenlemekte ve sektörün desteklenmesini amaçlamaktadır (Kuyucak Esen, 2012: 188).

Yasal anlamda desteklenir hale gelmesi, yapım ve uygulama tekniklerinde olan değişimler, çeşitli ve farklı tarzlarda yapımlar üretiliyor olması ve oyuncu-yapımcı ve yönetmenlerin çeşitlenmesi nedenleriyle 2010 ve sonrasında ise Türk sinemasının geçmiş tüm dönemlerden daha hızlı bir şekilde ilerlediğini söyleyebiliriz.

Dönem içerisinde, Yavuz Turgul, Ömer Kavur, Mustafa Altıoklar, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın, Ferzan Özpetek ve Zeki Demirkubuz gibi sinema adamları 1980'den günümüze gelene kadar çektikleri filmlerle yurtiçi ve yurtdışında başarılar elde eden yapımcı ve yönetmenler olarak sayılabilen isimlerdir.



5. KEMAL SUNAL'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ

5.1. Kemal Sunal'ın Hayatı

10 Kasım 1944 tarihinde Malatyalı bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Sunal, Mimar Sinan İlkokulu'nun ardından Vefa Lisesi'ni bitirmiştir. Lise yıllarında başladığı tiyatro ilgisiyle son sınıfta okurken öğretmenin yönlendirmesi ile Müşfik Kenter ile tanışarak Kent Oyuncuları tiyatrosunda profesyonel olarak görev almıştır.

Üniversite eğitimine de devam etmekte oluşu nedeniyle bir tarafı aksatması gündemde olduğundan eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Daha sonra sırası ile "Ulvi Uraz Tiyatrosu", "Ayfer Feray Tiyatrosu" ve "Deve Kuşu Kabare Tiyatrosu"nda görev alan Sunal'ın sinema hayatına girişi 1972 yılında Ertem Eğilmez tarafından keşfedilerek "Tatlı Dillim" isimli filmde görev verilmesi ile olmuştur.

Arzu Film çatısı altındaki ekip ile (Tarık Akan, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Zeki Alasya, Metin Akpınar vd.) birçok filmde birlikte rol alan Sunal, 1974 te "Salako" ile başrol tecrübesini tatmasının ardından müstakil rollerle beyaz perdedeki başarılı yapımlara hayat vermiştir.

Sunal 1977 yılında Antalya Film Festivali'nde "Kapıcılar Kralı" filmiyle "En İyi Erkek Oyuncu" ödülünü kazandı. 1989'da 2. Ankara Film Şenliği'nde de "Düttürü Dünya" filmiyle yine "En İyi Erkek Oyuncu" ödülünü aldı (Karasu Gürses, 2001: 13).

Üniversiteyi bitirerek, gençlere örnek olmayı isteyen Kemal Sunal, üniversiteye kaldığı yerden devam edip, 1995 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Bölümü'nü bitirdi (Karasu Gürses, 2001: 13). 1998 Yılında ise Şükran Esen yönetiminde "TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü" adlı yüksek lisans çalışmasını hazırladı.

Büyük bir yıldız ve dönemin en beğenilen, en çok hasılat getiren komiği olarak Kemal Sunal bir hayli film çevirir. Şaban'ı ya da benzerini kılıktan kılığa sokarak elbette ki tekrarlardan kaçamaz: bir dağlı, bahçıvan, seyyar köfteci olur. 14. Antalya Film Şenliği'nde ona bir ödül kazandıran "Kapıcılar Kralı" bir "Kral" dizisinin başlangıcı olur ve sırayla "Çöpçüler Kralı", "Bekçiler Kralı", "Gol Kralı", bunları takip eder (Scognamillo, 2010: 281).

1992 ila 1998 yılları arasında sinema yerine televizyonu tercih eder, ama aradığını pek bulamaz. Sinemaya dönüşü onu Metin Akpınar ile yeniden bir araya getiren “Propaganda” filmiyle olur, ama ertesinin 3 Temmuz’unda “Balalayka” filminin çekimlerine katılmak için bindiği uçakta kalp krizi geçirerek hayatını kaybeder (Scognamillo, 2010: 281).

5.2. Kemal Sunal’ın Sanatı ve Şaban Tiplemesi

Türk sineması geçmişi boyunca Feridun Karakaya’nın “Cılalı İbo”sundan, Sadri Alışık’ın “Turist Ömer”ine kadar son derece beğenilen diziler oluşturan başka komikler de tanınmıştı, ama Kemal Sunal’ın güldürme ve güldürerek sevilme kavramını başka boyutlara sürükleyerek toplumun bilinçaltına seslenmiştir ve hala seslenmektedir (Scognamillo, 2010: 281).

Kemal Sunal’ın, vefatından sonra kitaplaştırılan yüksek lisans tezi için yazmış olduğu önsözde tez danışmanı Şükran Esen, yukarıda belirtildiği gibi, onun halk tarafından bu denli çok sevilmesi ile ilgili şu önemli tespitleri yapmaktadır:

“Tiyatro oyunculuğundan yönetmen Ertem Eğilmez’in teklifiyle sinemaya geçen Kemal Sunal, önceleri salon filmlerinde başroldeki yakışıklı jöntün arkadaşlarından biri, ya da kalabalık gariban arkadaş grubundan birisi olarak boy gösterdi. Bu yan rollerde bile dikkat çekince, başrolü onun için yazılan senaryolarda oynamaya başladı. Ünlü edebiyatçı Rifat İlgaz’ın en tanınmış romanı “Hababam Sınıfı”ndan sinemaya uyarlanan, Ertem Eğilmez tarafından art arda çekilen dört filmde “İnek Şaban” tiplemesiyle halkın gönlünde taht kurdu. Buradaki başarısı yüzünden popüler sinemanın iştahını kabarttı. Ardı ardına kahramanı “Şaban” olan filmlerde oynadı. Bu filmlerde, salak görüntüsü yüzünden hesaba katılmayan, hatta alaya alınan yoksul gencin, kendilerini zeki sanan, varlıklı ama kötü insanları dize getirmesi anlatıldı. “Şaban” onları dize getirmekle kalmıyor, bütün varlıklarını da yoksul halka dağıtıyordu. Osman Seden, Natuk Baytan özellikle de Kartal Tibet’in başarılı ve akıcı sinema dili çerçevesinde, Şaban, yoksul halkın başına gelen tüm sorunlarla karşılaştı. O sorunları gözünde büyütmeden, kıvrak zekâsıyla çözmelerini bildi. Katma Değer Vergisi’ni, Umudumuz Ecevit sloganını, Almanya’ya çalışmaya giden gurbetçilerimizi, at yarışlarıyla köşeyi dönmeyi düşünen küçük insanları, bozuk malların reklamlarını yapan sömürü düzeninin reklamcılarını, iktidara yakınlığı ile insanlar üzerinde baskı kuran insanları, başlık parası yüzünden kente gelip bir şarkıyla ünlü olan şarkıcıları hep “Şaban” tiplemesi içinde eleştirdi. Düzenin genel olarak üçkâğıtçılara hizmet ettiğini gösterdi. Hiçbir şeyi anlamazmış

gibi görünüp, onların üçkâğıdını açığa çıkarıp oyunlarını bozan "Şaban", yine hiçbir şey anlamamış gibi davranarak iyice çileden çıkardı kötülerini. Yoksul halkın ezilmişlik duygusunu, ezenlerle dalga geçerek bir nebze hafifletti." (Esen, 2001: 9-10):

Kemal Sunal'ın ilk kez "Hababam Sınıfı"nda canlandığı "İnek Şaban" karakteri sanat kariyerinin en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Araştırmacıların hemen hepsinin kalem birliği ettiği nokta, "İnek Şaban" karakteri ile zirveye çıkan kariyerinde, hemen her rolünde bu karakterle ilgili çeşitli verilerin elde edilebileceği gerçeğidir. Çağan (2009: 47-48) , Kemal Sunal'ın başlangıçta bir münferit bir karakter iken hemen tüm filmlerde yinelenerek başlı başına bir tip haline gelen "Şabanlığı" konusunda şu önemli tespitleri yapmaktadır:

Sunal'ın kariyerinde iki farklı Şaban'dan söz etmek mümkündür: Köylü Şaban ve şehirli Şaban. Köylü Şaban genel hatlarıyla dürüst, saf, kandırılmaya müsait, içinde bulunduğu topluluğun genelinden farklı hal ve davranışlar içinde olan bir karakterdir. Ancak bu farklılık Şaban'ı bilinen anlamıyla 'öteki' yapmaz. Çünkü Şaban, öteki gibi toplum tarafından dışlanmaz, onun gibi yalnızlık yaşamaz. Toplum Şaban'ı garip de bulsa olduğu gibi kabul eder, yalnız bırakmaz. Zaten Şaban da kendi başına olmaktan, yalnız hareket etmekten rahatsızlık duymaz. Saftır ancak bazen tesadüflerin yardımıyla, bazen de pratik zekâsı ve uyanıklığı sayesinde zor durumlardan kurtulacak kadar şanslı ve akıllıdır. Şehirli Şaban ise dürüst, şehrin getirdiği uyanıklığa ve farkındalığa sahip, yaşadığı maddi zorluklarla dalga geçebilen, dürüst, şanstın çok akli sayesinde zor durumlardan kurtulabilen, hatalı gördüklerine, kendisine ya da yakınlarına zarar verenlere ders verebilen, daha güçlü bir karakterdir. Şaban karakteri Sunal'ın imzası gibi olmuştur. Oyuncunun canlandığı çok sayıda farklı karakterde de Şaban'ın izlerini görmek mümkündür.

Gerek Şaban tiplmesiyle, gerekse tüm diğer rolleriyle Kemal Sunal, toplumcu söylemin önemli bir sözcüsü olarak Türk sinema sanatının başlıca isimlerinden biri olmuştur. Onun sanatı ile ilgili olarak, Özsoy'un Sevin Okyay'dan naklederek yaptığı şu değerlendirme hayli önemlidir:

"Kemal Sunal demek, bir komedi anlayışı demektir. Durum komedisinde farklı bir tarz, bir tavır demektir. O daima ayağı yere basan hikâyeler çekmeye çalıştı. Sinemanın komikleri farklı kumaşa sahip insanlardır. Genellikle bir tip yaratırlar, Şarlo'nun Küçük Serseri'si gibi. Ayrıca, beyaz perde dışında hiç de öyle komik olmayabilirler. Kemal Sunal bu özelliklerin ikisine de sahiptir. Bir tip yaratmış, yıllar yılı durum komedilerinde onu oynamıştı. Halkın sevip kendine yakın bulduğu bir tipti Sunal. Filmlerindeki saf görünüp bütün olayı halleden cin gibi

adam, seyircinin çok hoşuna gitmişti. O da bu tiplmeyi sonuna kadar sürdürdü. (Özsoy, 2002: 90).

Sunal'ın Şaban tiplmesiyle çok beğenilmesinin yanında, filmlerinde mizahın toplumsal sorunlarla iyi bir şekilde harmanlanmasından kaynaklanan bir başarı elde etmesi de söz konusudur. Filmlerin çekildiği dönemlerdeki tüm konjonktürel durumlar güçlü mizah ve senaryolarla perçinlenmiş, bu durum da onun filmlerindeki konu zenginliğinin ve başarısının anahtarı haline gelmiştir.

Sunal, ister bir köylüyü canlandırsın ister şehirde yaşayan birini, her zaman iktidarı ve ezilenler üzerindeki keyfi uygulamalarını hicvetmiştir. Bazen bir köy ağasında, bazen kızı için çok yüksek başlık parası isteyen babada, bazen veresiye vermeyen esnafta, bazen kirayı ölçüsüzce artırmak isteyen ev sahibinde, bazen de hükümette tezahür eden iktidarın, alt sosyo-ekonomik grubu, yani ezilenleri düşünmediği, daha da çok ezmekte sakınca görmediği Sunal'ın filmlerinde sık rastlanan bir ana temadır (Çağan, 2009: 18).

Kemal Sunal'ın filmlerinde ele alınan konu çeşitliliği konusunda ise en geniş değerlendirme Özsoy tarafından şu şekilde yapılmıştır:

Kemal Sunal sayısı 82'yi bulan filmlerinde; sistemin çarpıklığını, adam kayırmacılığın ne kadar makbul olduğunu, kişiye göre nasıl işlem yapıldığını, üreticinin gözünü nasıl hırs bürüdüğünü, tüketicinin bilinçsizliğini, toplumun eğitimsizliğini, idare edenlerin toplumun iyi niyetinden nasıl yararlandığını, siyasetçinin oy avcılığını, seçmenin saflığını, aile hayatının toplumsal yaşamdaki sorunlardan nasıl etkilendiğini, paranın insanı ve çevresindekileri nasıl değiştirdiğini, insanların ikiye bölümlüğünü, patronun işçinin emeğini nasıl sömürdüğünü, paran yoksa öl anlayışının ne kadar yaygın olduğunu, toplumsal hayattaki çarpıklıkların aile ve çocuklar üzerindeki olumsuz etkisini, alavere ve dalaverenin ne kadar yaygın olduğunu, insanların kadına, paraya ve makama sahip olmak için ne kadar haksız bir yarış içine girdiklerini, zenginin fakiri nasıl küçümsediğini, karşılıksız sevginin ve iyiliğin bir gün muhakkak karşılığını bulacağını, feodal yapının köylüyü ve işçiyi nasıl ezdiğini, gerek iş bulma gerekse de başlık parasını denkleştirme vb. nedenlerle kırdan kente göç edenlerin şehirde yaşadıkları sorunları, varoşlarda yaşayan insanların zorluklarını, gecekondu mafyasını, geçim derdiyle işportacılık yapmak zorunda kalan kesimin sıkıntılarını, rüşvetin yaygınlığını, umudun fakirin ekmeği olduğunu ve daha birçok konuyu insanları bir yandan güldürürken öbür yandan da ibret-i âlemlik görüntülerle izleyenlere yansıtmaktadır (Özsoy, 2002: 99-100).

Bu denli önemli bir isim olarak, Türk sinemasına eserler vermiş olan Kemal Sunal'ın 82 filmlik külliyatı içerisinde edebiyat eserlerinden ve Batı sinemalarından uyarlanan örneklerinin de bulunduğu, ayrıca televizyon filmi olarak bazı yapımlarının yeniden uyarlandıkları göze çarpmaktadır.

Onun gerek başrol olarak, gerekse yardımcı karakter olarak görev aldığı edebiyat eserleri şunlardır:

“Hababam Sınıfı Serisi (1975, 1976, 1977, 1978)” :Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından uyarlamadır.

“Süt Kardeşler (1976)” : Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden esinlenen bir yapımdır.

“Köşeyi Dönen Adam (1978)” : Müjdat Gezen'in “Eşeğin Karnındaki Elmas” isimli eserinden uyarlamadır.

“Devlet Kuşu (1980)” : Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlamadır.

“Gol Kralı (1980)”, “Zübük (1980)” : Aziz Nesin'in aynı adlı eserlerinden uyarlamadır.

“Deli Deli Küpeli (1986)” : Cevat Fehmi Başkut'un aynı adlı tiyatro eserinden uyarlamadır.

“Kiracı (1987)” : Sulhi Dölek'in aynı adlı romanından uyarlamadır.

Sunal'ın, bazı Batı yapımlarından da çeşitli görsel öğeler olarak esinlenen yapımları da mevcuttur. Sözcüleri, dağda ayıların yetiştirdiği bir çocuğun, medeniyete ayak uydurmasının anlatıldığı “Hanzo” isimli film “Trog (1970)” isimli filmde; tanımadığı babasından kalan mirası, ailesinin diğer bireylerinden almaya geldiği şehirde, bu akrabaları tarafından ortaya kaldırılmaya çalışılan “Çarıklı Milyoner”, “Mr.Deeds Goes To Town (1936)”dan; Büyük şehre gelerek burada sarhoş olduğunda karakter değiştiren bir kişiyle tanışarak arkadaş olan “En Büyük Şaban, City Lights (1931) adlı Charlie Chaplin filminden”; Tesadüfen bulunduğu bir kız bebeği büyütmeğe çalışan “Garip, yine Chaplin'n “The Kid (1921)” isimli filminden ve kadın kılığına girerek kanlılarından gizlenirken şöhret olan “Şabaniye” ise, “Tootsie (1982)” adlı yapımlardan benzer sahneler, hikâye örgüsü gibi durumlarla esinlenme hissettirmektedir.

Kemal Sunal filmlerinin özel kanalların kurulması ile başlayan süreçte, televizyon filmi olarak farklı sanatçılar tarafından yeniden uyarlanmaları da karşılaşılan bir başka husustur. Özellikle Sinan Bengier'in hayat verdiği “Hoş Memo (1993)”, “Gerzek Şaban”dan; “Postacı Kapıyı Ara Sıra Çalar (1993)”, “Postacı”dan;

“İnce Hasan (1993)”, “Kibar Feyzo”dan; “Bozdur Bozdur Harca (1994)”, “Köyden İndim Şehire”den; “Dam Üstünde Saksığan (1994)”, “Sakar Şakir”den; “Doktora Bak Doktora (1994)”, “Doktor Civanım”dan; “Mazlum (1994)”, “Garip”ten; “Mıymıntılar Kralı (1994)”, “Kılıbık”tan; bire bir şekilde yapılan televizyon uyarlamalarıdır. Bu filmlerin uyarlandıkları Sunal yapımları ile benzerlikler o kadar yoğundur ki, bir başka ifadeyle filmlerin, yeniden çekilmiş halleri biçiminde televizyon piyasasına sunulduğu görülebilmektedir.

5.3 Anlatının Sürekliliği ve Bir Anlatı Kahramanı Olarak Kemal Sunal

Yukarıda hayatı, sanatı ve özellikle Şaban tiplmesi ile ilgili görüşlerin sunulmasının ardından Kemal Sunal filmleri nezdinde sinemanın halk bilimsel anlamda anlatının üçüncü boyutu olarak görülerek Kemal Sunal’ın da bu noktadaki yerinin de tespit edilmesi önemli görülmektedir.

“Giriş” bölümünde üzerinde durulduğu ve Özdemir’in de ifade ettiği gibi (2008: 163) sinema, müzik, dans, grafik, resim, heykel, tiyatro, felsefe, tarih, politika, mantık, astronomi, etnoloji, sosyoloji, kültür bilimi, din bilimi, mitoloji, teknoloji gibi pek çok farklı alanla ve özellikle de edebiyatla sıkı bir bağlantı içindedir. Sinemadan daha eski bir sanat dalı olan edebiyatın etkisi ise genellikle senaryo yazımı ve edebî eserlerin filmlere uyarlanması kapsamında incelenmektedir.

Edebiyat sinema ilişkisinin iki boyutlu bir bakışla yalnızca yazım ve uyarlama bağlamında değerlendirilmesinin, sinemanın bir anlatı ortamı olarak da göz önünde bulundurulduğu takdirde yetersiz kalacağını düşündürmektedir. Toplumsal yapıyla bireyin düşünsel dünyası her zaman iç içe girmiş bir halde bulunur çünkü düşüncenin temelinde dünya görüşü ve toplum zihniyetinin oluşturduğu mantık örgülerinin bileşimi vardır (Sözen, 2009: 132).

Kültürel yaratmaların tüm toplumlarda öncelikle sözlü kültür ortamında meydana geldiği bilinmektedir. Yıldırım’ın (1998: 95) ifadeleriyle, “*sözlü gelenekte yer alan tamamen söz ile kısmen söz ile ve tamamen sözsüz yaratılan ama sözlü geçiş ve iletişimle fertler arasında dolaşan ve nesilden nesile geçen tüm unsurlar, yapı, muhteva, biçim ve fonksiyonları ne olursa olsun sözlü kültür kapsamındadır*”. Bu bakımdan sözlü kültür ortamı yukarıda üzerinde durulan toplumsal mantık örgülerinin meydana çıktığı ilk aşama olarak, yazı öncesi çağın tüm birikiminin meydana getirildiği, sosyal kurumların ve yaşam düzeninin belirginleştiği, tüm

geleneksel bilgi kodlarının yerleştiği, toplumun estetik değerlerinin biçimlendirildiği, inanç ve ahlak normlarının oluşturulduğu bir ortamı ifade etmektedir.

Sözlü ortamın bu gelişiminin bir başka önemli boyutu da şüphesiz zengin bir anlatı geleneği oluşturmasıdır. Mit, masal, efsane biçiminde bir gelişim izleyen bu anlatıların temel çıkış noktası ilkel düşüncenin evreni anlamlandırma amacıdır. İnsanlığın basitten karmaşığa doğru bir ilerleme kat ettiğini öne süren gelişim teorisine göre, yeryüzündeki tüm toplumlar bu ilerlemeyi, kimileri hızlı, kimileri ise diğerlerine oranla daha yavaş olmak üzere göstermektedirler. Aynı yaklaşımın anlatı türleri için de benimsendiğini ifade eden Ekici'ye göre (2005: 225), insanlığın ürettiği edebî ürünler de bu doğrultuda “mitos”, “epos” ve “romans” olarak üç aşamalı bir gelişim göstermektedir.

Sözlü ortam içinde başlayan anlatı geleneğinin bir sonraki aşaması yazılı kültür ortamıdır. Yazılı kültür ortamında, söz konusu ürünler (sözlü anlatıda oluşturulan ürünler) kısmen yazıya aktarılarak zamana bağlanmış ve bir yandan da sözlü geleneğe varlığını sürdürmüştür. (Ersoy, 2004: 86). Yukarıda sözü edilen romans dönemine denk gelen yazılı kültür ortamı içerisinde toplumların edebiyat birikimlerinin kayıt altına alınması gerçekleşerek kültürel gelişimin bir üst boyuta taşınması ve hızlanması gündeme gelmiştir.

Ayrıca bu kayıt olanağı ile türlerin şekilsel özelliklerinin de belirginleşmesi sağlanmıştır Nitekim yazılı anlatı boyutunun kurgusal yapısı için Ong (1999: 167), günümüz modern okurlarının anlatının “Fraytag piramidi” olarak adlandırılan yükselişi ve inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesini beklediğini ifade etmektedir. Tıpkı piramitte olduğu gibi anlatıda olayların önce yokuşa sürülerek gerilimin artırıldığını, doruk noktasına ulaşıldığını, gelişen ani bir durumla bilicinin aydınlandığını ve böylelikle olayların akışının tersyüz olup inişe geçildiğini ve düğümün çözülmesiyle de anlatının noktalandığını ekleyen Ong, bu alışılmış öykü çizgisinde yükselişin bir düğüme, inişin de düğümün çözülmesine benzetildiğini belirtmektedir. Yazılı anlatının kalıp yapısıyla ilgili bu durumun ortaya çıkması da sözü edilen tecrübenin kayıt edilmesi marifetiyle gerçekleşmiştir.

Ersoy'a göre (2004: 86-87), yazılı ortamdan sonraki aşama ise elektronik kültür ortamıdır ki, işte bu aşamada sözel metinlerin ses ve görüntü vasıtası ile bu ortama aktarımı sağlanarak zamana bağlanması mümkün olmuştur.

Anlatı geleneğinin genel olarak çizilen bu üç basamakta oluşması hemen her toplumda benzer şekilde gerçekleşmektedir. Bir başka ifadeyle, anlatı geleneği tüm

toplumlarda aşamalı bir süreklilik içinde devam etmektedir. Özellikle sinemasal anlatının incelendiği bu çalışma özelinde de, sözlü ve yazılı anlatının etkileriyle devam eden durum, üçüncü aşamadaki haliyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada Türk sinemasına yön veren sinemasal anlatının etkilendiği sözlü ve yazılı anlatı geleneğinin de üzerinde durulması önemli görülmektedir.

Abisel'e göre (2005: 205), filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi öykü ve söylem olarak iki kısımdan oluşur. Öykü, olaylar, eylemler zinciri ya da içerik ile varlıklar denilebilecek karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise, içeriğin iletiildiği araçlar, ifade ediş tarzıdır. Bir başka deyişle, öykü bir anlatıda tarif edilenin ne olduğu, söylem ise bunun nasıl yapıldığıyla ilişkilidir.

Şüphesiz her toplum kendi kültürel değerleri, yaşayış biçimi ve zihniyeti doğrultusunda oluşturduğu bir anlatı geleneğine sahiptir. Yukarıda anıldığı şekilde büyük ölçüde benzer aşamalardan geçerek oluşturulan bu gelenekler, kültür incelemelerinde tarihsel, toplumsal ve siyasi-ideolojik sebepler yüzünden oluşturulan doğu-batı ayrımına paralel olarak genellikle ikili bir ayrımla incelenmektedir.

Sözen'in (2009) Doğu ve Batı anlatı geleneklerini karşılaştırarak, Doğu anlatı geleneği içerisinde Türk sinemasının aidiyetinin sınırlarını çizmeye çalıştığı makalesinde üzerinde geniş biçimde durduğu gibi, bir Doğu sineması örneği olarak Türk sineması, öykümeden, kurguya hatta yer yer çekim tekniklerine kadar götürülebilecek bazı özellikleri nedeniyle Batı sinemasından farklıdır ve bu farkın dayandığı en önemli nokta ise kültürel temelden getirilen anlatı geleneğinden kaynaklanmaktadır.

Her şeyden önce Doğu anlatısı, *mythos-logos* ayrımının *mythos* kısmında, Batı anlatısı ise *logos* kısmında bulunmaktadır. Batı penceresinden bakıldığında *mythos* karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümlanlığını meşrulaştırmak isteyen despot vb. gibi nitelendirmelerle ilintili olan bir kavrayışı; *logos* ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi-özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasını içermektedir. Batı'nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekküre, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlığa boyun eğme yerine kendi içindeki barışa yöneliktir. Doğu tasavvufunda en iyi şekilde görülebileceği üzere “*şeylerin birlikteliği (dichotomy)*”ne karşılık Batı'da ise “*şeylerin karşıtlığı (dualism)*”na eğilimlidir. Doğu kültür dairesinin düşünce yapısı tümdengelimle yakınken, Batı

tümevarımcıdır. Batı düşüncesinde her şeyin birbirini izleyen, ardışık zaman ve mekânlarda gerçekleştirildiği, “*art zamanlı (diachronic)*” bir yapıyla oluşturulmasına karşın, Doğu’da ise durum, her şeyin aynı anda, çok merkezli tek bir mekânda gerçekleştiği, yani mekân-zaman yapısının “*eş zamanlı (synchronic)*” olarak kurgulandığı görülmektedir. Doğu öyküsünde, Batı dramının omurgasını oluşturan nedenselliğe çok rastlanmaz, bunun yerine “sürpriz” unsurlarına yer verilir. Biçimsel olarak bakıldığında ise Doğu anlatılarında bölümlenmeler, sınırları belirsiz biçimde, toparlanmamış, parçalanmış ve kendi ötesini göstererek “*açık biçim*” olarak şekillenirken, Batı anlatımlarında bölümlerin nedensel ve anlamlı olarak birbirine bağlandığı “*kapalı biçim*” görülmektedir. Doğu anlatısında sözü ve anlatıcılığı önemseyen “*diegetik*” bir tarz benimsenmişken Batı’da ise olay anlatıcısının varlığının gözden kaybolduğu “*mimetik*” bir tarzda aktarılır. Bir başka ifadeyle Doğu’da “ne oldu?” sorusuna yanıt bulunur ancak “nasıl oldu?” sorusu ile ilgili çok fazla yanıt bulunamaz. Zira olaylar bir anlatıcının doğrudan anlatımıyla örüntülenerek verilir. Batı’da ise dramatik yapıyı güçlü tutan anlatıcı (senarist-yazar) olayları karakterlerin nezdinde kurgulayarak dinleyicinin, izleyicinin veya okuyucunun zihninde canlandırmasını sağlar (Sözen, 2009: 133-147).

Türk sinemasındaki anlatı özelliklerinde de yukarıda özetlenerek Doğu kültürüne ait olduğu belirtilen tipolojik hususların yansımaları görülmektedir. Gerek filmlerin hikâyelerinde gerekse bu hikâyelerin sahnelenişlerinde hep bir geleneksel esinlenmenin olduğu sinema eleştirmenlerince dile getirilmektedir. Anlatı geleneğinin sinema alanında da devam etmesinden kaynaklanan bu esinlenmelerin başında özellikle melodramlarda karşılaşılan halk hikâyesi formelleri gelmektedir.

Türk sinemasının büyük bir kısmını oluşturan melodramlar, halk hikâyelerinin içinde yer aldığı sözlü anlatı geleneğinden yararlanmıştır. Çoğu melodram filmi, sinemanın doğası gereği en büyük olanağı olan görsel dili kullanmak yerine sözlü anlatımdan yararlanmıştır. Filmin başında olayların çoğu bir dış ses aracılığıyla özetlenerek anlatılmış, dramatik anlatımda serim bölümünde “olaylar ve durumlar” aracılığıyla görsel bir şekilde sunulması gereken bilgiler, söze dayalı bir biçimde kısaca verilmiştir (Buğdaylı, 2015: 101).

Bunun yanı sıra, olaylardaki değişmelerin tesadüfler aracılığıyla gerçekleşerek mantık zincirinin yer yer kırılması (bir kaza sonucu görme duyusunu kaybetme, tekerlekli sandalyedeki kahramanın ani bir duygu değişimiyle yürümeye başlaması gibi), iyinin abartılı ölçüde iyi, kötünün abartılı biçimde kötü olarak

resmedilmesi, zaman ve mekân geçişlerinin olağanüstü bir hızla gerçekleşmesi, yoğun biçimde müzikal altyapının kullanılıyor olması sözü edilen hikâye geleneğinin sayılabilecek diğer izleridir.

Bu doğrultuda komedi filmlerindeki kahramanların diyaloglarında hissedilen ortaoyunu, Karagöz, Nasreddin Hoca esinlenmeleri; filmlerdeki karnavalesk hava, seyirlik oyunların beyaz perdeye uyarlamaları düşüncesini uyandıran, sinemasal anlatıda da yer bulan geleneksel yansımalarıdır. Özçınar'ın da ifade ettiği gibi (2009: 98), Türk Sinemasına genel olarak bakıldığında öykü kodlarının sözlü kültür mantığı Karagöz, meddah, ortaoyunu ve söz konusu seyirlik oyunlarda kullanılan açık uçlu diyaloglardan beslendiği rahatlıkla görülebilir. Yine özellikle, dini ve tarihi karakterlerle ilgili sözlü kültürde yer alan menakıpname geleneğinin etkisiyle oluşturulmuş pek çok sinema eserinin de bu anlatı geleneğinin ürünleri olduğu açıktır.

Kemal Sunal filmlerinde de yukarıda sözü edilen geleneksel anlatı özelliklerinin çoğu yansımalarının görülebilmesi mümkündür. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde folklor kadrolarına ilişkin bulgular sıralanırken yer yer söz edileceği üzere, filmlerin genel sunumlarındaki sözlü anlatı benzerliklerinin her birinin birer komedi filmi olmasından dolayı özellikle ortaoyunu, meddah, Karagöz seyirlik oyunları ve fıkra anlatımları ile ilgili olduğu öncelikle ifade edilebilir.

Bu düzlem üzerinde devam eden geleneksel Türk mizahı da zaten durumu destekler şekildedir. Ancak mizah noktasından sıyrılarak ele alındığı takdirde Kemal Sunal filmlerinde Sunal'ın, Türk komedi sinemasındaki öncülleri olan Turist Ömer, Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur karakterlerinden farklı olarak, özellikle canlandığı Şaban tipiyle bir anlatı kahramanı temsili de gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Birer münferit karakter olarak sınırlı sayıda komedi temsilleri yapan bu karakterlerden farklı olan Kemal Sunal bir bakıma geleneksel masal anlatısının sinemadaki devamını sağlamaktadır.

Nazlı Kırmızı'nın (1990) Propp'un yapısal masal çözümlemelerinden hareketle oluşturduğu çalışmasında ayrıntılı olarak üzerinde durduğu gibi, Sunal filmlerinde geleneksel Keloğlan masalları ile benzerlikler bulunmaktadır. Kırmızı, Sunal'ın rol aldığı "Çarıklı Milyoner, Davaro, Doktor Civanım, Kılıbık, En Büyük Şaban, Postacı, Şabaniye, Orta Direk Şaban, Atla Gel Şaban, Katma Değer Şaban, Sosyete Şaban" isimli yapımlarla Keloğlan masalları arasındaki anlatı bağımlı yapısal benzerlikler üzerinde oluşturmuştur. Seçtiği örneklem üzerindeki tespitlerine göre

Kemal Sunal filmlerinde, “1. Kahraman toplumun alt tabakasından gelmektedir. 2. Kahraman ayrımlı bir çevreye girer. 3. Toplum kahramanı ayrımlı biri olarak görür. 4. Kahramanın sevdiği (evlenmek istediği) bir kadın vardır. 5. Kahraman ile sevdiği kadın arasında çatışma ortaya çıkar. 6. Kötüler kahramanı ya da sevdiği kadını güç bir durumda bırakır. 7. Kahraman kötülerini yenmek için hile yapar. 8. Kahraman kötülerini yener. 9. Kahraman sevdiği kadınla mutlu olur (evlenir).” Keloğlan masallarında ise “1. Kahraman alt tabakadan gelmektedir. 2. Padişah kahramandan belirli bir işi başarmasını ister. 3. Kahraman belirli bir amaçla evden uzaklaşır. 4. Kötüler kahramanı güç durumda bırakırlar. 5. Kahraman kötülerini aldatır. 6. İyiler kahramana yol gösterirler. 7. Kahraman kötülerini yener. 8. Padişah kahramanı ödüllendirir. 9. Kahraman yeni bir toplumsal konuma iye olur.” (Kırmızı, 1990: 21-39).

İnek Şaban’ın anlatı geleneğindeki temsili noktasında, Birkalan da (2000: 47-53) İnek Şaban-Keloğlan paralelliğine eğilmekte, her ikisinin de fiziksel olarak güçlü ve göz alıcı tipler olmadıklarını; fakir olmalarına rağmen garibanlığın vurgulandığı melankoliden uzak olduklarını; her ikisinin de neticede kendi çabaları ile gâlip geldiklerini; yer yer aydın kesime karşı bir duruşu simgelediklerini ifade etmekte ve “İnek Şaban da Keloğlan gibi dil oyunları ile başarı kazanan bir sözbazdır. İş bazen abdallığa vurarak, şaka yaparak, hem nalına hem mihına hesabı hallederek galibiyet yolunda ilerler. İnek Şaban’ın espritüellik söz konusu olduğunda yer yer Nasreddin Hoca kişiliğine yaklaştığını da görmekteyiz. Burada Nasreddin Hoca geleneğinde de var olan anti-kahramanlık İnek Şaban karakterinde daha da belirgindir. Nasıl ki Nasreddin Hoca, kimliğinde bir din adamını da temsil etmesine karşın, dinle hafiften dalga geçerse, İnek Şaban da yeri geldiğinde sitemle sistemin öngördüğü gibi dalga geçecek, savaştık ve sonunda kazanacaktır” diyerek İnek Şaban tipinin bir anti-kahraman olarak Nasreddin Hoca ile de benzerliğinin kurulabileceğini vurgulamaktadır.

Gerçekten de Kemal Sunal yer yer gerçekleştirdiği fırsatçılığı ile saf kahraman imajından sıyrılarak, bir anti-kahraman boyutuna da geçmektedir. Fakat Sunal’ın bu anti-kahramanlığının, salt fırsatçılıktan, fırsatları kendi çıkarına kullanmasından daha ötede düşünülmesi gerekmektedir. Zira Sunal önüne çıkan fırsatları, kötülerle olan mücadelesinden galip gelerek, temsil ettiği sıradan halka moral ve motivasyon vermek için kurgulanan biraz kurnaz bir şekilde değerlendirmektedir.

Kemal Sunal'ın masalda Keloğlan, fıkrada Nasreddin Hoca, seyirlik oyunlarda Karagöz, ortaoyunu ve meddah anlatısıyla olan benzerliğinin yanında iki filmde canlandırdığı şekliyle Koroğlu anlatısıyla benzer noktalarının olduğu da dile getirilebilir. İleriki bölümlerde üzerinde durulduğu gibi “Salako” ve “Davaro”daki eşkıya tipinin ele alınışı, soylu eşkıyalık bağlamında değerlendirilebilecek bir başka nokta olarak düşünölmektedir.

Tüm bu özetlenen hususlardan hareketle sözlü gelenek içerisinde doğan költür ürünlerinin, önce yazılı sonra elektronik ortama geçişinde, başlangıçta oluşturulan anlatı geleneğini takip ettiği, Kemal Sunal'ın da Türk sineması içerisinde bu anlatı geleneğinin bazı yansımalarını bir anlatı kahramanı şeklinde devam ettirdiği görölmektedir.



6. KEMAL SUNAL FİMLERİNDE FOLKLOR

6.1. Geleneksel Yaşam ve Halk Mimarisi

Halkın gündelik yaşamı içerisindeki barınma ihtiyacını karşılayabilmek amacıyla vücuda getirmiş olduğu meskenleri ve bu meskenlerle bağlantılı olarak bina ettiği yardımcı yapılar (ambar, samanlık, hayvan barınakları, kiler, ocaklık vd.) ile toplumsal hayatta müşterek amaçların gerçekleştirilmesi için inşa edilen diğer ortak kullanım alanlarının (ibadethane, çeşme, köprü, türbe, mezarlık, değirmen vd.); yapım süreçleri, yapı tekniği, malzemeleri, süsleme biçimleri gibi bağlamlarda incelenmesi, “halk mimarisi, geleneksel mimari ya da anonim mimari” gibi adlarla karşılanan halk bilimi kadrosu içerisinde gerçekleştirilmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde halk mimarisi ile ilgili veriler özel bir amaçla sunulmamakla birlikte, filmlerin sahnelendiği mekânlar bağlamında yapılacak bir değerlendirme ile saptanabilmektedir. Görülmeye alışkın olunan, günlük hayatta karşılaşılan mekânlarda geçen hikâyelerin izleyicide yabancılik yaratmaması, tanıdık ortamların resmedilişi, hikâyeye adapte olma bağlamında önemli kolaylıklar sağlayarak yapımların popülerliğini arttırmaktadır. Bunun yanında sahne ve mekânların çeşitlendirilmesi filmlerin görsel kodlarla desteklenerek tutarlı olmasını sağlamaktadır. Halk mimarisi özelinde ele alınabilecek sunumların ise genellikle köy sahnelerinin mekânsal temsillerinde ortaya konulduğu filmlerde şu bulgular elde edilmiştir:

Filmlerin geçtiği köy coğrafyalarında rastlanılan tipik mimari formların sahnelere de yansıdığı ilk etapta gözlemlenebilmektedir. Genellikle ikişer katlı hanay evlerin¹² bazen de tek katlı evlerin mekân olarak seçildiği filmlerde, evin boyutu, düzeni, kullanılan eşya ve aksesuarların durumu kahramanların maddi imkânları ve sosyal statüleri ile de orantılı olarak sunulmaktadır.

Ortasında bir bahçe ya da avlusu bulunan iki katlı hanay evlerde, alt katlarda, samanlık, depo ya da hayvan barınağı olarak kullanılan mekânların üzerinde ikinci katta odalar ve mutfak, banyo gibi birimleri içeren yaşam alanı bulunmaktadır (KF, ASBF, KRZ, DVC). Tek katlı evler ise, geniş bir bahçe içine birbirlerine bitişik nizamlı yerleştirilmiş alanlardan oluşmaktadır. Bu alanlar da hayvan barınağı, tandırlık-ocaklık olarak kullanılan odacıklardan şekillenmiştir (KF, İNT). Ayrıca

¹² Alt katı kiler, hayvan barınağı üst katı ise yaşam alanı olarak kullanılan iki katlı köy evi.

sokak aralarında, köyün uygun yerlerinde ya da evlerin kenarlarında yerden yüksekçe, kule şeklinde haşerat girmeyecek şekilde inşa edilmiş, ambarlar da sahne geçişlerinde sunulan mimari mekânlardandır (UG).

Evlerin içerisine bakıldığında ise odaların köy şartlarında düzenlendiği gözlemlenebilmektedir. Yatak odası, salon, oturma odası, misafir odası gibi ayrımların bulunmadığı köy evlerinde yatak, ya yüksekçe bir divan şeklinde odanın bir duvarına konuşlandırılmakta (DVR, ASBF, İNT) ya da her gün yeniden serilip kaldırılan yer yatağı şeklinde oluşturulmaktadır (KF). Odalardaki oturma düzeni ise tabana duvar kenarları boyunca serilen minderler ve sırtlarında “taş yastık” adı verilen, içlerinde bitki saplarının, samanlarının bulunduğu uzun sırtlık yastıklarla sağlanmaktadır (KF, ASBF, ŞB, DVR, KRZ, SOS, İNT).

Köy evine ait mimari düzenin en ilginç sunumu “Köyden İndim Şehire”de karşımıza çıkmaktadır. Filmde, defineyi bulan dört kardeşin birbirlerine duydukları güvensizlik nedeniyle birlikte gittikleri tuvaletin evin dışında oluşu, akabinde Ankara’da akrabaları Ali Rıza Emmi tarafından yerleştirildikleri otelde tuvaletin oda içerisinde bulunması nedeniyle “*odaya diyecek yok emme, kenef niye odanın ortasında? Köylü kısmı bile odanın ortasına etmez*” demeleri halk mimarisi noktasında sezilebilecek en ilgi çekici alt metinlerden biridir (KİŞ).

Geleneksel mimaride, malzeme tercihinde ve kullanımında en önemli belirleyici etkenler, iklim koşulları, kolay erişilebilirlik ve işlenebilirlik olmuştur. Dünyada bilinen en eski yapı malzemeleri taş, toprak (kerpiç-tuğla) ve ahşaptır. İlkel toplumlardan günümüze kadar bu üç temel yapı malzemesi kesintisiz ve geliştirilerek kullanılmıştır. Malzeme kullanımları, toplumların gelişmişlik düzeyi, olanakları, malzemeyi işleme bilgi ve beceri düzeyine göre belirlenmiştir (Özen, 2016: 329).

Filmlere yansıyan halk mimarisi sunumlarında Özen’in ifade ettiği malzeme çeşitliliğine rastlamak mümkündür. Taş, toprak, ahşap yapıların hemen hepsiyle ilgili bulguların bulunduğu filmlerde, mekân olarak seçilen coğrafyaların önemi büyük olmakla beraber, evlerin yapı malzemeleri sosyal statü ve maddi imkânlar ölçüsünde de şekillenmektedir. Filmlere mekân olan köylerin geleneksel mimarisinde kullandıkları malzeme olanakları ile paralel olarak, çatısız, bir ya da iki katlı, düz tavanlı kerpiç yapılar (KF), taş işçiliği ürünü tek katlı binalar (KRZ), taş temel duvarlar üzerinde ahşap olarak bina edilen evler (ASBF) rastlanılan diğer halk mimarisi örneklerindedir.

Bu noktada ayrıca, filmlerdeki aa konaklarının görkemli mekânlar olarak seçilmesi de statü farkını belirginleştiren sunumlar olarak üzerinde durulması gereken bir diğer husustur. Halk mimarisi örneklerinin yoğun olarak gözlemlendiği “Kibar Feyzo, Keriz, şark Bülbülü, Salako, Davaro” gibi yapımlarda, ağanın konağı, marabalarının evlerinden çok daha görkemli, büyük ağaçlık bahçeler içerisinde genellikle taştan yapılmış konaklar şeklinde tasvir edilmektedir. Bu konaklarda, ağanın misafirlerini kabul ettiği, dinlendiği, geniş balkonlu sofalar sahnelerde sıklıkla geçmekte, “Kibar Feyzo”da ise görkem havuz sahnesi ile bir kat daha artırılmaktadır (KF, DVR, SLK, şB, KRZ).

Filmlerde tespit edilen halk mimarisi sunumlarının bir başka boyutu da şüphesiz, köyden kente yaşanan yoğun göç hareketleri neticesinde, kent coğrafyasında oluşturulan kenar mahalle mimarisi, gecekondu yapılarıdır. Kırsaldan göç eden dar gelirli aileler, büyükşehirlerin kenar mahallelerinde buralara daha önce gelen tanıdıkları aracılığıyla yeni ortamlarına yerleşmiş, küçük bir köy modeli oluşturarak bir araya gelmiş, buralarda da ekonomik durumlarının el verdiği malzeme ve yapım olanakları ile en azından “başlarını sokabilecekleri birer konu” dikerek barınma sorunlarını giderebilmişlerdir. Köyden kente göçün yansıtıldığı hemen her filmde, kahramanın şehirde uğradığı ilk mekânlar genellikle bu şekilde oluşturulan banliyö mahalleleri olarak sunulmaktadır. Bakımsız sokaklarda i ie inşa edilen bu evler, köy evlerinden nispeten daha küçük ve konforsuz derme çatma yapılarıdır (BK, İBO, ÖĞR, DD, GL, YAK).¹³

Özellikle, mafyatik iş adamlarının yıktırarak yerlerine büyük apartmanlar ve çarşılar yaptırmak istedikleri, belediyelerin de yıkım faaliyetlerinde buldukları bu mahallelerde, mimarinin en ilgi çekici rneği, “Gülen Adam” adlı yapımda film kahramanının eşiyle beraber yaptıkları tekerlekli tek göz evdir. Mimari ve yapılaşma sorununa dikkat çekilen filmde yapılan bu ev her ne kadar halk mimarisi bağlamında değerlendirilmeyecek olsa da, düzenin eleştirilmesi noktasında mizahın mimari ile bağlantılı bir sunumu olarak düşünülmektedir (GL).

şehirlilik sunumu içerisinde, köyden kente göç olgusunun doğurduğu bir başka geleneksel yaşam-halk mimarisi unsuru da apartman yaşamında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, “Kapıcılar Kralı” ve “pler Kralı” isimli yapımlarda yoğun bir şekilde rastlanabilecek apartman kültürü ögeleri, dönemsel olarak da tam

¹³ Türk sinemasındaki gecekondu sunumları ve Kemal Sunal filmlerindeki gecekondu temsilleri konusunda ayrıntılı bilgi için bk. (Yıldız, 2008).

bir geçişin yaşandığı ortamda ilgi çekici boyutlarda sunulmaktadır. Sayılan iki filmin dışında, “Sakar Şakir, Yüz Numaralı Adam, Devlet Kuşu, Kılıbık, Postacı, Şen Dul Şaban, Tarzan Rıfkı, Kiracı, Gülen Adam” isimli yapımlarda mizahın protesto işlevinin de sunulması bağlamında apartman daireleri, kiracı yaşamının ve dar gelirliilerin ev sahibi olmalarının zorluğu, apartman dairesinin zenginleşmenin göstergelerinden biri olduğu fikirleri çerçevesinde sahnelere mekân olarak seçilmektedirler. Kentli kimliğin bu yeni yaşam tarzı yukarıda sıralananların yanında, özel anlamda içerdikleri alt göstergeler boyutuyla da incelenmeye değerdir. Bu doğrultuda incelenecek olan ilk yapım olan “Kapıcılar Kralı”nda ailesiyle birlikte kapıcılık yapan Seyit’in bulunduğu apartman, gerek sakinlerin mesleki dağılımları gerekse oturma düzenleri ve ev içi sunumları bakımından kent kimliğine dönüşün önemli bir temsili durumundadır.

Zeminin alt katındaki tek göz odada, bir köy evi şeklinde tasvir edilen Seyit’in kapıcı dairesi, ailenin tüm günlük faaliyetlerini geçirdikleri yegâne ortam olarak sunulmaktadır. Giriş katında yaşayan Memur Ferit, geçim sıkıntısı içinde kalabalık ailesi ile kıt kanaat geçinmekte; karşı dairede oturan Doktor ise, Seyit’in bakkaldaki repliğinden de anlaşılacağı üzere, yaptığı kürtajlarla zengin sayılabilecek gelire sahip bir apartman sakinidir. İkinci katta karşılıklı dairelerde oturan Sarhoş ve eski yönetici Kılıbık Fehmi sunumu yapılarak, her ikisinin de eşlerinden korkan pasif karakterler olarak temsil edildiği görülmektedir. Üçüncü katta kabadayı tavırları ile otomobil tüccarı Ayı Nuri ve apartmanın dedikoducusu Makbule Hanım oturmaktadırlar.

Tefeci-tüccar Übeyit Bey’in yalnız yaşadığı dairesi ise, rahmetli karısı tarafından zevkle döşenmiş bir zengin evi olarak karşımıza çıkmaktadır. Vitrin, koltuk takımları gibi ağır mobilyaların oluşturduğu ev içi düzen, yaşlı ve yalnız bir işadamı için oldukça fazla görünmektedir. Filmin yerleşiminde asıl olay bir üst katta karşılıklı oturan emekli albay ve banka müdürlerinin sunumunda ortaya çıkmaktadır. Filmin genel karakteri okunduğunda bu yerleşim düzeninin bir bakıma alttan üste hiyerarşik düzeni sunabilmek için kurgulandığı düşünülebilir. Sözcüleri, en alt katlarda maaşlı çalışanların, üst katlara çıkıldıkça tüccar, zengin ve militarize tiplerin sunuluyor oluşu bir bakıma içinde bulunulan dönemin toplumsal tabakalaşmasına da ışık tutmaktadır (KK).

“Çöpçüler Kralı”nda ise aynı sokak içerisinde birbirine bakan apartman daireleri resmedilerek, dönemin İstanbul’unun kent ortamı bu mimari özelliklerle

tasvir edilmektedir. “Kapıcılar Kralı”ndaki duruma benzer bir hiyerarşi sunumu bu kez, apartmanlarda yaşayanlar ile diğerleri arasında yapılmaktadır. Bu noktada, apartmanlarda yaşayanların ekonomik olarak daha lüks içinde olmaları; hizmet sektöründe çalışanların ise (ayakkabıcı, gündelikçi vd.) şehrin varoş tabir edilen mahallelerinde, yukarıda dile getirilen gecekonduarda yaşadıkları filmle ilgili önemli detaylardandır (ÇK).

Filmlerdeki geleneksel yaşam içerisinde, köy ya da mahalle meydanlarında bulunan kahvehanelerin de önemli bir mekân olarak sunulduğu gözlemlenmektedir. Geleneksel bir eril mekân olarak kahvehaneler, günlük görüşmelerin yapıldığı, köy ve mahalle için önemli kararların alındığı, düğün dernek gibi kutlamaların düzenlendiği, ortama gelen yabancıların ilk misafir edildiği, boş zaman faaliyetlerinin yapıldığı ortamlar olarak tasvir edilmektedir. “Tatlı Dillim, Canım Kardeşim, Salako, Salak Milyoner, Köyden İndim Şehire, Çöpçüler Kralı, Köşeyi Dönen Adam, Avanak Apti, Şark Bülbülü, Korkusuz Korkak, Devlet Kuşu, Zübük, Üçkâğıtçı, Cihan Yandı Kanlı Nigar, Davaro, Yedi Bela Hüsnü, Doktor Civanım, Postacı, Keriz, Davacı, Deli Deli Küpeli, Garip, Tarzan Rıfkı, İnatçı, Uyanık Gazeteci” isimli yapımlarda kahvehane sunumlarının köy-kent coğrafyası fark etmeksizin önemli bir mekân olarak sunulduğu görülmektedir.

6.2. Halk Ekonomisi

Halk bilimi açısından ele alındığında, “halk ekonomisi”, halkın, geçim ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yaratıp geliştirdiği veya edindiği üretim ve tüketim biçimlerini, alışkanlıkları, davranışları ve bu süreçte kullandığı geleneksel yol, yöntem, araç ve gereçlerin tümüne karşılık gelmektedir. Halk ekonomisi, öncelikle toplayıcılık, avcılık balıkçılık, hayvancılık, arıcılık, yaylacılık, göçebelik, bağcılık, bahçıvanlık, meyvecilik, çiftçilik, değiş-tokuş ticaretini, esnafılık ve işçilik gibi temel üretim ve tüketim biçimlerini ve bütün bunların değişen zamana göre uğradığı değişimleri ele alıp incelemektedir (Özarslan ve Karataş, 2016: 19).

Geleneksel dünya görüşü kapsamında halkın geçinebilmek için takip ettiği ekonomik faaliyetlerin başlıca üç ana aşaması bulunmaktadır. Bunlar sırası ile hammadde temini, üretim ve satış (değiş-tokuş) olarak gerçekleşmekte ve sonucunda üretilen ürünün el değiştirmesi ile kazanç (ayni veya nakdi) elde edilebilmektedir. Sırası ile takip edilen bu üç aşamanın izlendiği halk ekonomisi faaliyetlerinin

inceleme sahası altında, geçim tarzları da coğrafi etkenlerin etkisiyle şekillenip çeşitlenebilmektedir.

Özarslan ve Karataş'ın yukarıda sundukları temel halk ekonomisi alanları bağlamında Kemal Sunal filmleri özelindeki bulgular ise şu şekilde elde edilebilmektedir.

Halkın hemen her tabakasından örnek karakter ve tiplerin canlandırıldığı Sunal filmlerinde halk ekonomisinin üretime dayalı boyutları olan tarım ve hayvancılıkla ilgili temsillerin; pazarcılık, işportacılık, esnafılık gibi ticarî faaliyetlerin, çağcıl anlamda sunumu yapılan diğer geçim modellerinin (esnafılık, işçilik gibi) örnekleri üzerinden bir tespit yapılabilmesi, bu örneklerle ilişkin uygulamaların elde edilebilmesi mümkündür.

Tarım konusunda, köy hayatını yaşayan bireylerin tasvir edildiği, “Tatlı Dillim, Salako, Köyden İndim Şehire, Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Tokatçı, Davacı, İnatçı, Öğretmen ve Abuk Sabuk Bir Film” isimli yapımlarda alt göstergeler bağlamında çeşitli temsiller yapılmaktadır. Kırsal yaşamın başat ekonomik modeli olan tarım hususunda en belirgin temsillerin, tarla bağ bahçe işlerini gerçekleştirirken yapıldığı gözlemlenmektedir.

“Tatlı Dillim”de öğretmen Emine ile evlenen Ferit’i köy hayatına alıştırmaya başlamasında görülen, harman dövme, tırpanla ekin biçme sahnelerinde her iki usulün de teknik özellikleri ile öğretilmesi; “Köyden İndim Şehire”de dört kardeşin öküze bağladıkları saban ile tarla sürerken resmedilişleri; “Kibar Feyzo”da tüm köylünün ağanın marabaları olarak, tarlalarda çapa yaparlarken, pamuk toplarlarken tasvir edilmeleri; “Davacı” ve “İnatçı” isimli filmlerde köy evlerinin yanında, ya da su kenarlarında ufak parseller şeklinde yapılan bahçe tarımının sahnelenmesi, hatta “Öğretmen” isimli yapımda bunun ekonomik ve sıhhi anlamda da yeğlendiğinin dile getirilmesi; yine “Öğretmen” ve “Abuk Sabuk Bir Film” isimli yapımlarda yetiştirilen tarım ürünlerinin alt göstergelerde, kışlık hazırlık bağlamında kilerlerde saklanmakta olduğu (ki her iki filmde de mısır koçanları asılmaktadır) geleneksel tarım aletleri, üretim yöntemleri, üretilen ürünler ve tarım işçiliği konusunda bilgiler veren; çiftçiliğin çeşitli nedenlerle getirisinin az, emeğinin çok bir ekonomik model olduğunu¹⁴ açıkça hissettiren örnekler olarak sunulduğu, dile getirilebilmektedir (TD, SLK, KİŞ, KF, ŞB, TOK, DVC, İNT, ÖĞR, ASBF).

¹⁴ Bu noktada en belirgin fikirlerin elde edilebileceği yapım şüphesiz, Kibar Feyzo’dur. Filmde, ağalık kurumu yüzünden marabaların giyim kuşamlarından, eğlencelerine kadar her şekilde maddi ve manevi

Hayvancılık sunumları noktasında da doğrudan hayvan yetiştiren bir karakter olarak “Keriz” filmindeki Zülfü, amcasının koyunlarını güden bir çoban olarak tasvir edilmektedir. İnatçı’da köydeki ahalinin arazilerini ucuz fiyatlara alabilmek için gelen müteahhitlerin de köylüye arazileri karşılığında verdikleri koyunların da temsil edilmesinde yöresel ekonomik faaliyetler olarak küçükbaş hayvan yetiştiriciliği vurgusu yapılmaktadır. “Propaganda”da ise sınır boyunda büyük sürülerin yaylıma çıkarıldığı sahnelerde de hayvancılıkla ilgili görsel bir vurgu hissedilmektedir (KRZ, İNT, PRO).

“Keriz” isimli yapımda ayrıca, hayvan alım satımına dair bir geleneksel iz de, pazarlık aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnede, alıcı ve satıcı karşılıklı olarak istenecek-verilecek fiyatı söylemekte, ortak müşterekte anlaşıldığında hızlı hareketlerle tokalaşarak alım satım gerçekleştirilmektedir (KRZ).

Hayvancılık noktasında, bir diğer faaliyet olarak arıcılığın Fransa’dan getirtilen “*Dadant*” kovanları aracılığı ile bilimsel ve teknik esaslarla daha yüksek verim elde edilerek yapıldığı ise “Tatlı Dillim” isimli yapımda muhtar tarafından köye misafir olarak gelen basketbol takımı üyelerine anlatılmakta, bu durum köy öğretmeni Emine’nin köylünün gelişimine verdiği bir katkı olarak sunulmaktadır (TD).

Kırsalda tarım ve hayvancılık boyutlarıyla tasvir edilen halk ekonomisi faaliyetleri, kent ortamına gelindiğinde üretilen ürünün el değiştirmesine aracılık etme mantığı içerisinde işportacılık, pazarcılık ve mahalle esnafılığı çerçevesinde sunulmaya başlanmıştır. “Yalancı Yârim, Garip, Meraklı Köfteci, Öğretmen, Şaban Pabucu Yarım, Şen Dul Şaban, Tokatçı” gibi yapımlarda kahraman, çeşitli alışveriş ortamlarında satıcı olarak çalışmakta, kentteki varlığını bu şekilde çalışarak idame ettirmeye çabalamaktadır. Buna ek olarak özellikle kalabalık ve gürültülü yapısıyla çok farklı bir ticaret merkezi şeklinde “Yoksul” filminde temsil edilen büyük iş hanında yaşanan kargaşalı ortam, büyükşehrin ekonomik faaliyetlerindeki değişimi ve en büyüğünden en küçüğüne, zengininden fakirine tüm iş kollarının mücadelesini sunması açısından son derece önemlidir (YOK).

olarak baskılandıklarını hissettirmektedir. Marabaların ya da genel olarak köylünün mimari, giyim kuşam, yeme içme gibi hemen tüm yaşamsal olanaklar konusunda zengin tiplerden tamamen farklı olarak resmedilişleri bu genel yargının kolayca elde edilebilmesini sağlamaktadır. Temelinde ağalık düzeninin eleştirisi olan “Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Davaro, Keriz, Salako” vd. gibi yapımlar ilerleyen bölümlerde, ağa tipi ile ilgili incelemelerde değerlendirilecektir.

Aynı şekilde bir başka kent ortamı ekonomik faaliyet olarak işçi ve memur yaşamı da üzerinde sürekli durulan, geçim sıkıntısı, maddi zorluklar, zamlar, kiraların yüksek oluşu, bağlamlarında irdelenen ve bunun sayesinde filmlerin eleştirel bakışının ortaya konduğu halk ekonomisinin kentsel boyutuyla ilgili temsillerdir.

Temelinde küçük insan yaşamlarının işlendiği Kemal Sunal yapımlarında, ekonomik faaliyetlerin, şehir ortamlarında da aynı mantık çerçevesinde resmedildiği söylenebilir. Bir başka ifadeyle, Kemal Sunal filmlerindeki karakter veya tiplerin hemen birçoğu kırsal ya da kentli olsun ekonomik anlamda gelişmiş bireyler olarak sunulmamaktadır. Bu durum kent ortamındaki ekonomik faaliyetlerin de benzer şekilde dar gelir grupları bağlamında şekillendiğini göstermektedir. İlerleyen bölümlerde geniş bir şekilde değerlendirmeleri yapılacak olan memur, esnaf, işçi gibi tiplerin gelirleri kısıtlı olan kişiler şeklinde resmedilişleri, geçim sıkıntısını ele alan bir toplumsal eleştirinin sunulması bağlamında filmlerin eğildiği önemli noktalardan biridir.

Halkın ekonomik faaliyetleri içerisinde geliştirdiği ve halk matematiği adı altında değerlendirilebilecek birtakım ölçme, tartma veya hesaplama araçları ile ilgili sunumlar da bu boyutta ele alınabilecek noktalar olarak değerlendirilebilmektedir. Anadolu'nun pek çok yöresinde hububat tarımında kullanılan ve genellikle bir tenekelik bir ölçü birimi olan “kile” “Davaro”da; yine kışlık odun satan esnafın “Deli Deli Küpeli”de temsil edildiği üzere büyük boyutlu bir sepet olan “küfe” ile ölçüm yapması ölçüm araçları olarak da sunulmaktadır (DVR, KÜP).

Halk ekonomisi içerisinde birçok yapımda, esnafın, dönemin ekonomik koşullarına uyarak stokçuluk, karaborsacılık gibi yasal olmayan yöntemlerle daha çok kazanç elde etme çabasında olmaları, filmin başkarakterinin belediye başkanı, bekçi, muhtar gibi rollerle halkın yararına olarak esnafın bu tutumları ile mücadele etme düzleminde sunulmakta; bu da ekonomik faaliyetlerde hakkaniyetin gözetilmesi, helal kazancın önemsenmesi boyutları ile toplumsal bir mesaj olarak sunulmaktadır.

6.3. Halk Mutfağı

İnsanoğlunun en temel gereksinimi olarak, ihtiyaçlar piramidinin en alt basamağını oluşturan beslenme ihtiyacı, tarihi süreç ve gelenek içerisinde avcılık ve

toplayıcılık ekseninde başlamış, tarım ve hayvancılığın gelişmesi ile gıda malzemelerinde oluşan çeşitliliğe bağlı olarak bir mutfak kültürü haline gelmiştir.

Halkın, günlük, mevsimlik veya özel dönemlerdeki beslenme gereksinimini karşılamak amacıyla üretmekte olduğu gıda ürünlerinin (yiyecek ve içecek) hazırlanışını, tüketimini, bu ürünlerin yapılışı için gerekli olan hammaddenin üretim ve teminini, bunların hazırlanıp tüketildiği ortamları ve hazırlık ve sunum sürecinde kullanılan araç gereçleri, bu aşamalarla ilgili inanç ve uygulamaları inceleyen halk bilgisi şubesi “halk mutfağı” ya da “geleneksel mutfak kültürü” gibi isimlerle anılmaktadır.

Kemal Sunal filmleri özelinde halk mutfağı ile ilgili bulguların, filmlerde geçen pek çok halk bilimi unsurunda olduğu gibi alt göstergelerden edinilenler şeklinde tespit edilebilmesi mümkündür. Bir başka deyişle, direkt olarak mutfak kültürünü yansıtmaya amacıyla vücuda getirilen bir yapım bulunmamakta, edinilen bulgular filmlerdeki sofraya sahnelerinden edinilenlerin yorumlanması şeklinde elde edilmektedir.

Filmlerde, tarhana çorbası, kuru fasulye gibi yiyecek sunumlarının birkaç yapımda yinelendiği öncelikle dile getirilebilir. Biraz pastoral bir bakış açısı ile şehirli misafirlere de ikram edilen bu yiyeceklerin, köy sofralarının ve alt gelir grubunun vazgeçilmez gıdaları olarak sunulması ilk etapta göze çarpmaktadır (DVR, ÇAR, EBŞ, CAN). “Davaro”da, Memo’nun Almanya’dan annesine hediye olarak getirdiği mikserde tarhana çorbası yapılmaya çalışması, “Canım Kardeşim”de küçük oyuncunun pişirilen kuru fasulyeden hissettiği bıkkınlık üzerine, abisinin *“beğenmedin mi, cennet taamı demişler buna”* diye cevap vermesi; “Çarıklı Milyoner”de Bayram’ın gazeteci Suna ile gittiği lüks restoranda, bol kuru fasulye, pilav ve yoğurt istemesi, yemeğe başlarken bir kuru soğanı yumruğuyla kırarak Suna’ya uzatıp gelen yiyeceklere ekmek banarak tüketmeleri, “En Büyük Şaban”da, Şaban’ın şehirdeki meyhanede kuru fasulye siparişi vermesi sözü edilen halk mutfağının başat gıdalarına yapılan atıflar olarak düşünülebilir (DVR, CK, ÇM, EBŞ).

Yemek ve içmek insan hayatının devam ettirilebilmesi için gerekli olan unsurlar olmakla birlikte, diğer toplumlarda olduğu gibi Türklerde de törensel adetlerin ayrılmaz bir parçası konumundadır. Bu faaliyetlerin belli kuralları ve adabı bulunduğu gibi, Türklerin yiyecek-içecekleri ve bunlarla ilgili adetlerinin birbirine benzediği kaynaklarda ifade edilmektedir. Diğer taraftan Türkler, tarih sahnesine

çıktıklarından itibaren beslenmeye çok önem vermişlerdir. Buna bağlı olarak yeme içme, sosyal ve kültürel hayatın önemli bir unsuru olmuştur. Bunu başta doğum, sünnet, evlenme, ölüm olmak üzere hayatın geçiş dönemlerinde ve diğer merasimlerde açıkça görmek mümkündür (Kılıç, 2012: 4).

Kılıç'ın belirttiği gibi geçiş dönemlerinde ve farklı diğer merasimlerde de geleneksel mutfak kültürünün yansıtıldığı uygulamalara, Kemal Sunal filmleri içinde sahnelenen, davet sofralarında, misafir ağırlamalarında, düğünlerde de rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda mutfak kültürü bağlamında elde edilen bulgular kısaca şunlardır:

Sünnet, evlilik törenlerinde ve makam sahibi insanların ağırlandığı toy sofralarında kuzu çevirme, pilav, çeşitli salatalar, meyve tabakları tatlılar ve rakı-şarap kabilinden içkiler sunulmaktadır (SOS, SM, DVR, SLK). Bir başka filmde ise şehirden gelen misafirlerin ağırlandığı köy sofrasında kırsal yaşama özgü gıdalar sunulur, etli pilav, ayran, yufka ekmekten oluşan menüde, ayran tası elden ele dolaştırılmaktadır (SOS).

Uzun yoldan gelen misafirlere ilk olarak yol yorgunlukları atılsın ve içleri ferahlasın diyerek bakır taslarda soğuk ayran ikram edilir (SOS).

Köyü temsil edecek güreşçiler için, köy kadınlarının sacda yufka ekmeği açmalarının sahnelendiği “Uyanık Gazeteci” isimli filmde ayrıca, bayat ekmeklerden peksimet yapıldığı da dile getirilmektedir.

Soğan cücüğünün bıldırcından daha lezzetli olduğu düşünülmektedir (SOS). Soğan cücüğü ile ilgili olarak bir diğer filmde “*tavuğun büzüğü, soğanın cücüğü demişler*” denilerek her iki gıdanın en lezzetli yerleri ifade edilmektedir (ÇAR).

Komşuluk hakkı olarak, pişirilen yemekten bir kap komşuya ikram edilir (ŞEN).

Halk mutfağı başlığı altında, mutfak araç gereçleri de ilgilenilen bir diğer boyuttur. Bu noktada, sefer tası (KOR) yer sofraları, bakır taslar, şehir sofralarındaki yemek masalarının düzeni filmlerde dikkat çeken malzemeler olarak düşünülebilir.

Filmlerde yörelere özgü yemekler konusunda “Köyden İndim Şehire”de kardeşlerin Ali Rıza Emmilerine sundukları Kayseri pastırmalarını “*Has Kayseri Altını*” tabiri ile adlandırmaları dışında yörelere özgü yemek varlığı ile ilgili sunum tespit edilememiştir.

Sofra adabı içerisinde değerlendirilebilecek bir kalıp söz ise yemek yenirken gelen misafire, “*kaynanan seviyormuş*” denilerek sofraya davet edilmesidir (GÜL).

6.4. Halk Sanatları ve Zanaatları

Geleneksel el sanatları, yüzyıllardır büyük bir çeşitlilik içinde toplumların duygularını ve sanatsal beğenilerini aktarma amacı olmuştur. Üretildikleri dönemin değer yargıları, toplumdaki politik eğilimler, ekonomik durum, din, kişiler arası örgütlenme ve ilişkiler, kişilerin davranış ve tutumları, teknik araç-gereç, beceri, estetik bakış açısı, dünya görüşü, tasarım ürünlerine verilen biçim gibi etkenler el sanatlarının oluşumunu etkilemiştir. El sanatları genellikle zihin karıştırıcı bir konu olarak algılanmaktadır. Sanatçı, sanatkâr, el sanatçısı, güzel sanatlar, esnaf-sanatkâr, zanaatkâr gibi kavramların arasında zaman zaman anlam geçişleri görülmektedir. Kısaca; el sanatları zanaat (geçinme amaçlı el işine dayalı işlevsel eşya yapım ve satımı) ile sanat (bedensel-zihinsel yetileri kullanarak geçinme veya başka amaçla estetik duyulara seslenen eylemler) arasında bir alan olarak yaşam alanı bulmaktadır (Öter, 2010: 175).

Akpınarlı'ya (2005: 27) göre ise el sanatları, bireylerin bilgi ve becerisine dayanan, çoğunlukla doğal hammaddenin kullanıldığı, el ile ve basit araçlarla yapılan, toplum kültürünü yansıtan ve üretimi yapan bireylerin duygu, düşünce ve becerisini kattığı, üreten kişinin ihtiyacını karşılayan, fazlasının ise gelir getirdiği kültür mirası ürünleridir.

Halk sanatları, ya da el sanatları ürünlerinin sınıflandırılmasında genellikle ürünün hammaddesine göre yapılan bir tasnif söz konusudur. Buna göre, doğadan olduğu gibi temin edilen yahut birtakım işlemlerden geçirilerek edinilen hammadde, sanatkârın yeteneği ile şekillendirilerek çeşitli ürünler elde edilmektedir. Hammaddelerine göre el sanatları genellikle, ip (lif), ahşap, taş, toprak, metal, cam, deri ve hayvansal atıklar (kemik-boynuz vd.) ve kabuk, saz, dal vb. olanlar olarak sınıflandırılmaktadır.

Kemal Sunal filmleri içinde halk sanatı ile ilgili olarak, yalnızca bir yapımda geleneksel taş işçiliği ile ilgili bir temsil bulunmaktadır. “Keriz” isimli yapımda, filmin ana karakteri Zülfü, hem amcası Topal Abbas'ın koyunlarını gütmekte, hem de bu esnada, doğadan topladığı orta büyüklükteki bir taşı, elindeki keski ve çekiç ile yontarak sevdiği Zülfiye'ye bir taş dibek yaptığı resmedilmektedir. Yaptığı bu taş dibegi daha sonra da sevdiğine hediye eden Zülfü, bu sanatın yalnızca bir hobi uğraşı

olarak yaptığı izlenimini uyandırmakta olup, bilinçli bir çaba ile bunun ekonomik bir faaliyette kullanılması ile ilgili bir sunum gerçekleştirmemektedir (KRZ).

6.5. Giyim Kuşam ve Süslenme

Giyim kuşam, insanoğlunun kültürel gelişim ve yaşam sürecinde kökeninde koruma amaçlı olmasına karşın, gelişim sürecinde geniş kültürel işlevler yüklenmiş bir olgudur. Ekolojik koşulların toplumsal ve kişisel değer yargılarının töreleri kültürel ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği önemli bir kültürel öge, aynı zamanda da kültürün bir taşıyıcısıdır (Erden, 1998:6).

Giyim coğrafi koşullar, cinsiyet, yaşam tarzı ve kültür etkisi ile tarih boyu değişime uğramıştır. Kültür, geleneksel giyim tarzına da yansımış, hiyerarşik yapı ekonomik durum, toplumsal statü, meslekler ve uğraşı alanları giyim tarzını belirleyici olmuştur (Türkoğlu, 2002: 22).

Halk bilimi çalışmalarında geleneksel giyim kuşamla ilgili unsurlar genellikle, günlük giyim - törensel giyim; kadın – erkek ve kız çocuk - erkek çocuk giyimi; süslenme ve aksesuarlar düzlemlerinde sınıflandırılarak incelenmektedir. Bu sınıflandırma çerçevesinde filmlerde karşılaşılan giyim kuşam unsurlarının şu şekilde özetlenebilmesi mümkündür:

Günlük giyim kuşam içerisinde kırsal, orta sınıf erkek sunumlarında, paçalı don, yün içlik, pantolon-şalvar, yakalı ya da yakasız gömlek, yelek, ceket, omuz atkısı, kasket ve ayakkabı temsili yapılmaktayken, şehirli, üst gelir erkek sunumlarında, spor ya da resmi formlarda, maddi imkânlarla orantılı olarak günlük modanın takip edildiği gözlemlenmektedir. Erkek giyiminde törensel farklılıklar çok fazla olmamakla beraber, törenlerde giyilen takım elbise türündeki kıyafetlerin daha gösterişli halde sunulduğu, düğün, gece kulübü ve gazino ortamları ya da yılbaşı kutlamaları gibi sahnelerden hissedilebilmektedir. Bu ortamlarda, damatlık, smokin, frak gibi kıyafetlerin, papyon aksesuarı ile tamamlandığı göze çarpmaktadır (ŞAB, İYİ, ÇAR, SOS).

Geleneksel giyim kuşam ile ilgili bulgular daha ziyade kadın kıyafetleri etrafında yoğunlaşmaktadır. Özellikle kırsal yaşamdan izler taşıyan yapımlarda, geleneksel Türk kadın kıyafetlerinin hemen her örneğini, bölgesel ayrımları ile hissedebilme durumu mevcuttur. Sözgeşi, “Abuk Sabuk Bir Film, Davaro, Deli Deli Küpeli, Doktor Civanım, Güllü Geliyor Güllü, İbo İle Güllüşah, İnatçı, Keriz, Kibar Feyzo, Köyden İndim Şehire, Propaganda, Salak Milyoner, Salako, Şark

Bülbülü, Tokatçı, Üçkâğıtçı” isimli filmler doğrudan köy ortamlarından izler taşıyan yapımlar olmalarından dolayı, kadın giyimlerinde bol miktarda örnek içermektedir. Bu filmlerde kadınların paçalı iç donu, çiçekli şalvar, basma entari, üç etek, bindallı, başlarında tülbende sarılı poşu, renkli çevre veya yazma, kollu ferace-pardösü ile tasvir edilmeleri söz konusudur. Genç kadınların, yaşlılara oranla daha renkli giyindikleri, özellikle dul kadınların gelenekte bulunduğu şekliyle koyu renkli kıyafetlerle sunuldukları bu filmlerde en önemli çeşitlilik törensel kıyafetlerin sunumunda ortaya çıkmaktadır.

Düğün, bayram gibi özel törensel uygulamaların bulunduğu sahnelerde günümüzde yalnızca halk oyunları gruplarında görülebilen geleneksel kadın kıyafetlerinin, yaş ve medeni durumuna göre tüm köy kadınları tarafından giyildiği gözlemlenebilmektedir (KF, DVR, GGG, ŞB, KRZ, SLK, KIŞ). Bir başka ifade ile özellikle Doğu ve Karadeniz bölgelerindeki kırsal yaşama dair izlerin sunulduğu filmlerde, bu yörelerin geleneksel kadın kıyafetleri, törensel kıyafetler olarak sunulmaktadır.

Gerek kız çocuk gerekse erkek çocuk giyiminde ise, filmin sahnelendiği mekâna ve döneme uyulduğu, özel bir geleneksel giysi sunumunun sadece sünnet düğünlerindeki sünnet çocuğu düzleminde yapıldığı dile getirilebilir. Sünnet düğünleri sahnelerinde sünnet çocuklarına, uzun gömlek, pantolon, pelerin, Maşallah yazılı omuz askısı, asa, papyon ve sünnet şapkasından oluşan geleneksel sünnet kıyafeti giydirildiği, hatta büyük yaştakilerin sünnetinde bile bu durumun parodileştirildiği göze çarpmaktadır (GGG, DC, ŞPY, ŞBN).

Genel olarak sinema eserlerinde, bu çalışma özelinde ise Kemal Sunal filmleri örnekleminde yapılacak bir değerlendirmede yukarıda sunulan sınıflamaya mantık olarak sadık kalınmakla beraber, giyim kuşam ve süslenme unsurlarını ayrıca, sahnelerdeki göstergeler şeklinde yorumlamak daha doğru olacaktır. Çünkü sinema eserlerinde giyim kuşam unsurları, izleyiciye bir halk bilimi çözümlemesi yaptırmak amacıyla değil; rollerin daha nitelikli sunumunun, anlaşılabilirliğin, gerçekçiliğin ve etkileyciliğin sağlanabilmesi amacıyla bir dekor ve sahne aracı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla, giyim kuşam öğelerini birer gösterge olarak ele almak, yapımların daha doğru okunabilmesi açısından da oldukça önemlidir.

Gösterge, en basit anlamıyla kendisinden başkaca bir manaya işaret eden söz, renk, motif, nesnedir. Giyim kuşam unsurlarının da kimi hallerde gösterge mahiyetinde kullanıldıkları vakadır. Gösterge olarak giyim-kuşam unsurları aynı

zamanda bireylerin sözsüz iletişimleri sürecinde de anlamlı kodlar ihtiva etmektedir. (Karataş, 2016: 405-406).

Filmlerdeki erkek giyim kuşamıyla ilgili en belirgin göstergenin ağa ve gurbetçi temsillerinde karşımıza çıkan fötr olduğu dile getirilebilir. En net biçimiyle “Kibar Feyzo”da parodisi yapıldığı üzere, düğüne katılan ağanın, Bilo’nun kışkırtması ile düğünü dağıtarak daha gerdeğe girmeden Feyzo’yu köyden sürmesine neden olan fötr şapka ağalara mahsus bir aksesuardır, marabaların ağayı taklit etmeleri hadlerine değildir. Filmlerde ağaların (ŞB, DVR, DC, KÜP, SOS) yanında, tüccarların (KÜP, SAK), devlet memurlarının (KÜP), muhtarların (İNT), kabadayların (AA, SAK, SAH, İYİ, GER) zenginlerin (ÇAR, YBH, VAR), siyasetçilerin (ZBK) fötr şapka ile tasvir ediliyor oluşu bir bakıma bu aksesuarın güç, zenginlik, nüfuz ve otorite simgesi olarak düşünülmesini doğurmaktadır.

Buna ek olarak, “Köyden İndim Şehire”de köylerinde buldukları defineyi Ankara’da bozdurmak için gelen biraderlerin yola çıktıklarında başlarında olan köylü kasketlerini bırakarak, Ali Rıza Emmi’leri aracılığıyla yaptıkları alışverişlerde aldıkları yeni takım elbiselerini fötr şapkalar ile tamamlamaları da zenginliğin, elitize olmanın ve kentli kimliğe geçişin belirgin bir göstergesi olarak düşünülmelidir. Sözü edilen filmde kadınlar da aynı geçiş sürecini yaşayarak kırsal-kentli ayrımını giyim kuşam aracılığı ile de sunmaktadırlar. Köylerinde şalvar, çiçekli basma entari, bluz ve çember-yazma giyen hanımlar şehre geldiklerinde etek-bluz, döpiyes takım, yapılı saçlar ve apartman topuk ayakkabılar eşliğinde kentli kimliği kazanmışlardır (KİŞ).

Fötr şapka ayrıca yukarıda söz edilenlerin yanında, gurbetçi kimliğini yansıtmak amacıyla da kullanılmaktadır. Özellikle kenarında bir kuş tüyü olan Almancı fötrü, “Davaro”, “Postacı” ve “Gurbetçi Şaban” isimli yapımlarda örneklendirilmiştir. Toplumdaki genel yargıyla paralel olarak, yurtdışına çalışmaya giden gurbetçiler zenginleşerek katıldıkları bu yeni ortama uymakta, bir başka ifade ile Avrupaileşmekte, yabancılaşmaktadır. Bu yabancılaşmaya, “Katma Değer Şaban”da ise, Almanya’dan kesin dönüş yaptığında sırtında gitarı, deri-hippi kıyafetleri, kolye ve diğer aksesuarları ile karşılaşan ailesinin daha uçaktan indiği anda Şaban’a bir utançla yaklaşmaları boyutu ile farklı bir anlam daha yüklenmiş, mahallelinin Şaban’ı gördüklerinde kıyafet ve duruşunu eleştirmeleri giyim ve süslenme tarzının geleneksel giyim kuşamla ilgili değer yargılarıyla örtüşmemesinden kaynaklanan bir duruma evrilmiştir (DVR, POS, GUR, KDŞ).

Giyim kuşam ve süslenme kapsamında kadın temsillerindeki kürk manto boyutu da önemli göstergelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Talih Kuşu” isimli filmde piyangodan büyük ikramiyeyi kazanan Osman’ın karısı Leman’ın, yaz günü ailece gittikleri deniz kıyısındaki pikniklerinde dahi kürk mantosu ile dolaşması sözü edilen dar gelirlilikten zenginliğe geçişte kadın kıyafetinin “sonradan görmeliğe” dönüştürülen ilginç bir parodisidir (TK).

Filmlerdeki giyim kuşam unsurlarında ayrıca tarihi dokuya uygun göstergelerin kullanıldığı da göze çarpmaktadır. “Süt Kardeşler, Şabanoğlu Şaban, Tosun Paşa, Cihan Yandı Kanlı Nigar” gibi Osmanlı dönem filmlerinde döneme uygun kıyafetler seçilmekte, erkekler fes, setre pantolon kravat; kadınlar ise tül peçeli elbiseler giymektedirler (SÜT, ŞBN, TOS, KAN).

Bu noktada özellikle külhanbeyi giyiminin ve tavrının diğer sunumlara ek olarak değerlendirilmesi gerekir. Omzuna atılı ceketi, belindeki kuşağı, göbeğine kadar açık gömleği, yumurta topuklu ayakkabıları ve elindeki tespihi ile resmedilen külhanbeyi, Karagöz tasvirlerindeki Tuzsuz Deli Bekir’i andırmaktadır. Bu bağlamda filmlerdeki giyim kuşam ile ilgili göstergelerde geleneksel tipler ile ilgili izlerin bulunmakta olduğu da dile getirilebilir.

Günlük hayatın tüm aşamalarında karşılaşılabilecek düzeyde gerçekçi insan tiplerinin giyim kuşam özellikleri ile de ayırt edici birtakım sunumlarla tespit edilebileceği Kemal Sunal külliyatında her ne kadar ileriki bölümlerde bu tiplerin derinlemesine incelemesi yapılacak olsa da bu noktada giyim kuşam ekseninde bir değerlendirme de yapılması önem arz etmektedir.

Filmlerdeki mesleki tipler içerisinde genellikle takım elbiseli, kravatlı, zaman zaman ise şapkalı olarak sunumu yapılan memur tipinin en belirgin aksesuarı “Zübük” ve “Korkusuz Korkak” isimli yapımlarda karşılaşılan “kâtip kolları” olarak sunulmaktadır (ZBK, KOR).

Günlük elbiselerinin üstlerine giydikleri ya da bellerine, boyunlarına bağladıkları beyaz, mavi ve haki yeşilden önlükler ile resmedilen bakkal, manav, fırıncı, berber (AGŞ, KIL, ÇK, ÜK, KK) gibi mahalle esnafının yanında, asker (KF, DVR, SÜT, ŞBN, PRO), bekçi (BK, GER), çöpçü (ÇK), garson (DD, ŞAB), gazeteci (UG), gümrük muhafaza memuru (PRO), avukar, hâkim, savcı (KÜP, GRP, DVC, DC, BK), hekim (KOR, HAN, GÜL), hemşire (HAN, KOR), imam (DVR, ŞAB, KF, ÜK), itfaiyeci (KRC, YÜZ), jokey (AGŞ), polis (AA, BIÇ, GER, ZEH, SM), postacı (POS, YBH), uşak, hizmetçi, şoför gibi ev görevlileri (ÇAR, SEV,

VAR, ASBF) zabıta (ÇK, GRP, ÜK) gibi mesleki tiplerin mesleklerine özgü, iş kıyafetleri, üniformaları ile temsil edildiği gözlemlenebilmektedir.

Filmlerdeki giyim kuşam noktasında yerel-bölgesel tiplerin geleneksel kıyafetlerinden de örnekler sezilebilmesi mümkündür. Gündelik hayatın dışında tamamıyla geleneksel kıyafetlerin ortaya konulduğu bu sunumlara halk oyunları ekiplerinin oyun sahnelerinde olduğu kadar (KIL, ODŞ, KOL, MK, GGG, DD, KF, KDS) belirgin münferit temsiller halinde sözgeşi, Karadenizli (Laz) tipi olarak “Güllü Geliyor Güllü, Dokunmayın Şabanıma, Kanlı Nigar” ve “Meraklı Köfteci” isimli yapımlarda; Doğulu (Kürt) temsili olarak, “Davaro, Şark Bülbülü, Kibar Feyzo” isimli filmlerde yoğunlukla rastlanılmaktadır (GGG, DŞ, KAN, DVR, ŞB, KF).

“Orta Direk Şaban ve Tarzan Rıfki”da başlarındaki *kefiye* adı verilen örtüleri ile sunulan Arap temsilleri ile “Bıçkın” filminde giyim mağazasını, “Tokatçı”da da Kara Erol’u dolandırırken kahramanın giydiği *kimono* ile sunulan Japon temsilleri ise yabancı tiplerin giyim kuşam bilgisi olarak düşünülebilir. (ODŞ, TAR, TOK, BIÇ).

6.6. Halk Bilgisi

Halk hayatını düzenlemeye yönelik olarak geliştirilen geleneksel bilgi kodları genellikle insan ve hayvan hastalıklarını sağaltma, meteorolojik olaylarla ilgili tahminler ve oluşturulan genel kabuller, takvim ve zaman ölçümleri ve hukuk kuralları düzeleminde incelenerek halk bilgisi adı altında değerlendirilmektedir

6.6.1. Halk Hekimliği

Boratav’ın, (1984: 122-128) “*halkın, olanakları bulunmadığı için, ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemler*” olarak tanımladığı halk hekimliği uygulamaları, araştırmacı tarafından, hastalıkların tedavisi noktasında başvuru dinsel büyüsel nitelikli uygulamalar ve ev ilaçları- kocakarı ilaçları ile tedavi etme uygulamalarından hareketle “*büyülük ve akıllık (rasyonel)*” yöntemler olarak iki başlık altında değerlendirilmektedir.

Hastalıkların ortadan kalkması amacıyla başvuru türbe, ocak, üfürükçülük, afsun, adak, cin çıkarma, kurşun dökme gibi büyüsel uygulamalarda hasta olduğu düşünülen kişi ya doğrudan kutsal kabul edilen makam ve mekânlara giderek burada çeşitli uygulamalarda bulunur (sabahlama, kutsal kabul edilen sudan içme, bu su ile

banyo yapma, türbe toprağını kullanma vd.) ya da işin ehli kişilerden yardım alarak (kurşun dökme, cin çıkarma vd.) hastalık sağaltılmaya çalışılır.

Geleneksel ekolojik bilgi kapsamında değerlendirilebilecek, hastalığın türüne göre doğadaki kaynaklardan yararlanılarak ilaç üretilmesine dayanan bir diğer halk hekimliği temsili de, Boratav'ın akılcı (rasyonel) yöntemler olarak adlandırdığı uygulamalardır.

Kemal Sunal filmlerinde halk hekimliğinin yukarıda belirtilen her iki başlığı ile ilgili örnekleri tespit edebilmek mümkündür. Büyülük halk hekimliği uygulamaları kapsamında genellikle cin çıkarma ve kurşun dökme uygulamalarının bulunduğu yapımlarda, hareketleri dalgın olan, geçirdiği bunalım sonucunda psikolojik sorunların ortaya çıktığına inanılan kişiye cinci hocalar çağırılarak hastalıktan kurtulacağına inanılır. Cinci hoca içine cin girdiği düşünülen hastanın etrafında davul çalarak döner ve *“kış kış cinler kış kış, yallah cinler yallah, cin çık, cin çık, cin çık”* şeklinde tekerlemevari sözler söyleyerek hastalığın sağaltılmasının parodisi sunulur (SOS). Bir başka yapımda sevdiğine olan aşkından dolayı kara sevdaya tutulan İbo ise Cinci Emine'ye götürülmekte, Cinci Emine ise *“Korkma, insanoğlu o kadar azdı ki cin tayfası da çarpılmaktan korkup da bu ülkeyi çoktan terk etti”* diyerek cin çıkarma olgusu bağlamında toplumsal eleştiri yapılmaktadır (İBO).

Kurşun dökme uygulaması ise “Güllü Geliyor Güllü”de iktidarsız olduğu düşünülüp *“bağlanmış, tutulmuş”* şeklinde nitelendirilen Taka Nuri'yi bu durumundan kurtarmak için başvuru olan bir pratiktir. Sahnede başına teneke kutu geçirilmiş, boynuna sarımsak asılmış, ağzına bıçak, ellerine de birer yumurta verilerek yere oturtulmuş Taka Nuri'nin karşısına diz çöken üfürükçü kadın *“Eşareke, meşareke, incilayi püf, püf. Şifası senden, duası benden Ya Rabbim. Sen kabul et Ya Rabbim”* şeklindeki parodik duayı ederek hastanın başının üzerine serilen çarşafın üstünde, elindeki su dolu tencereye, diğer elindeki eriyik haldeki kurşunu *“Elem tere fiş, kem gözlere şiş”* diyerek bir anda dökmekte, Taka Nuri ise kızgınlıkla yerinden kalkmaktadır. Kurşun dökülen hastanın bu ani hareketi üzerine kurşun dökme işleminin yarım kaldığı dile getirilerek tedavinin geçersiz olduğu kurşun döken Hafize Hanım tarafından belirtilmektedir (GGG).

Filmlerdeki halk hekimliği uygulamalarının Boratav'ın tasnifindeki akılcı uygulamalarına ait örneklerinin daha yoğun olduğu görülmektedir. Özellikle “Doktor Civanım” isimli yapımda tıp eğitimi almamış bir hasta bakıcının köyde geleneksel tıp

yöntemlerini kullanarak hastalıkları iyileştirmesinin sahnelenmesi halk hekimliği başlığında değerlendirilebilecek önemli bulgular içermektedir. Akılcı uygulamalar altında Kemal Sunal yapımlarında şu bulgular tespit edilebilmektedir:

Ateşi çıkanların ateşini hafifletmek için alınlarına ıslak, sirkeli, kolonyalı bez konur. (TOS, GRP).

Ateşi düşmeyen hastaların hayal gördükleri düşünülür (İYİ).

Ballıbaba, çifit otu, dulavrat otu, itboğan, kantaron otlarıyla yapılan padişah macunu erkekte iktidarsızlığa çaredir (DC).

Bel ağrıdığı zaman yere yüzüstü uzanılır, bel bölgesi birisine çiğnetilir (KK).

Çok içki içenin burnu kızarır (DC).

Demli çay içmenin mide rahatsızlıklarına, ülsera sebep olduğuna inanılır (VAR).

Egzama, kepek gibi cilt rahatsızlıklarında Arap sabunu kullanıldığında rahatsızlık iyileşir (YAK)

Fenalaşan kişileri sakinleştirmek için alınları, şakakları ovulur (TOS, ŞB).

Ihlamur bin bir derde devadır, içi de dışı da şifadır (ÜK).

İktidarsız erkeğe, kuvvet macunu yapılır. Kayısı-erik pestili, meyve kuruları, bal, cevizli sucuk, yumurta, süt, çeşitli otlar ve baharatlar havanda dövülerek macun kıvamında erkeğe yedirilir (MK).

Kansızlık çekenlere karaciğer veya dalak yedirilir. Özellikle dalağın az pişmiş yenmesinin kansızlığı önleyeceği düşünülür (CK).

Kırıklarda, burkulmalarda uzuvlar iki düz tahta ile sabitlenerek sıkıca sarılır (DC).

Kişniş ve meyankökü ile hazırlanan macun ikiz doğumu sağlar (DC).

Kurbağa bağırsağından yapılan çorba kırığa, çatlağa, dil tutulmasına bire birdir (SEV).

Mide ağrılarında hastaya nane limon içirilir (YY).

Midesi bozulana nane kaynatılır, suyu içirilir (KRZ).

Öksürene açılın diye su içirilir (DVR).

Öksürükten tıkananın sırtına hızlıca vurulur (DVR). Romatizması olanlar ayaklarını sıcak tutmalıdırlar (YBH).

Sırt ağrılarında ağrıyı dindirmek için şişe çekilir. İçleri ucu yakılmış ispiertolu pamukla ısıtılan bardaklar sırta dizilir. Sıcaklığı ile deriyi içeri doğru vakumlayan bu şişeler bir süre sırta tutulduktan sonra çekilir ve ağrılı bölgeye masaj yapılır (İYİ).

Sinirlenince nabız artar, tansiyon yükselir (DC).

Soğan cücüğü iştah açar (SOS).

Soğuk algınlığında, mide üşütmelerinde nane limon kaynatılarak hastaya içirilir (İYİ).

Soğuk algınlıklarında, grip gibi rahatsızlıklarda hastanın kalın yorganlar altında terletilmesi sağlanır (İYİ).

Stres baş ağrısına neden olur. Bir aspirin içince baş ağrısından kurtulmanın mümkün olduğuna inanılır (VAR).

Tebeşir tozu suda eritilip içilirse yüksek ateş yapar (DC).

Tıkananın sırtına hızlıca vurularak rahat nefes alması sağlanır (DVR).

Uyuz, sâri, pis bir hastalıktır. Uyuzdan korunmak için, ev badana edilir, giysiler kaynatılır, kükürtlü sabunla banyo yapılır (DC).

Uyuza Arap sabunu iyi gelir (YAK).

Üşütene, soğuk algınlığı olanlara ıhlamur içirilir (DC).

Yorulan ayaklara, bacaklara ovulmak suretiyle masaj yapılır (KK).

6.6.2. Halk Baytarlığı

Halk hekimliğinin hayvancılığa bağlı uygulamaları olarak düşünülebilecek ve hayvancılık ile uğraşan bireylerin, hayvanlarında meydana gelen her türlü hastalığı doğal ve geleneksel yöntemlerle tedavi etmesine yönelik temsiller olarak tanımlanabilen halk veterinerliği-baytarlığı konusunda, yapımlarda herhangi bir bulguya rastlanmamıştır.

6.6.3. Halk Meteorolojisi

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden günümüze gelene değin, sıcaklık ve nem değerleri, rüzgâr, fırtına, gök cisimlerinin hareketleri gibi değişkenler sürekli takip edilerek doğa yasaları anlamlandırılmış, bu yasalara göre çeşitli tahminler oluşturularak halk takvimi ile uyum içerisinde uygulanagelen; tarım, hayvancılık başta olmak üzere, giyim kuşam vd. ekonomik-yaşamsal faaliyetleri şekillendiren bir geleneksel meteorolojik bilgi ortaya çıkarılmıştır.

Meteorolojik olayların tahminine yönelik bilgiler, Nail Tan'a göre, (1976: 250-275) "Uzaydaki varlıklardan ve göksel olaylardan, insanlardan, bitkilerden, hayvanlardan, yerel işaretlerden, tabiatın, haftanın günlerinden, halk takviminden ve diğer unsurlardan" hareketle elde edilmiştir. Bu tahmin araçlarının verdiği bilgilerin,

hava olayları ile örtüştürülmesi neticesinde de geleneksel ekolojik bilginin meteorolojiye dair temsil alanı oluşturulmuştur.

Kemal Sunal filmlerinde, halk meteorolojisine yönelik olarak tespit edilen iki temsil ise, Tan'ın yukarıda sunulan tahmin yöntemlerinden göksel olaylardan ve insanlardan edinilebilecek tahminler olarak, yağmurun yağması ile ilgili birtakım bilgilerin verildiği “Üçkâğıtçı” isimli yapımda ele alınmaktadır.

Halkın cehalet nedeniyle bilimsel normların değil de, insanları maddi ve manevi olarak sömüren, ham softalığın arkasından gitmesinin eleştirildiği filmde, uzun bir aradan sonra köyüne kesin dönüş yapan Rıfkı'nın, romatizma ağrılarının arttığına yağmurun yağmasının yakın olduğu bilgisi, insanların bazı özelliklerinden elde edilen bir tahmin olarak sunulması ile göksel olayların yorumlanması ile ilgili olarak, gökyüzünde bulut olmayınca yağmur yağmaz bilgisi sözü edilen iki temsildir (ÜK).

Anılan yapımda, halk meteorolojisinin, halk inanışları ile ilgili boyutu olarak da, yağmur duası uygulamasını da doğurduğu dile getirilebilir. Uzun süre, çeşitli nedenlerle yağmayan yağmurun, yağması için, birtakım dua, hayır ve diğer dini işlemlerin yapılması Türk kültür dairesinde pek çok yerde uygulanan bir pratik olarak karşımıza çıkmakta, filmde ise boş bir inanış olarak köyün imamı Murat Hoca tarafından eleştirilmekte, Rıfkı'nın ve Arif Efendi'nin üzerinden ise parodileştirilmektedir (ÜK).

6.6.4. Halk Takvimi

İnsan hayatının ilkel zamanlarından itibaren, doğal yaşam şartlarına bağlı olarak ve bu standartların elverdiği ölçülere göre geliştirilen çeşitli kabuller, avcılık, tarım ve hayvancılık gibi ekonomik faaliyetlerin gerçekleştirilmesi için bir zamansal döngünün anlamlandırılarak takip edilmesini zorunlu kılmıştır. Bu zaman tasavvuru gök cisimlerinin hareketleri, yaşanan coğrafyayla ilgili yapısal özellikleri (yükseklik, nem, su kaynaklarının durumu, deniz hareketleri vd.), doğa olaylarının etkisi veya dini gelenekleri bağlamında şekillenerek bir takvim çerçevesinde belirlenmiş ve gerek zaman birimlerinin (ay, gün vd.) isimlendirmelerinde gerekse bu birimlere yüklenen anlamlarda kendisini hissettirmiştir. Halk takvimi adı verilen bu düzenlemede, halkın zaman kavramını kendi gündelik yaşamı içinde anlamlandırmasına yarayan temel kabulleri ve bu kavrama ait bilgilerin kalıp şeklinde muhafaza edilmesi söz konusu olmaktadır.

Konuyla ilgili mühim bir çalışmayı gerçekleştiren Erginer (1984: 22) halk takvimini bu bağlamda, “Herhangi bir bölge insanının kültürel miras olarak kazandığı doğal olgularla, toplumsal kurumlar ve olgular arasındaki uzun süreli deneyimlere dayalı ilişkilerin kurulduğu tarihsel, töresel, dinsel, eğitsel, inançsal, hukuksal, tarımsal, siyasal, ekonomik bağın anımsama ve anımsatma görevini üstlenmiş olan zaman-hayat ikilisinin bir dizgesi” olarak tanımlanmaktadır.

Türk kültür coğrafyası içerisinde, yaşanan önemli tarihi olayların dönem-yıl isimlerine yansiyarak toplumsal bellekte yer alması (Alman harbi, seferberlik, 93 harbi vd.); yıllık döngünün kasım ve hıdrellez olarak iki mevsim bölümünde tasavvur edilmesi; mevsimsel döngülerin yaşandığı gündönümlerinde farklı uygulamalarla yaşatılması (nevruz, mart dokuzu, hıdrellez vd.) gerçekleştirilen ekonomik faaliyetlere göre ay isimlendirmelerinin çeşitlendirilmesi (orak ayı, kuzu ayı, kiraz ayı, harman veresiye, vd.) perşembeyi cumaya bağlayan gecenin “Cuma Gecesi” olarak adlandırılması, günlük zaman dilimlerinin adlandırılışları (tan, sabah, öğle, ikindi, yatsı, kuşluk gibi), Cuma namazı vaktinde meşguliyyete ara verilmesi gibi örnekler halk takvimi konusu dâhilindeki bilgilerdir.

Kemal Sunal filmlerinde, halkın zaman tasavvuruna ait takvimsel bulgular, mizahi söylemle de olsa, günlere yüklenen anlam çerçevesinde elde edilebilmektedir. Gün isimlendirmeleri ile ilgili en belirgin temsil, “Salako” isimli yapımda, Emine’nin kendisiyle yakınlaşmayı isteyen Salo’yu oyalamada kullandığı yakıştırmalardır. Emine ile gerdeğe girmek isteyen Salo kendisine her yanaştığında, Emine ona günü hatırlatarak o gün için isteğine cevap veremeyeceğini dile getirmek için bahanesini, “*salı sallanır, çarşamba çarşafa dolanır, perşembe perişanlık, cuma mübarek gün, cumartesi pazar resmi tatil*” sözleri ile ifade etmektedir. Salo da en sonunda haftalık periyodun son gününü de kendisi ekleyerek güldürüyü tamamlamaktadır: “*pazartesi giydim fesi*” (SLK).

Benzer bir söylem salı günü için “Korkusuz Korkak” isimli yapımda karşımıza çıkmaktadır. Hastanede karışan raporlar nedeniyle çok az ömrü kaldığını öğrenen ve Mülayim, ölüm zamanını beklememek, habersizce dünyaya veda etmek için tutacağı kiralık katilin kendisini salı günü öldürmemesini, “*salı günü yapılan iş sallanır*” şeklinde belirterek, halk muhayyilesindeki salı günü iş yapılmasından kaçınılmasıyla ilgili inanışa atıfta bulunmaktadır (KOR).

Günlere yüklenen anlam konusunda salı günkü kaçınmanın aksine, Cuma gününün İslam inancındaki kutsallığı “*cuma günü hayırlı gündür (GOL)*” cümlesi ile “Gol Kralı” isimli yapıma yansımaktadır.

Filmlerde ayrıca yukarıda sayılan gün içindeki zaman dilimleri ile ilgili isimlerden “*akşam kuşluğu (KRZ)*” tabirine de rastlanılmaktadır.

Mevsim döngüsü bağlamındaki bir isimlendirme de takvime bakılarak söylenen “*Nisanın otuzu olmuş, yarın Hıdrellez*” sözlerindeki Hıdrellez vurgusu ile temsil edilmektedir (KDA).

6.6.5. Halk Hukuku

En yalın tanımı ile toplumu düzenleyen ve devletin yaptırım gücünü belirleyen yasaların bütünü, tüze (TDK, 1998: 1008) olarak tanımlanan hukuk kavramının insanlık tarihinin en eski aşamalarından beri toplumsal yaşayış biçimini düzenleyen, sosyal dokuyu oluşturan bireyler arasındaki anlaşmazlıkları çözümleyerek beşeri ilişkileri elverişli hale getiren bir kurallar dizgesi olduğu dile getirilebilir.

Başlangıçta yazısız olarak, teşekkül eden hukuk kavramı, yazı ile birlikte belirli bir sistematik kazanarak toplumsal yapıdaki tüm işlerliğini elde etmiştir. Hukuk kavramının halk arasında, aynı ya da benzer durumların çözümü için yinelene yinelene genel kabul halini alan örf, adet, töre, gelenek ve görenek düzlemleri içindeki kalıp davranışlar ise geleneksel hukuk ya da halk hukuku olarak adlandırılan, genellikle yazısız toplumsal kurallar bütünü olarak düşünülebilir.

Daha kapsamlı bir tanım yapılacak olursa halk hukukunu “halkın, kendi içindeki sorunları çözmek, olumsuzlukları önceden bertaraf edebilecek önlemleri almak ve günlük yaşamını düzenlemek amacıyla, gelenek içerisinde meydana getirdiği, genellikle yazılı olmayan ve resmi hukukla çelişmeyen kurallar ve bu kurallara bağlı ödül ve cezalandırma modellerinin oluşturduğu toplumsal uzlaşma mekanizması” şeklinde tanımlamak mümkün olacaktır.

Dursun’a göre halk hukuku, toplumun gelenek, görenek ve alışkanlıklarından beslenen, kalıp tutum ve davranışlarla şekillenerek günümüze taşınan, toplumdaki işlevsellikleriyle dinamizmini kaybetmeyen, süreklilik göstererek toplum tarafından bir sonraki nesle aktarılan, toplumun temeli olan ailede baba otoritesinden başlayarak bir otorite tarafından onaylanan ve desteklenen töre/örf ve âdet/sözlü hukuk kuralları olarak tanımlanmaktadır (2016: 56).

Halk hukukunun kapsamına giren uygulamalarla halk hayatının tüm alanlarında karşılaşmak mümkündür. Köydeki çeşitli anlaşmazlıkların mahkemeye gidilmeden çözülmesi; tarlası, bağı, bahçesi bitişik olan komşular arasındaki sınır tecavüzü olaylarının çözümlenmesi; aynı şekilde başıboş bırakılmış küçük veya büyükbaş hayvanların komşuların tarlalarına, bahçelerine verdikleri zararların karşılanması; nişan bozma veya boşanma süreçlerinde yaşanan olumsuzlukların resmî hukuk organlarına ihtiyaç duyulmadan giderilmesi süreçlerinde geleneksel hukuk normlarından bugün de sıklıkla yararlanılmaktadır (Aça, 2016: 585-586).

Aça'nın ifade ettiği gibi (2016: 585) çağın gerekliliklerine göre de değişebilen halk hukukunda cezalandırma biçimi genel olarak; kınama, ayıplama, toplumsal baskı, toplum dışına itme, para cezası gibi şekillerde olmaktadır.

Ödül konusunda ise Aça'nın yukarıda ifade ettiği müeyyidelerle karşı karşıya kalınmaktan kaçınma durumu söz konusu olmakta ve böylelikle, toplumun saygın bir üyesi olmak, kırsalda yaşayan bireyin genel amacı haline gelmektedir. Zira herhangi bir cezai yaptırımla karşılaşmayan ferdin hep iyi şekilde anılması halk hukuku standartlarına uyduğu anlamına gelmektedir.

Filmlerdeki halk hukuku bulgularının, öncelikle kan davası düzleminde sunulduğu göze çarpmaktadır. Kemal Sunal'ın rol aldığı yapımlarda kan davası, tipik bir halk hukuku olgusu olarak mizahın eleştiri görevinin kullanılmasıyla ortaya konulmaktadır. Toplumun aksayan yönleri olarak günümüzde de devam ettiği görülebilen ve çağdaş hukuk normlarının bir tarafa bırakılarak "töre" adı altında kan dökülen, can alınan kan davası anlayışı, trajikomik senaryolar aracılığı ile eleştirilmektedir. Filmlerde kan davası, bazen bir kaza kurşunundan (GGG), bazen bir arazi anlaşmazlığı neticesinde yaşanan bir cinayetten (DVR, ŞAB) doğmakta, kan güdülerek hasımların karşılıklı olarak ortadan kaldırılması şeklinde devam etmektedir. Aileler arasındaki kan davaları sözü edilen yapımlarda şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

Kemal Sunal'ın yardımcı rolde oynadığı "Güllü Geliyor Güllü" isimli filmin, giriş sahnesinde Trabzon'da gerçekleşen bir sünnet düğününde sünnet çocuğuna hemen herkesin hediye olarak bıçak, tabanca, tüfek kabilinden silahlar hediye etmesi, neticede sünnet çocuğunun elindeki dolu silahı ateşlemesi ile bir kişinin ölmesi sonrasında, dış sesin anlatımıyla kan davası sürecinin şu şekilde cereyan ettiği, katillerin ve maktullerin fotoğrafları eşliğinde sunulmaktadır:

“Cördüğünüz cibi, Findıkoğulları ile Kumcular arasındaki kan davası böyle bir kaza neticesinde başladı. Suç aslında Ali’ye (sünnet çocuğu) dolu tabancayı hediye eden Findıkoğlu Temel’deydi. Emiceleri ertesi gece küçük Ali’yi acele İstanbul’a kaçırdılar. Ama iş işten geçmişti. Findıkoğulları ile Kumcular arasındaki husumet alıp yürümüştü. Çok geçmeden Findıkoğlu Rıza, Kumcılardan Hasan’i vurdu. Kumci Süleyman da, Rıza’yi çarşı ortasında temizledi. Findıkoğlu Abidin de Süleyman’u biçti. Nazim, Küçük Hasan’u, Cemal Reis de Takaci Rıdvan’u... Olanlar saymakla pitmez, böylece aradan yıllar geçti. En son Findıkoğullarından Hemza’yı tarlada vurdular. Erkek kalmayınca Findıkoğullarından oç alma sırası Hemza’nın kızı Cüllü’ye gelmişti. Hemza’yı vuran Kumcılardan Emin cendarmedan kaçarken dereye boğuldu. Pek cözülmeyen bu aksilik yıllardır alışılmış hevayı bozdu. Şu Allah’ın işine bak, otuz yıl önce İstanbul’a kaçırılan Küçük Ali bu vesileyle akla celdi. Kumcılardan kalan tek erkekdu. Devanın asil suçlisi o idü.” (GGG).

diye aktarılan giriş epizotunun hemen ardından kadınlar arasında elden ele dolaştırılan sünnet çocuğu Ali’nin fotoğrafı kan davasının son ayağı olan Güllü’ye (Türkan Şoray) gelir o da “İnşallah o da eceluyla ölüp citmemiştir” diyerek hem olayın nasıl kanıksandığını, hem de kanlısından öcünü almaya ne denli hazır olduğunu mizahi bir biçimde gösterir (GGG).

“Davaro” filminde ise bir arazi anlaşmazlığından çıkan kan davasının, yukarıdaki gibi mizahi bir şekilde ortaya çıktığı, hasımların (Memo ile Sülo) ifadelerinden anlaşılmaktadır. Hikâyeye göre, Davaroların davarı Hıyartoların hıyar tarlasında girer. Hıyartoların Sülo’nun dedesinin dedesi davarı vurur. Davarolar da sülalece hıyar tarlasına girerek bütün hıyarları yerler. Sonra da Davaroların dedesi Hıyartoların dedesini vurur (DVR).

Bir cinayet ile başlayan Şabaniye’de ise katil baba, kundaktaki oğlu Şaban’ı eşine emanet ederek, kanını alması için onu iyi yetiştirmesini vasiyet eder. Kan davasından uzaklaştırmak için İstanbul’a kaçırdığı Şaban’ın annesinin *“değer miydi, bir karış toprak için kan dökülmeye”* eleştirisi ile devam edilmesine rağmen filmin ilerleyen sahnelerinde hasım ailenin oğlu ve kızının, annelerinin zorlaması ile kanlıları Şaban’ı sürekli aramaları ve sonunda bulmaları ile kan davasının bir sevda hikâyesine dönmesi temsil edilmiştir (ŞAB).

Kan davasında, kanlının kız çocuklarına ya da eşi üzerinden değil, erkek çocuk, erkek kardeş üzerinden oç alınması gündemdedir, kundaktaki bebeğe ya da kız çocuğuna dokunulmaz, kanın bunlardan alınması hoş görülmez (ŞAB). Kan davalılar için, hasımlarından oç almanın toplum içerisinde son derece önemsendiği

görülmektedir. Hasmını ortadan kaldırmaktan çekinen, öcünü almayı geciktiren ya da istemeyenin selamı dahi alınmaz, toplumsal yaşamda istenmeyen kişi ilan edilerek cezalandırılır (DVR, ŞAB).

Filmlerdeki halk hukuku temsilleri içerisinde, ölüm cezası ile cezalandırılmayı gerektiren bir başka husus da “*namus davası*” olarak sunulmaktadır. “Keriz” filminde, kız kardeşi bir erkeğin atını okşadığı için köy içerisinde orospu yaftası ile cezalandırılmış, evli olan ablası Zülfiye de “*kardeşi orospu olanın ablası da orospu olur*” mantığı içerisinde namusu lekeli olarak ilan edilerek, kocası tarafından ölüm cezası ile cezalandırılmak durumuyla karşı karşıya bırakılmıştır. Töreye göre namus lekesi sadece kanla temizlenir. Yine “Davaro”da olduğu gibi kanını almayan Zülfü’nün kahvede, köy içinde, aile arasında selamı dahi alınmaz hale gelmektedir (KRZ).

Arazi anlaşmazlıklarının, kan davalarına neden olarak işlendiği filmlerin yanında ayrıca daha makul çözümlerle de karşılaşmaktadır. Bu konuda özellikle iki yapım hayli ilgi çekicidir. Bunlardan ilki, Seferoğulları ile Tellioğulları arasındaki Yeşil Vadi anlaşmazlığının bir evlilik ile çözümlenmeye çalışıldığı “Tosun Paşa” iken, diğeri ise Türkiye-Yunanistan sınırının her iki ucunda birbirine komşu olan iki Türk köyünün aralarındaki mera arazisinin kullanım sıralarını karara bağladıkları “Uyanık Gazeteci” isimli yapımdır.

“Tosun Paşa”da her iki sülalenin de ele geçirmek istediği Yeşil Vadi sorununun, vali Dâver Bey’in kızının gelin olarak alınması düşüncesi ile çözümlenmesi beklenmekte, fakat filmin sonunda sözü geçen vadi iki hasım sülaleye de yâr olmamakta, gerçek Tosun Paşa’nın ve müstakbel eşi vali kızının arazisi olmaktadır (TOS).

“Uyanık Gazeteci”de ise iki köy arasında her yıl yapılan güreş müsabakalarında galip gelen taraf arazinin yıllık kullanım hakkını elde etmekte, bu da köy muhtarları ve ihtiyar heyetlerinin katıldığı toplantılar ile karara bağlanmaktadır (UG).

Toprak hukuku içerisinde, arazi anlaşmazlıklarının konu edildiği filmlerin dışında, toprağa ve üretim araçlarına sahiplik noktasında marabalık, yarıcılık olarak adlandırılan sistemin de eleştirisi halk hukuku bağlamında saptanabilecek bir başka olgudur. Doğu temsillerinde işlenen ağalık kurumunun yoğun baskısı ile toprağı işleyen ancak karşılığını gereği kadar alamayan köylülerin, maraba olarak sefil durumda resmedilmeleri, mizahi eleştiri çerçevesinde sunulmaktadır. Ağalar

zenginlikleri sayesinde tüm marabaları kendisine bağımlı hale getirerek sömürmekte, marabalar ise maddi ve manevi olarak ağalara el açmak durumunda kalmaktadırlar. Sistem eleştirisi içinde kendi topraklarının ırgatları şeklinde sunulan köylüler, en sonunda başkaldırı ile ağalık pozisyonunda olan karakterlere galip gelmektedirler (KF, SLK, DVR, KRZ, ŞB).

Kemal Sunal filmlerinde halk hukukunun, aile hukukuna yönelik (evlilik-boşanma hukuku) uygulamalarına da örnekler bulabilmek mümkündür. Konuya örnek teşkil eden ve toplumsal eleştiri mantığı ile irdelenerek pek çok yapımda özellikle giriş epizotunda, senaryonun dayandırıldığı noktalardan ilki başlık parası uygulamasıdır.

Başlık parası, evlenecek erkeğin veya akrabalarının kız babası veya akrabalarına yaptığı, toplumlara göre değişen hukuksal ve toplumsal uygulamaları içeren hediye niteliğinde bir ödemedir. Bu ödeme genellikle para, hayvan (sığır, at, keçi vs.), çeşitli süs eşyaları veya törensel değerler gibi şeylerdir (Tezcan, 1976: 415).

Filmlerde kadının bir meta olarak görülerek para karşılığında ancak evlenebilmesi şeklinde, eleştirel bir bakış altında sunulan başlık parası geleneğinde gelinin babası müstakbel damadından para veya hayvan istemektedir. Kız isteme esnasında, erkek tarafından istenen başlık uygulaması, “Davaro, Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Tokatçı, Üçkâğıtçı, İbo İle Güllüşah, Varyemez” isimli filmlerde net bir şekilde gelinin babasının damattan ya da ailesinden istediği bir yüklü bir meblağ veya hayvan olarak sunulmaktadır. “Meraklı Köfteci” isimli yapımda ise olaylar, başlık parası yüzünden zengin, yaşlı biriyle evlendirilmek üzere iken kaçan bir genç kızın, tesadüf eseri filmin ana kahramanına rastlaması kurgulanarak kadınların istenmeyen evliliklere de salt başlık parası nedeniyle sürüklenebilecekleri de sezdirilmektedir (DVR, KF, ŞB, TOK, ÜK, İBO, VAR, MK).

Kadının ikinci evliliğinde istenilmediği de ayrıca belirtilen (ASBF) başlık parası, yukarıda da sözü edildiği gibi, filmdeki olay örgüsünün bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. İstenen yüklü miktardaki başlık parası, kahramanın bu parayı biriktirebilmek için büyükşehir, hatta yurt dışına gitmesi durumunu doğurarak hikâyenin boyutlanmasını sağlamaktadır. Kırsal yaşamın daha yoğunlukla sunulduğu bu filmlerde, başlık parası tayin edilirken çoğu kez kız babasının uzlaşmaz tavrı dikkat çekmektedir. Bunun yanında özellikle “Kibar Feyzo”da örneklendiği gibi, kadının ticari bir alım satım aracı olarak görülerek söz hakkına sahip olmaması

filmlerdeki eleştirel boyutun sunulması açısından önemlidir. Filmdeki başlık parası sahnelerinde Gülo'ya talip olan Feyzo ve Bilo'nun aynı anda kız babası tarafından çağırılması ve taliplerin sırayla fiyat yükseltmesi neticesinde durumun bir mezata dönüştürülmesi, başlık parası konusundaki mizahi eleştirinin hayli yoğun sunulduğu canlandırmalardır. Yine aynı filmde gelinin babası ile anlaşarak Gülo ile evlenen Feyzo'nun, ödeyeceği başlık parası için kayınpederi ile arzuhalcide sözleşme ve senetleri hazırlattığı sahnede arzuhalcinin “*senetlerin hepsi ödenene kadar, malın mülkiyeti babasına, kullanma hakkı kocasına aittir*” maddesini seslendirerek sözleşmeye yazması, başlık parası baskısı altındaki kadının vahim durumunu ortaya sunan trajik bir temsildir (KF).

Başlık parası konusuna ek olarak “ana hakkı” adı verilen bir uygulama ile “İnek Şaban” isimli yapımda karşılaşılmaktadır. Kız babasının başlık parası istemesinin yanında, kızın annesi de damatan “ana hakkı” adı altında birtakım isteklerde bulunur. Bu istekler, 25 bin liralık başlık parasına ek olarak 25 bin lira tutarındaki düğün masrafını ve “*Fatih Şenyuva Düğün Salonu'nda telli duvaklı, davullu zurnalı*” bir düğün merasimini içermektedir (İŞ).

Başlık parasıyla ilgili ayrıca, maddi bir kazanca dayanmayan bir başka temsil de “Abuk Sabuk Film”de karşımıza çıkmaktadır. Filmde Ademoğlu Ali, kızını isteyen köylüsüne, bir masal unsuru olan Kafdağı'nın ardındaki Zümrüdüanka kuşunu bilip bilmediğini sorarak, ondan kızıyla evlenebilmesi için bu kuşun bir tüyünü bulup getirdiği takdirde isteğine ulaşabileceğini dile getirmektedir. Fakat burada durum bir başlık tayininden çok kız babası tarafından kızın evlendirilmesinden kaçınıldığı için damat adayına yöneltilen gerçekleşmesi imkânsız bir dilek olarak yorumlanmalıdır (ASBF).

Evlenme ve aile hukuku bağlamına örneklenebilecek bir başka halk hukuku bulgusu da, iyi geçinen aileler arasında, doğacak evlatlarını gelecekte birbirleri ile evlendirmeye dayanan bir ant verme, şeklinde tanımlanabilecek beşik kertmesi uygulamasıdır. “Sevimli Hırsız” ve “Sosyete Şaban” filmlerinde sezdirilen uygulama ile birbirleriyle daha doğmadan önce sözlener kahramanların sunulduğu gözlenebilmektedir (SEV, SOS).

Filmlerde evlenme hukuku bağlamındaki bir başka uygulama olan kumalık ise “Boynu Bükük Küheylan” isimli yapımda karşımıza çıkmaktadır. Eski eşi Asiye'nin üzerine genç Gülbahar'ı kuma olarak ailesine katan Küheylan büyük bir apartmanda kapıcılık yapmaktadır. Temel olarak, erkek çocuk sahibi olamayan

ailelerde, erkeğin, eşinin rızası ile bir başka kadını aileye katarak evlenmesi anlayışına dayandırılan kumalık, filmde eski eş Asiye'nin Küheylan'a dört çocuk vermesine karşın karşımıza çıkmaktadır. Yine de Asiye Gülbahar'ı kardeş olarak görmekte çoğu zaman onu Küheylan'a karşı korumaktadır (KÜH).

Boşanmalar da aile hukuku içerisinde ele alınabilecek bir başka durumdur. Bu doğrultuda, "Süt Kardeşler" filminde geçen, Osmanlı dönemindeki şer'i uygulama olan "talâk-ı selâse" usulüyle boşanma da sunulan bir başka hukuki bulgudur. Eşinin üç kez "boş ol" demesi ile düşen nikâhın geri alınabilmesi için kadın, 24 saat için bir başka erkekle (hülleci) nikâhlanır, bu nikâh da aynı usulle (talâk-ı selâse ile) bozulduktan sonra eski eş ile yeniden nikâhlanılabilmektedir (SK).

Aile hukuku içinde göze çarpan bir başka alt metin ise, evli çiftlerin arasına her ne olursa olsun girilmesinin yanlış olduğu düşüncesidir. "Kapıcılar Kralı" filminde, kavga eden eşlerin yükselen sesleri üzerine tedirgin olan komşuların kapıcı Seyit'i ayırması için görevlendirdiklerinde Seyit'in kavga eden eşlerden yediği azar bunun en önemli göstergesidir (KK).

Halk hukuku başlığı altında aile ve evlilik hukuku bağlamında yukarıda sunulan tespitlerin yanında miras hukuku kapsamındaki örnekler de Kemal Sunal külliyatı içerisinde karşılaşılabilecek hukuki temsillerdendir. Ölen aile büyüklerinin geride kalanlarına bıraktıkları maddi unsurların ve bunların paylaşımına yönelik sunumların, "Umudumuz Şaban, Köşeyi Dönen Adam, Sahte Kabadayı, Sakar Şakir, Salak Milyoner, Üçkâğıtçı, Çarıklı Milyoner" isimli yapımlarda tespit edilebilmesi mümkündür. Filmin başrol oyuncusunun, ölen büyüklerinden kalan mirası almak için gurbete çıkmasıyla başlayan olaylar zincirinde, mirastan pay almak isteyen diğer aile fertleri ile kahraman arasında geçen mücadele hikâyenin esasını oluşturmaktadır (UŞ, KDA, SAH, SAK, SM, ÜK, ÇAR).

Filmlerin olay örgüsü içerisinde, yakınlardan kahramana kalan miras çoğu kez, bina, mal, iş yeri gibi maddi bir varlık olmakla birlikte "Salak Milyoner"de bir define haritası, "Köşeyi Dönen Adam"da Amerika'dan gönderilen bir eşek, "Sahte Kabadayı"da ise mafya babası iken öldürülen babasının şöhreti, zenginliği ve intikamıdır (SM, KDA, SAH).

Resmi hukukun yavaş işleminin eleştirilmesi de bu başlık altında düşünülebilecek son bulgu olarak değerlendirilebilir. "Davacı" filminde komşu evin bahçesine kaçan koyunları zapt edemediği için bahçe sahibinden dayak yiyen çocuğun ailesi ile diğer aile arasında davalık olunmasına neden olan bu basit olay

uzun bir süre devam eden mahkemeler ve gidip gelmeler çerçevesinde yapılan adalet sistemi eleştirisi ile halk hukuku bağlamındaki bulgular noktalandırılabilir (DVC).

6.7. Halk İnanışları

İnanış, bir kişiye, nesneye, herhangi bir öğretiye bağlılık ya da bunlar dışında kişinin düstur olarak edindiği ve uyduğu prensipler, inanç olarak tanımlanabilmektedir. Halk inancı ise, halk arasında dini ya da dindışı olarak ortaya atılan ve halkın süreç içerisinde doğruluğunu deneyimleyerek genel kabul haline getirdiği ve çevresinde birtakım uygulamaları geliştirdiği inanışlardır.

İnsan yaşamının dönüm noktaları olan ve geçiş dönemleri olarak adlandırılan doğum, çocukluk, sünnet, askerlik, evlenme ve ölüm süreçlerinin yanında, kutsallığına inanılan zaman, mekân, nesne, insan dışı varlıklar ile nazar, fal, burç, tılsım, afsun, büyü, sihir, sağaltma pratikleri gibi uygulamalar, geniş bir folklorik malzeme ile halk inanışlarının ilgi sahasını oluşturmaktadır.

Halk inanışları ile bu denli geniş bir sahada karşılaşılıyor olunması, inanışların sınıflandırılması konusunda da birtakım zorlukların doğmasına neden olmaktadır. Halk bilimi yaratımlarının türler arası geçirgenliğinin bir ürünü olarak bu durumla ilgili en kapsamlı değerlendirmeyi halk inanışlarını 195 başlık altında sınıflandıran Tanyu (1976: 123-142) yapmış ve “*Bazen bir inanç veya bir görünüş, davranış hakkındaki yargı, bir yönden folklorun bir bölümü, bir yönden dinî, manevî folklorla ilgili olabilir*” diyerek halk inanışlarını dini folklorun malzemesi olarak da görmüştür.

Ona göre; tabiatla, hava ile (meteoroloji) ilgili folklor, çok zaman dini folklorun dışında olmasına rağmen, sözgeşi, köpeğin uğursuzluğu veya ulumasının yer sarsıntısına veya bir felakete delalet olduğu, kavak ağacının yaprağının tepeden dökmesiyle kışın sert geçeceği inancı yanında, dolu yağmasını durdurmak için kavak ağacını aracı kullanmak veya ruhların konakladığı yerlerden birisinin de kavak ağacı olduğu görüşü dini folklorun ağaçla ilgili inançları içerisinde (Tanyu, 1976: 124).

Bu noktada, gerçekten de halk inanışları dediğimiz kavramın özellikle çevresinde geliştirilen uygulamalarla son derece bağlantılı olduğu göze çarpmaktadır. Sözgeşi, evlilik inanışları bağlamında “nasip arama” inancı, başlı başına bir halk inancı olarak karşımıza çıkarken, bu aynı zamanda etrafında uygulanan “manevi ziyaret yerlerine gitme, adak adama, çeşitli dinsel-büyüsel pratikleri gerçekleştirme” gibi uygulamalarla birbirinin içine dâhil olmaktadır. Bir başka ifadeyle evlilik geçiş

dönemi ile ilgili bir inanış olan “nasip arama”, bir ziyaret yerine gitme ile birleştirildiğinde, durum manevi ziyaret yerleri inanışları açısından da incelenebilir hale gelmektedir. Dolayısıyla bu husus, halk bilimi verimlerinin bir sınıflama ve kalıp içinde değerlendirilmesi güçlüğüne gündeme getirmekte, geçirgenliği yüksek bir tasnif sorununu taze tutmaktadır.

Bu doğrultuda, incelenen Kemal Sunal filmlerinde de halk inanışlarına yukarıda sunulan başlıkların birçoğuna örnek olabilecek bulgulara rastlamak mümkündür.

a) Geçiş Dönemleri İle İlgili İnanışlar: Geçiş dönemleri konusundaki inanışlar, etraflarında geliştirilen uygulamalar ile birlikte bir sonraki bölümde sunulacağından aşağıda, özel olarak sadece inanış boyutunda karşılaşılan geçiş dönemi bulguları sıralanmaktadır. Buna göre;

Doğumda, aşerilen yiyecek yenilmezse, doğacak bebeğin vücudunda çeşitli lekeler çıkacağına inanılır (GGG).

İkiz doğumlarda, doğan bebeklerinin kaderlerini ortak olarak yaşadıklarına inanılır (İYİ).

Erkek çocuğun sünnet ile birlikte adam olduğuna inanılır (DC).

Sünnet yaşının geçirilmemesine, sünnetsiz erkeğe kız veren babanın cehennemde yanacağına inanılır (DC).

Sünnetçi, sünnet çocuğunu ağlamazsa, görevini itibarından olur (GÜL).

Sünnet çocuğunun ağzı tatlı olsun diye, sünnet anında adına “pelte şekeri” denilen bir lokum verilir (GGG).

Sünnet bittikten sonra şeker, bozuk para gibi malzemelerin saçılmasının bereket ve hayırlar vereceğine inanılır (DC).

Evlenecek kızlar kısmet aramak için çeşitli türbe ve yatırlar giderek adaklarda bulunurlar, bu adakların uygulama aşamalarında herhangi bir yanlış yapılırsa (söz gelişi dünya kelamı konuşulursa) adağın tutmayacağına inanılır (KIL).

Yaşı geçmiş kızın evlenmesinin zor olduğu ile alakalı olarak “evde kalmış” olduğuna inanılır (POS, DŞ). Düğün dernek işlerinin geciktirilmeden yapılmasına, yuva kurmanın faziletli olduğuna inanılır (İNT).

Nikâhta çiftlerden hangisi diğerrinin ayağına önce basarsa, evlilikte onun sözünün geçeceğine inanılır (GUR).

Düğünlerde, gelin alımı yapılırken, yeni geldiği eve girerken, bereket olsun diye damat tarafından yüksekçe bir yerden şeker, bozuk para gibi saçılar saçılır (TD).

Gelin kapıdan girdiğinde yumuşak huylu olsun diye koyun postuna bastırılır (TD).

Eline un alan gelin, hayatı bereketli olsun diye bu unu duvarda asılı kilime sürer (TD).

Gelin tatlı dilli olsun diye ağzına bal çalınır (TD).

Gelinin duvağını gerdekten önce açmasının iyi olmadığına inanılır (GGG, KRZ).

Gerdek öncesinde, çiftlerin gerdeğe abdestli girmesine dikkat edilir. Gelinin de damadın da ya da sadece damadın iki rekât namaz kılmasının hayırlı olacağına inanılır (ŞD, SM, GGG).

Bazı insanlara rüyalarında öleceği zamanın bildirildiğine inanılır (ÜK).

Kimse ne zaman öleceğini bilemez (ÜK).

Allah'ın sevdiği kullarını yanına erken çağırdığına inanılır (ÜK).

Öteki tarafa temiz gidilmesi için ölümü yaklaştığı kişiye abdest aldırılır (GGG, DVR).

Cenaze çıkan bir evde, kırk gün süreyle karı koca ilişkisinin yaşanmayacağına inanılır (SM).

Ölen kişinin vasiyeti yerine getirilmezse mezarında kemiklerinin sızlayacağına inanılır (SM).

Eviden cenaze çıktığında kırk gün geçmeden karı koca münasebeti olmaz (SM)

b) Dini Öğretiler, Kutsal Varlık ve Nesnelere İlgili İnanışlar: Dini öğretiler, kutsal varlık ve nesnelere ilgili inanışlar bağlamındaki bulguların; İslam dininin kutsalları olarak Allah, Kur'an-ı Kerim, melek inancı gibi imanî durumlar üzerinde sunulduğu gözlemlenmektedir. Buna göre;

Kur'an-ı Kerim'in en güvenilir yer olduğuna inanılır. Saklanacak eşyalar genellikle yatak odalarında, yatağın başucundaki ya da yanındaki bir duvarda asılı Mushaf kabının içinde muhafaza edilmektedir. Bu Mushaf kabı, yerinden alınırken besmele çekilir, öpülür, alına götürülür ve sonrasında açılır (TK, GGG).

Kutsal kitabın önemsenmesiyle ilgili bir diğer inanış da Kur'an'a el basılarak yapılan yeminlerle ilgilidir. Kur'an şahit tutularak edilen yeminlerin hak sahibi, hakkından vazgeçinceye kadar bozulamayacağına inanılmaktadır (ŞB).

İslam dininde, herhangi bir cinsiyete sahip olmadıkları, cinsiyet kavramı olmadıkları bilindiği halde, melekler dişilikle sembolize edilmektedir (ÜK).

Yine dinsel bir inanış olarak, alınan her iyi haberin ardından, karşılaşılan olumsuzluğun giderilmesinden sonra kurban kesilmektedir. Kesilen kurbanın kanı alına sürülmektedir (POS).

c) Fal ve Büyü İle İlgili İnanışlar: Filmlerde fal ve büyü ile ilgili inanışlar bağlamındaki örnekler fal ekseninde sunulmaktadır. Fal ile ilgili belirgin bir sunum, “Boynu Bükük Küheylan”da karşımıza çıkmaktadır. Küheylan’ın ilk eşi Asiye, öngörüsü sayesinde kahve falı bakarak para kazanmaya başlar. Fal bakma sahnesinde, fal baktıran kişi, kahvesini içince, fincanı tabağın üzerine *“Falımız neyse çıksın halimiz, aynen halimiz gibi olsun istikbalimiz”* ya da *“neyse halim, o çıksın falım”* diyerek ters kapatır. Fincan soğuduğunda, Asiye fincanı eline alır, sessizce dua okur, sağına ve soluna üfler ve fala bakmaya başlar. Ters kapatılan fincanda kalan telvenin aldığı şekilleri yorumlar. Asiye’nin söylediğine göre, fal bakan kişi, gördüklerini söylemek ile mükelleftir. Yalan söyleyemez (KÜH).

Kahve falı “Şabaniye”de benzer şekilde sunulmaktadır. Kahvelerin içilmesinin, fincanın ters kapatılmasının ardından Şabaniye fal yorumuna *“Yeşil tuttum, Kâbe’ye gittim. Kâbe’den döndüm, Hacca gittim. Neyse halin çıksın falın”* diyerek başlamaktadır (ŞAB).

“Yalancı Yârim” isimli yapımda da kahve falı bakılması örneklenmektedir. İçtiği kahvenin fincanını *“neyse halim, o çıksın falım”* sözleri ile tabağının üzerine kapatan kahramanın falına bakan kadın, *“Oh! Yüreğin çok ferah kızım. Tez zamanda bütün sıkıntılardan kurtulacaksın. Bak, bak, bak, beyaz atı görüyor musun? Beyaz at mürüvvet demektir. Beyaz atın üzerinde uzun boylu bir delikanlı görüyorum”* diyerek kahve falında beyaz ata benzetilerek yorumlanan şeklin, mürüvvet olarak algılandığını göstermektedir (YY).

Fal uygulamasının bir başka boyutu da el falı uygulaması şeklinde “Sevimli Hırsız”da temsil edilmektedir. Filmde, babaanne, parkta rastladığı kişinin avcunun içindeki izleri yorumlayarak fal uygulamalarındaki kalıp ifadeler olan *“üç vakte kadar, beş vakte kadar”* sözlerini söyleyerek, fal baktıran kişinin geleceğine yönelik tahminlerini dile getirmektedir (SEV).

Büyü işlemi ile ilgili olarak ise tek örnek “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da ikiz kardeşi Narçın’ın sevdiği kız ile evlenebilmesi için babasının izin vermesini sağlamaya yönelik olarak tertiplemediği oyunda, Narçın’ın horoza dönüştürüldüğü ve sonunda büyüü çözebilmek için gidilen Hacı Bumbala ziyaretini hazırlayan temsildir. Dolayısıyla büyü konusunda önemli bir sunum bulunmamaktadır (KAN).

ç) Uğur-Bereket ve Kısmet İle İlgili İnanışlar: Kemal Sunal filmlerinde uğur ve bereket ile ilgili halk inanışları uğur-bereket getiren ya da kaçırın olay, nesne ya da durumlar çerçevesinde Şu Şekilde sunulmaktadır.

At yarışlarında, kumarda, Őanssız, kazanamayan kişilerin yanında bulunulması durumunda uğursuzluk geleceği, diğer kişinin de kazanamayacağına inanılır (AGŞ).

Ayna karşısında gerinilirse kısmetin kapanacağına inanılır (HAS).

Ayna kırılması mekâna uğursuzluk getirir. Bir yerde ayna kırıldığı zaman oraya uğursuzluk geleceğine inanılır (İŞ)

Kabandan arı sokarsa uğur getireceğine inanılır (TD).

Kaza beladan korunmak için muska taşınır (HAS)

On üç rakamı uğursuz rakamdır, başına kötülük gelir. Bunu da al on dört olsun (GRP).

Dilenciye sadaka verilirken, elde tutulan para; başının gözünün sadakası olsun, tüm musibetlerden korunsun, bereket olsun diye sadaka veren kişinin başında çevrildikten sonra verilir (YBH).

d) Manevi Ziyaretler İle İlgili İnanışlar: Ziyaret fenomeni ile ilgili olarak, “Şen Dul Şaban” isimli yapımda, evlilik niyetinde olan genç kızların İstanbul’da ziyaret ettikleri türbeler ve bu türbeler etrafındaki uygulamalarına belirgin bir atıf yapılmaktadır. EŞinin işe başlaması neticesinde, apartmanlarındaki kadınlarla konken toplantılarında bir araya gelen Şaban’ın bekâr bayan komşuları ile yaptığı sohbette konuşulanlar ve sonrasındaki bir uygulama, ziyaret inanışları açısından oldukça değerlidir. Bu sohbete göre, evlilik isteği içerisindeki bayanlar İstanbul’da medfun bulunan evliya yatırlarına giderek çeşitli uygulamalar gerçekleŐtirmektedirler. “Telli Baba, Sofu Baba, Ethem Dede” ve “Dar Dar Baba” yatırlarının gidilen manevi ziyaret yerleri olarak sayılmakta olduğu bu konuşmalarda; Ethem Baba türbesinde dilek gerçekleŐsin diye kapı arkasında göbek atıldığı dile getirilmektedir.

Bayanların bu konuşmalarının ardından bir hafta sonraki buluşma için “Dar Dar Baba”ya niyette bulunulacağı kararlaŐtırılmaktadır. “Dar Dar Baba”daki uygulamanın gerçekleşmesi için daha önceden yatıra niyet adayın ve bu niyeti gerçekleşen bir kişi bir tencere mercimekli bulgur pilavı hazırlayarak gelir ve sonraki niyet sahiplerine bu pilavı ikram eder. Pilavlar yenmeye başlamadan önce, niyet sahiplerine birer mum da getiren bu kişi, niyet sahiplerine dağıttığı bu mumları üç kulhuvallah, bir elham okuyup niyetlerini tutarak yakmalarını, bunun ardından

pilavlarını bitirmelerini söylemektedir. Pilavlar bitinceye kadar hiç dünya kelamı konuşulmamasına dikkat edilen uygulamada, pilavı biten niyet sahibi, kendi adına yaktığı mumu söndürerek niyetini yatıra havale etmiş olur (ŞEN).

Çeşitli arama motorlarından “Dar Dar Baba” ya da “Dar Dar Pilavı” şeklinde yapılacak bir aramada, Bursa’da da bu isimle bir yatırım bulunduğu, Anadolu’nun çeşitli coğrafyalarında “Dar Dar Baba” ile ilgili anlatıların oluştuğu, sözü edilen mercimekli bulgur pilavının da kadın günlerinde yapılarak servis edildiği hayli ilgi çekici bir bulgu olarak edinilmektedir.

Manevi ziyaretler ile ilgili olarak bir başka inanış temsili “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da, babasını kandırarak sevdiği kızla evlenmek isteyen Narçın’ın abisi Apti’nin desteği ile kurduğu büyü mizanseninde yer bulmaktadır. Büyü sonucunda horoza dönüştüğüne inanılan Narçın’daki büyüün çözülmesi için abisi Apti, babaları Agâh Efendi’yi Hacı Bumbala türbesine götürmektedir. Türbenin penceresinde mum yakıldıktan sonra yapılan tekerlemeli dua ile çağırılan Hacı Bumbala, sandukasının üzerine yükselerek (ki bu sarığı, cübbesi ve siyahi teniyle Nigar’dan başkası değildir) Agah Efendi’yi korkutmakta, geçmişi ile yüzleştirmekte ve yaptığı kötülöklere pişman etmektedir (KAN).

e) Büyü ve Nazarla İlgili İnanışlar: Karşılaşılan olumsuz durumların büyü nedeniyle ortaya çıktığı düşüncesi etrafında büyüün ve dolayısıyla olumsuzluğun bertaraf edilmesi için “Hanzo” isimli yapımda şu uygulama ile karşılaşılmaktadır:

Büyüyü çözmek için odanın dört tarafına tavan köşelerine birer demet kuru sarımsak asılır. Bu köşelere küçük abdest yapılır (HAN).

Bir başka büyüsel temas olarak nazar hususunda ise evliliğin sağliimen gerçekleşmesi düşüncesi ile nazarın ortadan kaldırılması için kız evine ilk kez gelen damada kapıdan girdiği anda içinde çeşitli otlar bulunan bir tütsü yakılarak koklatılması ve odanın tütsülenmesi uygulaması örneği çerçevesinde “Yalancı Yarım” isimli yapımda rastlanılmaktadır (YY).

f) Bedenle İlgili İnanışlar: İnsan bedeninin çeşitli özelliklerinin, inanış boyutuyla yorumlanması düzleminde şu üç bulgu filmlerin alt metinlerinde sunulmaktadır.

Evin kapısından sağ ayakla ve besmeleyle girilir (ZEH).

Gıdıklananların kıskanç olduklarına inanılır (ŞB).

Sol el kaşınırsa para kazanılacağına inanılır (ODŞ).

g) Toplumsal Kurallarla İlgili İnanışlar: Toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi aşamasında da birtakım inanışların ortaya çıkarılmış olması filmlere şu şekilde yansımaktadır:

Kötü iş yapanlar (fahişeler) tövbe edip, yedi hamamda yedi kere su dökünürlerse ancak temizlenirler (KAN).

Baba ölünce babalık vazifesini ve küçüklere bakma görevini en büyük birader üstlenir (SM).

Namussuzluk, fahişelik, gayri ahlaki durumların olduğu yerlere yağmur yağmayacağına hatta gökten taş yağacağına inanılır (KRZ).

Kadın at başı okşamaz (KRZ).

Kan davalarında kanını almayanın selamı dahi alınmaz (DVR, KRZ).

h) Dilek-Adak-Murat İle İlgili İnanışlar: Bir dileğin gerçekleşmesini sağlamak amacıyla çeşitli uygulamalara başvurulması noktasında, “Tatlı Dillim” isimli filmdeki adak ağacı uygulaması dikkat çekicidir. Filmde köy öğretmeni Emine yeni evlendiği eşi Ferit’e köyde gezerlerken geldikleri adak ağacını kadınların sevdiklerine kavuşmak amacıyla su kenarındaki kuru ağaca elbiselerinden, yazmalarından bir parça bağladıklarını ifade etmektedir. Devamında görüntüye gelen kadının ağaçtan çözdüğü bezi suya atması ise yine Emine tarafından “*adağı gerçekleşip de sevdiğine kavuşan kadın ağaca bağladığı çaputu çözerek ağacın yanındaki dereye atar*” şeklinde aktarılmaktadır (TD).

Murat konusunda ise, rüya yorumlarındaki bilindik ifade olan “rüyada at murattır” şeklindeki söz de “Tosun Paşa”da tekrar edilmektedir (TOS).

6.8. Geçiş Dönemleri

İnsan yaşamında doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere önemli üç geçiş dönemi vardır. Bu dönemlerin her biri ile ilgili sayısız inanç ve uygulama yer alır ki bunlar geleneksel kültürün temellerini oluşturur. Özellikle doğum ve evlenme ile ilgili birçok uygulama aile yapısı etrafında şekillenmektedir. Ailenin kurulması, kutsanması ve devamlılığı noktasında çok önemli sayılan bu dönemlerle ilgili kutsama, iyileştirme, koruma amaçlı yapılan birçok pratik vardır. Bu pratikler bazen sadece bir ritüelin gerçekleştirilmesi veya iyi dileklerde bulunulması olurken bazen de birtakım büyüsel uygulamalara başvurulduğu görülmektedir (Özcan, 2016: 260).

Boyut değiştirme, bir durumdan bir başka duruma geçme aşamaları olarak geçiş dönemleri, çevresinde birçok farklı folklorik inanış ve uygulamanın vücuda

getirildiği dönüm noktalarıdır. Halk bilimi araştırmalarında geçiş dönemleri, genellikle doğum, evlilik ve ölüm olarak üç başlıkta incelenmektedir.

Her birinin kendi bünyesi içerisinde birtakım alt bölümlere ve basamaklara ayrıldığı bu üç önemli aşamanın çevresinde birçok inanç, âdet, töre, tören, âyin, dinsel ve büyüsel özlü işlem kümelenerek söz konusu “geçiş”leri bağlı buldukları kültürün beklentilerine ve kalıplarına uygun bir biçimde yönetmektedirler. Bunların hepsinin amacı da kişinin bu “geçiş” dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilere korumaktır. Çünkü yaygın olan inanca göre, insan bu tür dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere karşı açıktır (Örnek, 2000: 131).

Yukarıda sunulduğu üzere, araştırmacılar tarafından genellikle doğum, evlilik ve ölüm başlıkları altında incelenen geçiş dönemlerine, etrafında birçok farklı inanış ve uygulama geliştirildiği ve esasen bu dönemlerin de toplumsal hafızada bir durumdan bir başka duruma geçiş olarak değerlendirildiği için çocukluk, sünnet ve askerlik dönemlerinin de katılmasının doğru olacağı kanaatinde olarak incelemeye konu edilen Kemal Sunal filmlerindeki geçiş dönemi uygulamalarını altı başlık altında değerlendirmek mümkündür.

6.8.1. Doğum

Hayatın geçiş dönemlerinden ilki olan doğum süreci aile ve sosyal yaşama katkılarından dolayı toplum hafızasında en önemli görülen ve her evli çiftten mutlaka beklenen bir durumdur.

Dünyaya gelen her çocuk, sadece anne ve babasını değil, aynı zamanda akrabaları, komşuları soyu ve sopyu da sevindirmiştir. Çünkü her doğan çocuğun ailenin, akrabaların, soyun ve sopyu sayısını arttırmaktadır; sayı artışıysa gücün, dayanışmanın artması demektir. Özellikle küçük topluluklarda ve etnik gruplarda aileler, nüfuslarının çokluğu oranında kendilerine güçlü ve dayanıklı hissetmektedirler. Yaygın olan, “çocuk, ailede ocağı tütürür” sözü de toplumun bu konudaki değer yargısını açığa vurmaktadır (Örnek, 2000:131).

Halk bilimi çalışmalarında geçiş dönemleri, öncesi, sırası ve sonrası mantığı içerisinde, hazırlık süreci, meydana geliş ve sonraki iş, işlem ve uygulamaların incelenmesi ile sunulmaktadır. Doğum geçişi ile ilgili bulgular bağlamında Kemal Sunal filmlerinin zengin olmadığı gözlemlenmekle birlikte, bu inceleme aşamaları içerisinde sözü edilen az sayıdaki bulgu şu şekilde sınıflandırılabilir.

6.8.1.1. Doğum Öncesi İnanış, Uygulama ve Kaçınmaları

Halk düşüncesinde erkek egemen bakış nedeniyle çocuk sahibi olamama genellikle kadının sağlıksızlığına yorulmakta, *kısırlık* tabir edilen bu durum bir kusur olarak kadına atfedilmektedir. Ancak Kemal Sunal filmlerinde durum bunun tam tersi olarak, mizahi temsilin de daha yoğun yapılabilmesi ve kadınlar üzerindeki baskıcı bakışın hafifletilmesi açısından, durum *erkeğin iktidarsızlığı* düzleminde sunulmaktadır. Filmlerin doğum öncesine dair inanış, uygulama ve kaçınmaları da bu doğrultuda erkeklerdeki iktidarsızlığın halk hekimliği uygulamaları ile giderilmesinin parodileştirilmesi şeklinde sunulmaktadır. Daha gerdek gecesinde kendisinden evlat beklendiği vurgulanan erkeklerin, çeşitli sebeplerle gerdeğe giremediklerinde ya da uzun denemeler sonucunda evlat sahibi olamadıklarında bu durum, onların hastalıklarına yorularak, çocuk sahibi olmaları için aile içinde birtakım hekimlik tedbirlerin alınmasını doğurmaktadır.

“Meraklı Köfteci” ve “Doktor Civanım” isimli yapımlarda karşılaşılan bu hekimlik uygulamalarda kuvvet macunu- padişah macunu adıyla hazırlanan ilacın erkeğe verilmesi sahnelenmektedir. “Meraklı Köfteci”de aile baskısı nedeniyle evlenen, ancak kız tarafı yüzünden gerdeğe giremeyen kahramanın, gerdeğe giremediği anlaşılınca, kendi ailesi tarafından derde deva olarak kuvvet macunu hazırlanmaktadır. Sahnede, pestil, meyve kuruları, bal, ceviz sucuğu, yumurta, süt, çeşitli ot ve baharatlar havanda dövülerek zorla kahramana yedirilmektedir. Kahraman bu karışımı yedikten sonra zapt edilemez duruma gelerek kız evini basmakta ve gelinin akrabaları tarafından bağlanarak ancak tutulabilmektedir (MK).

“Doktor Civanım”da ise uzun seneler çocuk sahibi olamayan Yunus Emmi içinde bulunduğu çocuk özlemini duygusal cümlelerle Doktor Kemal’e ifade etmekte, o da dağdan bayırdan toplanan şifalı ballıbaba, çift otu, dulavrat otu, itboğan, kantaron otu ile hazırlayacağı padişah macunu ile sorunun ortadan kalkacağını belirtmektedir. Sonrasında Yunus Emmi’nin toplayıp getirdiği otlarla hazırlanan karışımı, sabahları aç karna bir kaşık, öğlenleri tok karna iki kaşık, akşamları üç kaşık içmesi neticesinde tedavi olacağı şeklinde reçetelendirmesinin ardından filmin son sahnelerinde Kemal’in gerçek doktor olmadığı için mahkemeye düşmesi canlandırıldığında Yunus Emmi’nin Kemal’in lehine verdiği ifadesinde, eşinin hamile olduğunu hâkime bildirmesi üzerine mahkeme sonunda hâkimin de

aynı ilahtan istemesi, çocuk sahibi olmanın toplumda ne derece önemsendiğini gösteren ilginç bir temsildir (DC).

Doğum öncesinde kadınlarla ilgili tek sunum ise Anadolu'nun hemen her yerinde karşılaşılabilecek hamile kadının aşerdiği yiyeceğin, doğan çocuğun bedeninde bir leke oluşturacağı ile ilgili inanış - kaçınmadır. Pek çok farklı şekilde (eliyle değmesi neticesinde, gizlice aldığı için, ciğere, duta, nara dokunup elini bedenine sürdüğü için vd.) oluşan bu leke, "Güllü Geliyor Güllü"de annenin hamsiye aşerdiği için, bebeğin kalçasında hamsi lekesi ile doğması şeklinde sunulmaktadır (GGG).

6.8.1.2. Doğum Sırası İnanış, Uygulama ve Kaçınmaları

Doğum sırası ile ilgili inanış, uygulama ve kaçınmalar konusunda "İyi Aile Çocuğu" ve "Gülen Adam" isimli yapımlarda ufak geçişler halinde birtakım sunumlarla karşılaşmak mümkündür.

"İyi Aile Çocuğu"nda filmin giriş sahnesinde, evde gerçekleştirilen bir doğum esnası canlandırılmakta, filmin üzerlerine kurgulandığı ikiz bebeklerin doğumu sahnelenmektedir. Evde, ebe ve yardımcı diğer kadınların refakatinde gerçekleşen doğumda, olağanüstü bir durum gerçekleşmekte, tek göbek bağı ile birbirlerine bağlı iki bebek odada bulunan kadınların şaşkınlıkları arasında ve ebenin "40 yıllık ebeyim hanım, göbeği bağlı iki çocuk ne gördüm, ne işittim. Hayırdır inşallah" sözleri ile betimlenmektedir. Filmde söz konusu olağanüstülikle doğan bu iki bebek ebeveynlerinin kucaklarında, göbek kordonları kesilmeden, Hacı Hüsnü Efendi isimli hocaya götürülerek durum kendisine danışılmaktadır. Babanın bağla ilgili sorusundan sonra, Hacı Hüsnü Efendi, bebeklerin bağlı oldukları bu bağın, *kader bağı* olduğu, bu bağla doğanların birbirlerinin eşi olduğu, birbirlerinin tüm duygularını ortak yaşadıklarını belirtmektedir. Sonrasında bebekleri bağlayan göbek kordonu, kader bağı, baba tarafından bir makas darbesiyle ortadan kaldırılmaktadır (İYİ).

"Gülen Adam" filminde canlandırılan doğum sahnesinde ise, Yusuf'un doğumu geleneksel usulle, evde köy ebesi Fatma Ana'nın yardımı ile yapılırken, kendi oğlunun doğumunda geleneksel boyuttan ziyade, hastaneden çağırılan bir ebenin yardımıyla gerçekleştirilen bir doğum sahnelenmektedir. Ebenin anneye ıkınmasını söylediği, karnının üzerinde yukarıdan aşağıya doğru masaj yaparak bebeği dünyaya getirdiği bu sahnede, çocuk doğduğu anda baş aşağı tutularak

poposuna vurulur, ilk nefesini alması ve ağlatılması sağlanır. Filmin doğumundan itibaren gülmeye başlayan karakteri Yusuf'un oğlu ise gülme hastalığındaki babasını ağlatarak hastalıktan kurtaracağı fikri ile normal insanlar gibi ağlayarak filmin finalinin yapılmasını sağlamaktadır (GÜL).

Geleneksel doğumu yaptıran köy ebeleri ise ayrıca Güllü Geliyor Güllü'de ve Gülen Adam'da *“doğumunu yaptırdığı her çocuğu tüm özellikleriyle tanınması”* bağlamında geçmektedir (GGG, GÜL).

6.8.1.3. Doğum Sonrası İnanış, Uygulama ve Kaçınmaları

Doğum süreci ile ilgili olarak, doğum sonrası inanış, uygulama ve kaçınmaları Kemal Sunal külliyatındaki en zayıf yönü oluşturmaktadır. Doğumdan sonra, ad koyma, tuzlama, kırklama, gibi basamakların sunulmadığı gözlemlenmektedir. Ancak, doğumdan sonraki süreçte, beşikte sallanan, kundaklanan, altları alınan, biberonla beslenen bebeklerin sahnelerde yer bulması, doğum sonrasındaki büyüme evresinde karşılaşılan tipik temsillerdir (İYİ, HAN, GRP).

6.8.2. Çocukluk

Türk kültür dairesi içerisinde, doğumdan sonraki evrede gerçekleştirilen uygulamalar çocukluk geçişi çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bebeklik ardından çocukların, ilk saç kesimi, diş çıkarması, yürümesi gibi aşamalarla ilgili uygulama ve inanışların gerçekleştirildiği bu dönemle ilgili sunumlara Kemal Sunal külliyatında rastlanılmamasına karşılık çocukluk geçişi, filmlerdeki çocuk sunumu ve çocuk oyunları çerçevesinde değerlendirilecektir.

“Düttürü Dünya, Kapıcılar Kralı, Kibar Feyzo, Kiracı, Şen Dul Şaban, Talih Kuşu”, isimli yapımlarda çocukluk, evli başrol oyuncularının kendi çocukları; “Garip” filmindeki gibi bekâr kahramanın bulduğu ve büyüttüğü bir çocuk üzerinden yahut “İbo İle Güllüşah, Öğretmen, Şaban Pabucu Yarım, Şaşkın Damat, Tatlı Dillim” ve “Uyanık Gazeteci”de olduğu şekliyle çocuklarla birebir temas bağlamında sunulmaktadır.

Evli kahramanların kendi çocukları genellikle yardımcı rollerde görev alan, ev içinde oyunlar oynayan, gelişme çağındaki çocuklardır. “Düttürü Dünya, Kiracı, Şen Dul Şaban” ve “Talih Kuşu”nda çocuklar dar-orta gelirli kahramanın içinde bulunduğu geçim sıkıntısını biraz daha artıran, çeşitli istekleri (giyim kuşam,

çikolata, oyuncak, bisiklet vd.) ile kahramanın gelirini artırmaya yönelik işler aramasına neden olan, dönem filmlerindeki “çocuklu ailelerin geçim zorlukları içinde oldukları” eleştirisini canlı tutan gerekçeler olarak; “Kibar Feyzo”da ise, başlık parasının taksidini ödemediği için Gülo’dan mahrum bırakılan Feyzo’nun her iki çocuğunu da uyutmak için çaba sarf etmesine rağmen sonunda onu da ağılattıkları ve Feyzo’yu çaresiz kıldıkları için, başlık parasının eleştirilmesinde kullanılan temsillerdir (DD, KRC, KF, ŞDŞ, TK).

Ayrıca “Düttürü Dünya”da kahramanın oğlu Doğan’ın zihinsel engelli olarak sunulması, filmin zihinsel engelli bireylere temas etmesi bağlamında önemli bir çocuk sunumu olarak da düşünülebilir (DD).

“Kapıcılar Kralı”nda ise Kapıcı Seyit’in kurnazlığı ile hem kendi çalıştığı hem de civarındaki apartmanlarda çalıştığı çocukları, büyükşehirde geçinme yolunda tüm ailenin çalışmasının gerekliliğini vurgulayan bir anlayışla temsil edilmektedir (KK).

“İbo İle Güllüşah, Öğretmen, Şaban Pabucu Yarım, Şaşkın Damat, Tatlı Dillim” ve “Uyanık Gazeteci”de ise doğrudan çocuklarla temas eden film kahramanlarının sunulduğu gözlemlenmektedir. “İbo İle Güllüşah” ve “Uyanık Gazeteci”de başrolün bir çocukla paylaşıldığı görülmektedir. “İbo İle Güllüşah”ta sevdiği kızı bulmak için İstanbul’a göçen İbo’nun tesadüf eseri tanıştığı zengin ama mutsuz kız çocuğu Güllüşah ile yolunun kesişmesi neticesinde başından geçenler aktarılmaktadır. “Uyanık Gazeteci”de ise Yunanistan ve Türkiye sınırındaki iki Türk köyünün arasındaki arazi anlaşmazlıkları konu edilerek, savaş ortamındaki umut, gazeteci kahramanın “Barış” adındaki çocuk ile olan dostluğu üzerinden sunulmaktadır (İBO, UG).

“Öğretmen” ve “Tatlı Dillim”de başrol oyuncularının öğretmenlik yapmalarından hareketle, sınıf ortamındaki çocuklarla temas gerçekleşmekte, çocuklar sınıf içinde ve dışındaki durumları ile sahnelerde yer almaktadırlar. Özellikle “Öğretmen” isimli filmde, zengin ve nüfuzlu ailelerin çocuklarının büyükşehirde geçim sıkıntısı çeken öğretmenlerine yardım toplamaları isteklerini ailelerine açtıklarında sunulanlar, öğretmenlik mesleğinin itibarını düşüren diyaloglar içerse de, çocukların sevecen dünyasını hatırlatmaları bağlamında değerli görülmektedir (ÖĞR).

Yukarıda sunulanların dışında “Şaşkın Damat”ta ise yeni evlendiği Serpil ve ailesinin hilesi ile bir okula yerleştirilerek eşinden uzak tutulan Apti, okulda

kendisiyle yaşıt olmamalarına rağmen yeni arkadaşları ile anlaşmakta, daha sonraki sahnelerde, Serpil'in kaçırılmasında bu çocukların yardımından faydalanmaktadır (ŞD).

Çocukluk dönemi ile ilgili değerlendirmelerde çocuk oyunları sunumlarına da dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, geleneksel yahut çağdaş olarak çeşitli çocuk oyunlarının filmlerde yer bulduğu dile getirilebilir. “İbo İle Güllüşah”ta İbo'nun yanından kaçan zengin kızı Güllüşah, izole edildiği hayatından sıyrılarak, sokak-mahalle ortamını tanıma fırsatı bulmuş, ip atlayan, uçurtma uçuran, evinin yanında kurduğu beşiğinde bez bebeğini sallayan arkadaşlarının oyunlarına ortak olmuştur. Hatta yeni tanıştığı arkadaşının bez bebeğini Güllüşah'a hediye etmesi de, bir anlamda kırsal yaşantının doğallığını ve kanaatkârlığını göstermiş, filmin mesajlarından biri, bu sahne ile vermiştir (İBO).

Evinin bahçesindeki parkta mahallenin çocuklarını oynatan Adile Teyze'nin evinin ve oluşturdukları mütevazı parkın, bir zengin iş adamınca arazisiyle birlikte satın alınıp yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya kalınmasının ve bu zengin iş adamının sosyal hayattan yalıtılmış olarak büyüyen oğlunun, parktaki ortamda sosyalleşmesinin hikâye edildiği “Şaban Pabucu Yarım”da da çocukların birtakım geleneksel oyunları canlandırdıkları görülmektedir.

Büyük bir yuvarlak oluşturacak şekilde yere çömelen çocukların arkalarında, yuvarlağın dışında elinde mendille dolaşan ebe, seçtiği birinin arkasına mendili saklamakta, arkasına mendil saklanan çocuk ise bu durumu anlayınca kaçan ebeyi kovalamaktadır. “Yağ / Al Satarım Bal Satarım” isimli oyunda ebe yuvarlağın etrafında koşarken diğer oyuncuların da hep bir ağızdan oyuna ait tekerlemeyi söyleyerek koşturmacayı neşeli hale getirdikleri gözlemlenebilmektedir. (ŞPY).

“Hababam Sınıfı”nda ise bir diğer geleneksel çocuk oyunu olan “uzuneşek” canlandırılmaktadır. “Yastık” adı verilen bir oyuncu ve iki takım tarafından oynanan oyunda, bir grup, yastık olan oyuncudan başlamak üzere başları öndekinin bacak aralarına gelecek şekilde eğilir, diğer gruptakiler de sıra ile eğilen bu ekibin üzerine atlarlar. Atlayanlar düşmediği, alttakilerin de devrilmediği takdirde atlayan grubun başındaki eliyle birden beşe kadar bir sayı gösterir ve akabinde tüm izleyenlerle birlikte:

Bizim köyün imamı,
Altan verir samanı
Üstten çıkar dumanı

Çattı, battı kaç attı? tekerlemesi söylenir. Alttaki grubun başı da yukarıda gösterilen bu sayıyı tahmin etmeye çalışır. Tahmin doğru olursa atlayan grup mağlup sayılarak grupların yerleri değişir (HS1).

Filmlerde bunlardan başka, apartmanlar arasındaki arsalarda futbol oynayan (TK, İBO, DC), uçurtma uçuran (İBO), bebekleri ile oynayan (İBO) çocukların bağlam içerisinde kısa geçişlerle temsil edildiği görülebilmektedir.

6.8.3. Sünnet

Hayatın geçiş noktalarından bir diğeri de etrafında geniş bir inanış ve uygulama birikimi barındıran sünnet işlemidir. Erkek çocukların, bir anlamda erginlenerek çocukluktan gençliğe, buluşa geçişinin kutsandığı bu törenler silsilesi dini ve folklorik anlamda oldukça önemsenen bir süreçtir. Bu önemsenme kendisini halk düşüncesi içerisinde de oldukça güçlü olarak hissettirmekte olduğundan Örnek'in (2000:170) de belirttiği gibi, hiçbir çocuk sahibi anne ve baba bu köklü geleneğin dışında kalmak istemez. Sünnet geleneğinin yaptırımı, bu konuda bir karşı koyuşa ve tartışmaya meydan vermeyecek kadar güçlüdür.

Sünnet işlemi, İslam ve Yahudi dinlerinin kuralları arasında yer almakla beraber, bu dinlerin dışında kalmış birçok toplumlarca da uygulanır. Kökeni sorunu üzerinde ayrı ayrı görüşler vardır. Kimi bilginler bunda, "cinsi birleşmeyi" ve dolayısıyla "döl türemesini" kolaylaştırdığı için, bir "bereket töresi" anlamını bulurlar. Sünnet törenleri sırasında, evlenme töreleriyle benzerlik gösteren, bereket sağlama amacıyla girildiği kanısını veren birtakım işlemlerin bulunması bu görüşü destekleyecek niteliktedir. Müslüman-Türk geleneklerinde sünnet törelerinin en belirgin yönü, çocuğun bir törenle İslam topluluğuna katılmasını tanıtlamasıdır. Nitekim, kendi dinini bırakıp Müslüman olan kişinin sünnet edilmesini ilk şart, bir çeşit yasa sayma inancı da işlemin bu anlamını belirtir (Boratav, 1984: 159).

Kemal Sunal filmlerinde de yukarıda özetlenenlerle paralel olarak, sünnet konusunda oldukça yoğun bir folklorik birikim tespit edebilmek mümkündür. Sünnetsizliğin, gâvurlukla eşdeğer görüldüğü yapımlarda, erken yaşta sünnet yapılmanın önemsendiği, sünnetsiz erkeğe kız verilmediği, kız veren babanın cehennemde yanacağı vurgulanarak sünnet olgusunun dini inanış boyutuna atıfta bulunmaktadır (DC).

Ailelerin münferit olarak düzenlediği ya da, "Şaban Pabucu Yarım" isimli yapımda olduğu gibi hayırsever zenginlerin üstlenmesi ile toplu halde, bir toy eğlencesi şeklinde gerçekleştirilen sünnet törenlerinde, özellikle sünnet yaşı geçmiş kahramanların

parodileştirildiği de bu hususta gözlemlenebilecek ikinci bir noktadır. Yaşı geçkin kişilerin sünnet törenleri, kurulan düğün eğlencesinde kendilerine giydirilen büyük beden sünnetlik kıyafeti, başlarındaki sünnet şapkası ve omuzlarından çapraz olarak asılan maşallah yazısı ile abartılı ve gülünç bir temsille sunulmaktadır (DC, ŞBN). Sünnet olacak kişinin yaşı geçkin olduğundan, sünnet aşaması da abartılmakta ve gülünç bir biçimde ortaya konmaktadır. Söz konusu yapımlarda, büyük yaştaki kişileri sünnet etmeye gelen sünnetçi de şaşkınlığını gizleyememektedir.

Gelenekte atla, araç konvoyuyla, davullu zurnalı şekilde karşılaşılan sünnet gezdirme, önde düğün alayı, arkada ise süslenmiş bir traktörle getirilme şeklinde sunulmaktadır (DC).

Sünnet çocuğunun bir büyüğünün, kirve görevi ile çocuğu kucağına alarak gerçekleştirilen cerrahi müdahalede ise, sünnetçi usturası ile görevini gerçekleştirmektedir. Usturasını bilemesi ile korku uyandıran sünnetçilerin “Gülen Adam”da vurgusu yapıldığı üzere, sünnet çocuğunu ağlatması beklenir. Anılan filmde sünnet çocuğunu ağlatamadığı için itibarından olan sünnetçi, mesleğini yapamaz duruma gelmiş, kasaplığı seçmiştir (GÜL). Yaşı geçkin sünnet çocuğu ile sünnetçinin parodisi de “Şabanoğlu Şaban”da yapılmakta, sünnetçinin Şaban’ın halini gördüğündeki tavrı komik diyaloglarla ortaya konmaktadır (ŞBN).

Sünnet anının mizahı “Doktor Civanım”da Gafur’un sünneti esnasında daha çok abartılmış, yaşı geçkin olan Gafur, Doktor Kemal tarafından önce balta ile korkutularak sünnet edilmeye kalkışılmıştır (DC). Kesim anı bitirildiğinde de çocuğun ağzına “pelte şekeri” denilen lokum, çocuğun ağlamasının önüne geçmek ve ağzının tatlı olmasını sağlamak üzere verilmektedir (GGG).

Sünnet işlemi bittikten sonra, sünnetçiye de para verilmesinin ardından (DC) filmlerde, çocuk daha önceden süslenen sünnet döşeğine yatırılarak tebrikât faslına geçilmektedir (DC, ŞBN, GGG). Bu aşamada, düğüne katılanlar, sünnet çocuğuna altın, para, oyuncak veya “Güllü Geliyor Güllü”de canlandırılan Trabzon düğününde olduğu gibi, erkeklige adım atmasından dolayı Sürmene bıçağı, tabanca, av tüfeği gibi hediyeler vermektedirler (DC, ŞBN, GGG). Ayrıca sünnet çocuğunun büyükleri tarafından düğüne katılan çocuklara, şeker, bozuk para gibi hediyeler saçılarak onların da ödüllendirilmesi sağlanmaktadır (DC).

Filmlerdeki sünnet sahnelerinde, sünnet çocuğunun ve diğer çocukların eğlendirilmesi için, geleneksel halk tiyatrosu temsilcilerinden de yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Kuklacıların, hokkabazların, tuluat sanatçılarının ellerinde tef ve zilli maşa ile ritim tutarak özellikle kesim aşamasında çocuğu neşelendirici tekerlemeler

söylemleri temsil edilen önemli bir folklorik uygulamadır. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde derinlemesine incelenecek olan bu tekerlemeler, içeriğinde dualar ve iyi dilekler barındırmakta ve sünnetçinin kesim aşamasına başladığında sözü geçen sanatçılar tarafından seslendirilmektedir(DC, ŞBN, GGG).

Yukarıda sunulanlara ek olarak sünnet temsillerinde önemli bir boyut, düğüne katılanların da eğlenmesine ve bu sevinçli olayın paylaşılmasına yönelik, yemek, müzik ve halk oyunları kabilinden ikram ve eğlencelerin toy ortamında temsil edilmesidir. Yöresel müziklerin, halkoyunlarının icra edildiği düğün sahnelerinde (GGG), düğüne katılanlar yemekli eğlencelerde ağırlanmaktadır. Köy meydanında (GGG), herhangi bir salonda (DC) ya da bir konakta (ŞBN) temsil edilen eğlencelerde özellikle “Şabanoğlu Şaban”da, “Cihan Yandı Nigar”ın seslendirdiği ve geleneksel İstanbul eğlenceleri tadındaki kanto sunumu ilgi çekici bir örnektir (ŞBN).

Süs saltanat istemem,

Cihana metelik vermem

Sadık bir yar isterim

Yandı ah ciğerim

Yandım ah dostlar yandım

Yüze gülen yardan usandım (ŞBN).

6.8.4. Askerlik

Tarihsel süreci içerisinde, köklü bir devlet geleneği oluşturmuş Türk milleti, var olduğu coğrafyalardaki siyasi ve bürokratik başarısını aynı zamanda geliştirmiş olduğu askeri yeteneğine de borçludur. Geleneksel halk düşüncesinde ordu-millet olarak anılmasını da doğuran bu askeri yetenek, anayasal düzlemde de herhangi bir mazereti olmadığı takdirde, her Türk erkeği için “vatan hizmeti” adıyla tanımı bulunan askerlik vazifesinin gerçekleştirilmesini elzem kılmıştır. Bu durum her ne kadar yasal bir zorunluluk şeklinde temellendirilmiş ise de, yukarıda sözü edilen geleneksel düşünceden de hareketle toplum tarafından aynı zamanda bir “vatan borcu” mantığıyla görülerek oldukça önemsenmiş, askerlik erkek bireyler için sünnet geçişi gibi başlı başına bir erginlenme olarak görülmüştür. Öyle ki, Anadolu’nun pek çok yöresinde, askerlik hizmetini yerine getirmemiş bireylere kız verilmemekte,

bağımsız bir hayat kurmaları için önleri açılmamakta, bir bakıma askerliğini yapmamış gençler, “adam yerine koyulmamaktadırlar”.

Bu denli önemsenmesinden hareketle etrafında pek çok dinsel, törensel ve folklorik malzemenin de oluşturulduğu askerlik sürecinde silahaltına alınan gençlerin, dostluğu, silah arkadaşlığını, vatan savunmasını, sabır, itaat gibi milli ve manevi hasletleri de özümseyerek yurtlarına döndüklerinde olgunlaşacaklarına inanılmaktadır.

Askerlik etrafında teşekkül eden folklorik malzemeyi de tıpkı diğer geçişlerde olduğu gibi, öncesi, esnası ve sonrası şeklinde değerlendirmek bu bağlamda, hazırlık- uğurlama, askerlik esnasındaki folklor ve karşılama uygulamaları olarak incelemek mümkündür.

Kemal Sunal filmlerinde askerlikle ilgili sunumlara öncelikle Osmanlı dönem yapımları olan “Süt Kardeşler” ve “Şabanoğlu Şaban”da rastlanıldığı dile getirilebilir. Her iki filmde de askerlik hizmeti yapılırken başlayan temsilde, “Süt Kardeşler”de bir savaş gemisindeki bahriyeliler, “Şabanoğlu Şaban”da ise kara savaşlarındaki piyadeler resmedilmektedir.

Açıkta demirli bir savaş gemisinin mürettebatının sabah içtimasına kalkmaları için çalınan kalk borusu ile başlayan “Süt Kardeşler”de, fesini arkadaşı Ramazan’a kaptıran Şaban’ın çavuşundan azar işitmesi, akabinde ise geminin güvertesinde sabah sporunun canlandırılması sahnelenmekte, daha sonra da, tabur düzenine geçilerek geminin yeni kumandanı Miralay Hüsamettin Bey’i karşılama törenine geçilmektedir. Komutanın gelişiyle süren hikâyede uzunca bir müddet, söz ve hareket komiklikleri ile gülme unsuru sağlanmaktadır. Esas hikâyeye geçiş ise, Şaban’a süt annesinin gönderdiği asker mektubunun okunması, Ramazan’ın mektubu okurken zarfın içinden çıkan fotoğrafından Şaban’ın süt kardeşine âşık olması, evci izinlerinin verilmesi neticesinde Şaban ile Ramazan’ın yer değiştirerek süt anneye gidilmesi şeklinde devam ettirilmektedir (SÜT).

Üniformalarından, başlarındaki Enverî denilen şapkalardan ve film esnasında gelen habercinin harbin bittiğini bildirmesinden hareketle muhtemelen I. Dünya Savaşındaki bir cepheye canlandırılan “Şabanoğlu Şaban” ise silahaltındaki askerlerin sunumu açısından oldukça ilginç örnekler içermektedir.

Siperlerinde hücum kalkmak için emir bekleyen askerlerin, komutanlarından gelen emirle hücum borusunu çalmaları ve melodinin yanlış olmasından dolayı komutanları ile bu melodi üzerine yaptıkları mizahi konuşma ile başlayan hikâyede,

hücum, dinlenme ve taarruz düzenlerindeki askerlerin uygulamaları yoğun bir söz ve hareket komedisi altında sunulmaktadır. Filmde nöbet parolası belirlenmesi, komutanın parolayı unutması, nöbetçi erin komutanını bu yüzden vurması, askeri mahkemenin kurulması gibi sahnelerle devam edilerek cephe içindeki uygulamalar, fıkra tadındaki yoğun durum, hareket ve söz komiklikleriyle verilmektedir (ŞBN).

Askerlik uygulamaları ile ilgili sunumlar filmlerde yukarıda sunulduğu şekliyle cephe içerisinde, askerlik anında verilmektedir. Film kahramanlarının komutanları ve asker arkadaşları ile girdikleri diyaloglar filmlerin komedi unsurunu oluşturmakta, cephedeki ve siperdeki ortamın tasviri, askerlerin giyim kuşamları ve askeri terminoloji temsili desteklemektedir. Askerlik uygulamalarında, gençlerin askere gitmelerinden önceki pratiklere yer verilmediği gözlemlenmekle beraber, “Kibar Feyzo”da askerden dönüş, yalnızca evlenilecek kıza kavuşmanın sunulması bağlamını vermek için temsil edilmektedir. Filmde Bilo ve Feyzo, köylerine asker üniformaları ve ellerindeki bavulla dönmüş, Gülo’yu elde edebilmek için daha bu sahnede, bavulları fırlatarak yarış halinde koşarak köye varmışlardır (KF).

Filmlerde askerlik vurgusuyla ilgili olarak, “asker tekmili” sunumunu da ele almak gerekmektedir. Askerlerin, komutanlarına selam vermeleri ardından bir anlamda kendilerini tanıttıkları tekmil metnine;

“3.Alay, 1.Tabur Karargâh Bölüğünden Çavuş Müslim Palaska, görüşlerinize hazırdır komutanım (GÜL).

Dikkat! 8.Motorlu Topçu Alayı, 2.Tabur, 2. Bölük, 3.Takım, 1.Manga teftişinize hazırdır komutanım... Merhaba asker –Sağ ol...(DŞ)

1.Alay, 5.Tank Taburu, 7.Bölük, 3.Takım, 8.Manga erlerinden Ramazanoğlu Şaban görüşlerinize hazırdır (ŞPY).” şeklindeki yüksek sesli sunum ve diyaloglarla rastlanılmaktadır.

6.8.5. Evlilik

Kadın ya da erkek her iki cinsin de hayatlarındaki en önemli geçiş dönemi olarak görülebilecek evlilik geçişi, türlerinden, hazırlık aşamalarına; nişan, düğün gibi pratiklerinden, sonrasındaki uygulamalara kadar toplumsal hafızada en çok yer işgal eden, yetişkin her bireyden beklenen ve bu bağlamda etrafında birçok folklorik malzeme oluşmasına neden olan bir dönemdir.

Evlilik, karşıt cinslerden iki ya da daha fazla kişinin üremek ve dolayısıyla türün devamlılığını sağlamak, düzenli cinsel ilişkiler yaşamak ve ekonomik ve sosyal

bir birlik kurmak amacıyla aile kurumunu oluşturmak için adım atmalarına dönük yapılan bir sözleşmedir (Yolcu, 2014:181-182).

Örnek'e (2000:185) göre, yaşamın ikinci geçit dönemi olan evlenme, aileler arasında kurulan dayanışmayı, toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirlemesi ve düzenlemesi bakımından her zaman ve her yerde önemli bir olay olarak görülmüştür. Ailenin, toplumsal yapının temeli olması, bu birliği sağlayan evlenme olayına evrensel bir karakter kazandırmıştır. Dünyanın her yerinde, her aşaması, bağlı bulunduğu kültür tipinin öngördüğü belirli kurallara ve kalıplara uydurularak gerçekleştirilen evlenme olayı, özellikle tören, töre, âdet, gelenek ve görenek bakımından zengin bir tablo çizmektedir. Öte yandan toplumların tarihsel boyutları, ekonomik yapıları, yerleşim düzenleri, üretim ilişkileri, gelenekleri, kısaca kültürleri evlenme biçimlerini de belirlemektedir. Her toplum ya da grup, kendi yapısına uygun evlenme biçimlerini yeğlerken yapısına aykırı düşecek olanları da önlemeye çalışmaktadır.

Evlilik, her kültürel yapı içinde birçok ritüel ile kutsanan, bağlı bulunduğu kültüre göre belli kurallara uygun bir şekilde gerçekleştirilen zengin örnekler içermektedir. Evlilik öncesinde, evlilik töreni esnasında ve evlilik sonrasında uygulanan ritüel ve büyüsel içerikli çok sayıda âdet, işlem ve uygulama vardır. Bunlar evlenecek kişinin eş adayı bulması, kız isteme, söz, nişan törenlerinde yapılan işlemler, kına ve düğünde yapılan işlemler, düğün sonrası yapılan işlemler gibi ana başlıklarda toplanabilir (Özcan, 2016: 259).

Filmlerdeki evlilik ile ilgili bulguların sunumları açısından yapılacak bir değerlendirmede öncelikle evlilik biçimleri üzerinde düşünülmesi gerekmektedir. Buna göre, kültürden kültüre değişmekte olan evlilik türleri sosyolojik bağlamda genel olarak eş sayısı, eşin seçildiği grup, eşlerin oturdukları yer ve dul eşlerin evliliklerine göre sınıflandırılmaktadır. Eş sayısına göre, *monogami* (tek eşlilik), *poligami* (çok eşlilik-polijini: erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi ve poliandri: kadının birden fazla erkekle evlenmesi olarak ikiye ayrılır); eşin seçildiği gruba göre *endogami* (içten evlilik), *egzogami* (dıştan evlilik); eşlerin oturma yerlerine göre, *matrilokal* (ana çevresi, iç güveyi), *patrilokal* (baba çevresi), *bilokal* (iki yerlilik), *neolokal* (ev açma); dul eşlerine evliliklerine göre *levirat* (eşi ölen kadının kocasının kardeşlerinden biri ile evlenmesi), *sororat* (dul kalan erkeğin bekâr baldızlarından biri ile evlenmesi) gibi isimlerle sınıflandırılan evlilik türlerinin çeşitli örneklerle Kemal Sunal filmlerinde de bulunduğu gözlemlenebilmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde, evli çiftlerin temsilleri “Atla Gel Şaban, Davacı, Davaro, Düttürü Dünya, Gurbetçi Şaban, Gülen Adam, Kapıcılar Kralı, Keriz, Kılıbık, Kibar Feyzo, Kiracı, Koltuk Belası, Köyden İndim Şehire, Öğretmen, Propaganda, Salak Milyoner, Şaşkın Damat, Şen Dul Şaban, Talih Kuşu, Tatlı Dillim, Varyemez, Yakışıklı, Zübük” isimli yapımlarda, doğrudan sunulmaktadır. Yukarıdaki sınıflama dâhilinde bu filmlerdeki evlilik türleri konusunda ise şu bulgulara ulaşılabilmektedir:

a) Eş Sayısına Göre: “Boynu Bükük Küheylan” isimli yapım haricindeki tüm filmlerde, evli çiftlerin tek eşlilik (monogami) ile evli oldukları görülmektedir. “Boynu Bükük Küheylan”da ise çok eşlilik (poligami), resmi nikâhlı bir eşin üzerine, imam nikâhı ile bir başka kadın ile evlenme şeklindeki kumalık durumu, polijinik bir evlilik olarak sunulmuştur (KÜH).

b) Eşin Seçildiği Gruba Göre: Belirgin olarak sunulmamasına rağmen “Şaşkın Damat” haricindeki tüm filmlerde dıştan evlilik (egzogami) izleri hissedilmektedir. “Şaşkın Damat”ta ise, zengin ve sofu Amca Bey, yeğeni Serpil’i, şımarık ve ahlaksız hareketlerinden dolayı hem cezalandırmak, hem de namusuna leke gelmesini önlemek amacıyla aslında soy birliği olmamasına rağmen yanında bahçıvan olarak çalıştırdığı ahlaklı ve temiz Apti ile endogamik evliliği hissettiren bir usulle evlendirmektedir (ŞD).

c) Eşlerin Oturduğu Yere Göre: “Davacı, Davaro, Kibar Feyzo, Köyden İndim Şehire” adlı, genellikle kırsal hayat tarzını yansıtan yapımlarda, damadın ailesinin evinde ikamet etme, baba çevresinde oturmaya dayanan patrilokal evlilik temsil edilmektedir (DVC, DVR, KF, KİŞ).

Kent ortamında geçen, orta gelir grubunun, çalışan kesimin yaşamından izler taşıyan “Atla Gel Şaban, Düttürü Dünya, Gurbetçi Şaban, Kapıcılar Kralı, Kılıbık, Koltuk Belası, Kiracı, Öğretmen, Gülen Adam, Propaganda, Şen Dul Şaban” isimli filmlerde de evli çiftlerin ikamet düzenleri kadın veya erkek tarafından ayrı olarak, müstakil bir ev açma esasındaki neolokal evlilikle verilmektedir (AGŞ, DD, GUR, KK, KIL, KOL, KRC, ÖĞR, GÜL, PRO, ŞEN).

“Salak Milyoner”de yanında çalıştığı zenginın yeğeniyle evlendirilen erkek sunumundan hareketle Anadolu’da iç güvencyliği kavramı ile karşılanan matrilokal evlilik örneklenmektedir (SM). Buna ek olarak, her ne kadar evlilik olayı gerçekleşmemiş olsa da “Postacı” filminde, Adem’in evlendikten sonra zengin sevgilisinin apartman dairesine geçmek istemesi matrilokal evliliği sezdirmektedir

(POS). “Devlet Kuşu”nda da, erkek egemen yapıdaki iç güveyliği eleştirisi, zengin iş adamı kayınpederinin ezici tavırlarından bıkan Mustafa’nın, düğünden kaçarak eski yaşamına ve sevdiklerine koşması şeklinde sunulmaktadır (DK). Bir köyde öğretmen olarak görev yapan Emine’nin Ferit ile evliliğinin aktarıldığı “Tatlı Dillim”de ise, tam olarak matrilokal bağlamda değerlendirilmemesine karşın, düğünden sonra kadının evinde oturulması canlandırılmaktadır (TD).

ç) Dul eşlerin evliliklerine göre: Sınıflamadaki çeşitler altında olmasa da dul kalan kişilerin farklı yeni bireylerle evlenmeleri, “Abuk Sabuk Bir Film” ve “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da sunulan dul evlilikleridir.

“Abuk Sabuk Bir Film”de, karısının ölümünden sonra dul kalarak kızıyla yaşayan Ademoğlu, muhtarın kızını istetmesine rağmen zengin olduktan sonra bundan vazgeçmektedir. “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da ise dul olup, oğulları ile yaşayan Ağâh Bey, yanlarında çalışan genç bir kızken ırzına geçtiği Nigar’ın kendisinden yıllar sonra intikam alması neticesinde film sonunda onunla evlenmektedir (ASBF, KAN).

“Varyemez” isimli filmde ise boşandıktan sonra ikinci bir evlilik yapma durumu sunulmakta, eski eşe nafaka verilmesi hususu üzerinde durulmaktadır (VAR).

Yukarıda türleri sunulan evlilikler filmlerde, usul olarak, anlaşarak-severek evlenme, kaçırma ve beşik kermesi boyutlarıyla sunulmaktadır. Genellikle eş adaylarının birbirlerini sevmeleri, beğenmelerine ve evlenmek istemelerine rağmen, ailelerin karşı çıkması, kız babasının başlık parası istemesi, kızın başka biriyle evlendirilmeye kalkışılması gibi nedenlerle kız kaçırma düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Türklerde evlenme biçimlerinin, her ne kadar fazla çeşitlenmelere sahip olsa da, temelde kız kaçırma yoluyla olduğu, daha sonrasında aileler ve klanlar arasındaki kan davalarının önüne geçmek için kalın uygulamasının devreye sokulduğu tahmin edilmektedir. Kız kaçırma, günümüzde daha çok sosyo-ekonomik nedenlerle ve en çok kız tarafının engellemesiyle ortaya çıkmaktadır (Yolcu, 2014: 187).

Kızın, damat adayı tarafınan, önceden anlaşarak kararlaştırılan bir zaman diliminde (genellikle geceleyin, kızın ailesi uykudayken) hazırladığı bir bohça ile evinden alınmasının canlandırıldığı kız kaçırma sahnelerinde, kız ile erkeğin ilişkiye girmeden önce yakalanmalarına çalışıldığı, aksi halde iş işten geçeceği vurgusu ile

kaçtıkları anlaşılın gençlerin aranmaları sunulmaktadır (SLK, POS, GÜL, İBO, MK, TOK).

Kız kaçırma sahnelerinde ayrıca, kızın hazırladığı bohçanın büyüklüğü-küçüklüğü ya da erkeğin sevdiği kız yerine yanlışlıkla kızın aile bireylerinden bir başkasını kaçırmaları durumları işlenerek kız kaçırmanın parodisi de gerçekleştirilmektedir (TOK, KDA).

Daha önce halk hukuku incelemelerinde aktarıldığı üzere, beşik kertmesi de filmlerde karşılaşılan evlilik usullerinden biridir. Birbirleriyle iyi geçinen ailelerin doğacak çocuklarını evlendireceklerini taahhüt etmelerine dayalı bir evlilik modeli olan beşik kertmesi, söz verme ve bu sözün tanıklar önünde ilanı, beşiklerini çizerek sabitlenmesi hususları ile evlilik-aile hukuku bağlamında, bir halk hukuku temsili olarak da düşünülmelidir. Her ne kadar, bebeklerin beşiklerine çizgi çekilmesi, kertilmesi ve sözlülüğün ilanı durumları yani uygulama basamağı sunulmasa da, “Sosyete Şaban” ve “Sevimli Hırsız” filmlerinde, beşik kertiğı olan çiftin birbirleri ile büyüdüklerinde evlenmelerinin beklendiğı gözlemlenebilmektedir (SOS, SEV).

Evlilik geleneklerinin oldukça geniş şekilde sunulduğu filmlerde, evlilik geçişi aşamaları ile incelendiğinde, “evlilik yaşı, evlenilecek kişide aranan özellikler, evlenme isteğinin belli edilmesi, kız isteme-söz kesme, nişanlılık, düğün, gerdek ve düğün sonrası” ile ilgili temsillerin tespit edilmesi mümkündür.

Evlenecek çiftlerin yaşları ile ilgili bulgularda, özellikle kadının yaşı ile ilgili birtakım söylemlerde bulunmaktadır. Buna göre, kız evladın yaşının geçirilmeden evlendirilmesine dikkat edilir, yaşı geçkin kız “evde kalmış” olarak düşünülür, yaşı geçkin kızla evlenmekten kaçınılır (POS, DŞ). Yine birbirlerini seven çiftlerin yuvalarının bir an önce kurulmasına yönelik olarak düğün dernek işlerinin geciktirilmemesine çalışılılır (KRZ). Evlilik yaşına gelmiş kardeşler arasında ise evlilik sırası büyükten küçüğe doğru uygulanır (İNT).

Evlenilecek bireylerde aranan özellikler bağlamında, karşılaşılan en önemli bulgu bekâret hususudur. Toplumsal bir tabu olan bekârete filmlerde de değinilmiş, evlilik öncesinde bekâretini kaybetme durumu ile karşı karşıya kaldığı düşünülerek dışlanan, ayıplı olarak görülen kadın sunumları, toplumsal cinsiyete bakışın eleştirel olarak sunulması şeklinde yansıtılmıştır.

“Şaşkın Damat”ta arkadaşları ile ev partisi yaptıkları anda suçüstü bastığı yeğenini ebeye götürerek kızlığına baktıran hacı tipinin, kızın bekâretini kaybetmediğini öğrenmesi üzerine apar topar evlendirmeye kalkarak “başını belaya

sokmasının önüne geçmeye” çabalaması; “Postacı”da abisinin vermemesi üzerine sevdiği Âdem’le ilişkiye girdiğini söyleyen Sevtap’ın doktora götürülerek “temiz” çıkması üzerine abisinin kurban kesmesi, durumun ne denli önemsendiğini göstermektedir. Buna ek olarak, “Üçkağıtçı”daki “*patlamış malı kimse almaz*” sözü ile kadının bekâretini kaybettiğinde nasıl aşağı görüldüğünün toplum hafızasında var olan hali ortaya konularak eleştirilmektedir (ŞD, POS, ÜK).

Evlilik yaşına gelen veya sevdiği bir kişi olan bireylerin de bu isteklerini belli ettikleri münferit birtakım uygulamalar da konuyla ilgili rastlanabilecek pratiklerdir. Evlilik isteğini kadınlar, sevdiği erkeğin önüne yoldan geçerken mendil atarak (KAN), erkekler ise bir çevre, yazma ya da mendili beğendiği kıza vererek (SLK) belirtmektedirler. Kadın ya da erkek bu malzemeyi alır saklar ise karşı tarafta gönlü olduğunu, evliliği istediğini belirtir. Evinde evlenecek yaşa gelen kız bulunduğunun bildirilmesi ise, konunun bu boyutuyla ilgili hayli ilgi çekici bir sunumla gerçekleştirilmektedir. “Dokunmayın Şabanıma”da Karadenizli aile, evde evlendirilecek yaşta kızları olduğunu belirtmek için dama bir şişe dikmektedir. Filmde “*İstanbul’da kim bilecek bizim âdetimizi?*” denilerek geleneğin büyükşehirdeki uygulanabilirliğinin de tartışıldığı bu temsilde, kıza talip olanın şişeye ateş ederek kırması beklenir. Şişe kırıldığında ise şişeyi kıran, kızla evlenmek istediğini aileye belirtmiş ve kızı hak etmiş olur (DŞ).

Evlenilecek kızın oğlan tarafından ailesine açılması üzerine, oğlan tarafının kadınları (yengeler, halalar) toplanarak kararlaştırdıkları bir günde, müstakbel gelinlerini daha yakından tanımak amacıyla “gelin hamamına” giderler. Evlerinde hazırladıkları, dolma, sarma, pilav vd. ikramlıkları tüketirler, müzikler çalarak, oyunlar oynayarak eğlenirler, gelinin fiziki özelliklerini, güzelliğini, temizliğini, bakımlı olup olmadığını bu esnada değerlendirirler (TOS).

Filmlerde evlilik isteklerinin belirtilmesinden sonraki aşamada, ailelerin rızası alınarak belirlenen günde kız isteme-söz kesme uygulamalarına geçilmektedir. Kız istemeye gidilirken, giyim kuşama, kıyafete dikkat edilir. Damadın tıraş olduğu, takım elbise giyerek hazırlandığı (İNT) kız istemeye, erkek tarafı aile büyükleri ile gitmektedir (İNT, KRZ, TOK, KOL). Ayrıca, dul erkeğin kız istemesinde ise, damat adayının törene katılmadığı, istemeye üç yaşlı kadının dünürü olarak gönderildiği görülmektedir (ASBF). Çiçek, lokum, şeker, çikolata kabilinden ikramlıklar ile gidilen kız istemede (ÇK, İNT), günlük konuşmaların, kahve ikramlarının ardından esas niyetin belli edilmesi erkek tarafının aile büyüğü tarafından “*Allah’ın izni,*

peygamberin kavliyle kızınızı istiyoruz” (ÇK, TOK, POS, ŞEN) denilerek meseleye giriş yapılır. Kız babasının konuşması ardından kız tarafının cevabına göre evlilik uygun görüldüğü takdirde, damat ve gelin büyüklerinin ellerini öperler (KRZ).

Kemal Sunal’ın yardımcı rolde görev aldığı “Tatlı Dillim”de yukarıdakilere ek olarak dünür gitme uygulaması daha farklı sunulmaktadır. Kız evinin önüne elde tüfikle gidilen dünürcülükte, dünürcü başı olarak görev alan muhtar,

“Yazı yazdık aynanızın tozuna

Dünür geldik biz bu evin kızına”

Dizelerini söyler ve olur alındığı anda, nişan kesilir. Üç defa kızın büyüklerinden istenen kız verildikten sonra, söz-nişan kesilmiş olur (TD).

Artık fiilen sözlü olan çiftler evlilikleri yolundaki ilk adımı böylelikle atmış olurlar.

Düğünden önceki sözlülük-nişanlılık aşamaları ile ilgili bulgulardan ilki, söz kesildikten sonraki hafta içinde sözlü çiftin, damadın ailesine el öpmeye gitmeleridir (POS). Ayrıca, “Davaro” ve “Salako” isimli yapımlarda karşılaşılan, kız tarafının erkek tarafına; erkek tarafının ise kız tarafına karşılıklı olarak gönderdikleri ve içinde çerez, çamaşır, çorap, pijama, havlu, kolonya, rakı vd. malzemeler olan nişan tepsi gönderilmesi de söz kesiminden sonra gerçekleştirilen uygulamalardandır. Davul zurna eşliğinde gönderilen bu tepsiye, “şirinlik tepsi” de denilmektedir (DVR, SLK).

Nikâh, dini ve resmi çeşitleri ile filmlerde evlilik konusunda karşılaşılan aşamalardan biridir. İmam nikâhı kapsamındaki tek sunum, kısa bir geçiş halinde “Şark Bülbülü”nde karşımıza çıkmaktadır. Resmi nikâh ise, imam nikâhında olduğu gibi sadece birer geçiş olarak “Doktor Civanım, Garip, Gurbetçi Şaban, Gülen Adam, Japon İşi, Yakışıklı, Zehir Hafiyeye” isimli filmlerde sahnelenmektedir. Resmi nikâhtaki tek folklorik malzeme ise bir kalıp davranış olarak algılanabilecek nikâh esnasında ayağa basma davranışı ile ilgili olan “Gurbetçi Şaban”daki, “*çiftlerden hangisi diğerinin ayağına önce basarsa, evlilikte onun sözü geçer*” inancıdır (ŞB, DC, GRP, GUR, GÜL, JAP, YAK, ZEH).

Kırsal yaşamın sahnелendiği yapımlarda genellikle köy meydanında ve düğün evinde kurulan düğün ortamlarında kadın ve erkekler ayrı eğlencelerde eğlenmekte, şehirlerde ise düğünler balo salonlarında karma olarak yapılmaktadır (SLK, DVR, SM, KRZ, İBO, ÜK, İNT, SOS, GGG, TD). Düğünle ilgili en belirgin sunumların

gerçekleştirildiği yapım Kemal Sunal'ın yardımcı rolde görev aldığı “Tatlı Dillim” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ortada halayların çekilmesi, davul zurna eşliğinde oyunların oynanması için büyükçe bir alan bırakılıp, etrafına masaların dizilerek erkeklerin eğlenmesi için hazırlanan meydan düğünlerinde, damat tıraş edilir, silahlar atılır, kurulan büyük sofralarda içkiler içilir (SOS, DVR, SLK, SM, KRZ, TD). Damat meydanda tıraş edilirken, yakınları, eş, dost akrabaları, damada para takarlar (SM, TD).

Erkeklerin damat tıraşına iştirak ettikleri sırada, kadınların kendi eğlencelerinde geline kına yakmaları yalnızca “Tatlı Dillim” isimli yapımda gözlemlenebilmektedir. İçinde mumlar yakılı kına tepsisinin gelin ortada oturtulduğu halde kadınlar tarafından gezdirilmesinin ardından gelinin eline kına yakılır (TD).

Gelin alımı da bu esnada yapılır. Damat gelin alımına katılmaz. Evinde, gelin alayının gelmesini bekler. Önde bayraktarın taşıdığı bayrağın arkasında ata bindirilmiş gelin, davul zurna ve kalabalık gelin alayı ile evinden getirilir. Köyün gençleri, düğün alayının önünü, ipe tutturulan bayrağı gererek keserler. Damadın babası, abileri veya sağdıçları yolu kesen gençlere bahşiş vererek yolu açtırlar (İNT, SM). Gelin eve getirildiğinde yüksek bir yerde bekleyen damat,

Çengi, köçek yallah desin

Görenler maşallah desin

Hoş yaratmış Allah desin,

Nazar değmesin geline (TD) şeklindeki dua okunduktan sonra, şeker, para gibi malzemeleri buradan aşağıdaki topluluğun üzerine bereket olsun diye saçar (SM, TD). Gelin kapıdan girdiğinde yumuşak huylu olsun diye koyun postuna bastırılır (TD). Elleriyle aldığı unu, hayatı bereketli olsun diye kilime sürdürülür (TD). Tatlı dilli olsun diye ağzına bir parmak bal çalınır (TD).

Gelin, düğün evine getirildikten düğünün eğlence aşamalarına devam edildiği görülmektedir. Kadınların düğün evinde kurulan teyp eşliğinde ya da tef, cümbüş, darbuka gibi çalgıları çalan kadın icracıların eşliğinde eğlenmekte oldukları bu eğlencelerde (SOS, SLK, DVR), gelinin gülmesi ayıp olarak karşılandığından biraz üzgün veya durgun olmasına ve duvağını gerdekten önce açmamasına dikkat edilir (GGG, KRZ).

Dışarıda, düğün meydanında oyunlar, müzikler, yeme içme eşliğinde devam eden erkek eğlencesinde ise,

Akşam oldu lambalar, mumlar yandı

Memur, baytar cümle âlem beğendi

Patladı davullar çalındı sazlar,

Düğünler içinde başa yazıldı (TD) şeklinde övme dörtlüklerinin de atılmasının ardından gerdek aşamasına geçilir.

Gelin, yengeler tarafından hazırlanarak gerdek odasında beklemeye başlamakta, damada ise gerdeğe sokulmadan önce kardeşleri tatlı yedirmektedirler. Her biri damadın ağzına birer parça tatlı vererek, doğacak yeğenleri ile ilgili vaatlerini (oğlan olursa kirvesi ben olacağım, kız olursa gelinlik çeyizini ben düzeceğim, oğlan olursa başlık parasını ben vereceğim vd. gibi) düğüne katılanlara söylerler (SM). Yine gerdek öncesinde damada, okunmuş şerbet içirilip dua ettirilir (SM). Damat gerdeğe sokulmak üzere gerdek odasının kapısına getirilir. Düğüne katılan erkekler, damadın sırtını yumruklayarak onu gerdek odasına sokarlar (DVR, SLK, SM, SOS).

Yeme içme faslına bazen gerdekte de devam edilir, damat kuvvetli olsun diye bal, kaymak ya da filmde sunulduğu şekliyle hamsi pilavı (MK) gerdek odasına önceden konulur. Gerdek odasında, damat gelinin kapalı duvağını açmak için geline “yüz görümlüğü” adı verilen altın takar (SM, GGG, DVR, İNT, SOS). Abdestli olarak başlanması gereken gerdekten önce (ŞD), bazen sadece damat (SM), bazen de hem gelin hem damat gerdeğe girmeden ikişer rekât şükür namazı kılarlar (GGG).

Gerdek ile ilgili olarak “Keriz” filminde, gelinin sağdıçlarının bir uygulaması hayli ilgi çekicidir. Köyün her bir kızı önceden, gelinin şalvarının uçkuruna toplam 41 düğüm atarlar. Damat gerdeğe girince bu düğümleri bıçak, makas kullanmaksızın, elleri ve dişleri ile açmaya çalışır, bu düğümler usulüyle çözülmeyen gerdeğe girilmez (KRZ).

Gerdek gecesinin sabahında damadın yengeleri veya annesi gerdek yatağında kullanılan çarşafı pencereden sallandırılarak, gelinin kız oğlan kız olduğunu, gerdeğin sorunsuzca gerçekleştirildiği ilan eder (POS, KRZ). Bunun yanında Trabzonlu kahramanların düğün sunumlarında görüldüğü üzere, gerdeğe girilirken erkekler, evin çatısına gerdek sabahı damadın silah atılarak kıracağı bir testi koymaktadırlar. Yine çarşaf göstermede olduğu gibi ancak bu sefer damat tarafından gerçekleştirilen bu uygulamada, gerdeğin sorunsuzca gerçekleştiği, gelinde veya damatta herhangi bir sorunun bulunmadığı ilan edilmektedir. Filmde aktarılanlara göre, gerdek sabahı testi kırılmadığı takdirde, kadında ya da erkekte sorun olduğu düşünülerek özellikle erkek bulunduğu toplum tarafından dışlanabilecektir (GGG).

Yukarıda sunulanlara ek olarak düğün sonrasında, gerdek sabahında damadın kendi sağdığı sütü de geline götürmesinin, “Tatlı Dillim” isimli yapımda adetten olduğu da sunulmaktadır (TD).

6.8.6. Ölüm

Canlı organizmalar için yaşam döngüsünün sona ermesi anlamına gelen ölüm olayı, Boratav’ın da (1984:194) ifade ettiği üzere, insan topluluklarının inanış ve törelerinde, etrafında geliştirilen dinsel, büyüsel nitelikli inanış, uygulama ve kaçınmalarla doğum ve düğün gibi bir geçiş aşaması değerini taşımaktadır.

Varlığı ya da gerçekliği ile insanlarda derin korku ve sarsıntılara yol açan ölüm, en çok sorgulanan olgulardan biri olagelmıştır. Sorgulamalar da genellikle canlıları ölümden sonra neyin ya da nelerin beklediği sorusuna odaklanmıştır. Dinleri mitolojiler, geleneksel dünya görüşleri ve felsefi düşünce sistemleri ölümü anlamlandırmaya, hatta değerli kılmaya çalışarak ölümün neden olduğu korku ve sarsıntıları en aza indirmeye çalışmışlardır (Aça, 2016: 479).

Ölüm korkusunun bilinçaltındaki baskısıyla tedirgin olan halk düşüncesi, geleceği bilmek isteğinin de etkisiyle, alışlagelmişin dışındaki birtakım davranışları; araç gereçlerin şu ya da bu biçimdeki kullanılışlarını; meteorolojik olayları; hayvanların hareket ve seslerini; düşlerdeki görüntülerle hastadaki psikolojik ve fizyolojik değişiklikleri çoğu zaman ölümün bir işareti, bir ön belirtisi saymaktadır (Örnek, 1971: 15).

Ölüm geçişi ile ilgili olarak ilk müstakil çalışmayı hazırlayan Örnek (1971)’in ölüm geçişini, üç aşamada incelemesi sonraki halk bilimi çalışmalarına da önderlik etmiş, ölüm öncesi, ölüm sırası ve ölüm sonrası inanış, uygulama ve kaçınmalar bu başlıklar altında tasnif edilmiştir.

Kemal Sunal filmlerinde ölüm geçişi, hikâyenin seyri içerisinde, daha giriş aşamasında ölüm döşeğindeki bir hastanın vasiyet sahnesi ile hikâyeye yön verilirken (SM, SAK); bir kan davası neticesinde olaylar boyutlandırırken (ŞAB, DVR); ölüme dair inanmalar işlenirken (ÜK); bazen de ölüm sırasında ve sonrasındaki uygulamaları ile (DVR, ŞB, SM, ÜK) karşımıza çıkmakta; ölüm geçişi, üzerinde yoğun mizahi temsillerin yapıldığı bir parodiler bütünü olarak sunulmaktadır.

Ölüm öncesi aşamada, ölüm belirtileri olarak halk düşüncesinde de yeri bulunan ve Örnek’in de ele aldığı rüya motifi “Üçkâğıtçı”da ele alınmaktadır. Rüyasında gördüğü melek Rıfki’ya *“hey Allah’ın sevdiği kulu, sen artık dünyada*

kalmayacak kadar temiz ve mübareksin, onun için ahirete gelme zamanın yaklaştı” diyerek iki gün sonra Cuma günü saat 4’e 10 kala ahirete uçacağını söyler. Gördüğü rüyayı imam Murat Hoca’ya yorumlatan kahramana, Murat Hoca’nın verdiği cevap, yaygın inanışın eleştirisi mahiyetindedir. Halk düşüncesinde *“iyi insanların öleceği an kendilerine rüya, vehim veya ilham yolları ile malum olur”* ve *“Allah sevdiği kulunu yanına erken çağırır”* şeklindeki inanışlar, Murat Hoca tarafından *“kimse öleceğini önceden bilemez”* şeklinde çürütülerek dini bilginin ehil kişilerden öğrenilmesi durumu sezdirilmiştir. Zira filmlerdeki tiplerin incelenmesinde de üzerinde durulduğu gibi, filmlerdeki din adamı-dindar tiplerinin içerisindeki tek olumlu din adamı “Üçkâğıtçı”daki Murat Hoca’dır (ÜK).

Kan davası tarafından öldürülmek üzere olan kahramanların, “öteki tarafa temiz gitmeleri” fikri etrafında abdest almaları-aldırılmaları da bir başka ölüm öncesi temsili olarak verilmektedir (DVR, GGG).

Ölüm sırası uygulamaları, genellikle cenaze namazı ve defin aşamaları ile sunulmaktadır. Bu noktada omuzlar üzerinde getirilerek cami avlusundaki, ya da mezarlık önündeki musalla taşına konulan tabut önünde namaz düzenindeki cemaatten imamın helallik istemesi canlandırılmakta, namaz aşaması gözlenmemektedir. Helallik, mevtanın dünyada iken ilişki içinde bulunduğu kişilerden, mevta için istenen bir iyi niyet dileğidir. İslam inancına göre, Allah’ın kul hakkı dışında her günahı affedeceği, kul hakkının ancak kişilerle helalleşilerek giderileceği bilgisi dolayısıyla, ölen kişiye hakkının geçtiğini düşünenlerden bu hakkın affının talebi olarak gerçekleştirilmektedir. Helallik uygulamasının özel olarak gözlemlenebileceği yapım “Varyemez” isimli filmidir. Bir kaza sonucu öldüğü düşünülen Ragıp Elibol’un cenaze namazı esnasında, imam *“Ey cemaat-i müslimin! Şu fani dünyadan ebediyete intikal etmek üzere bulunan merhum Ragıp Elibol’u nasıl bilirdiniz?”* diye sormakta, ardından namaza iştirak eden cemaat hep bir ağızdan *“iyi biliriz, iyi biliriz, iyi biliriz”* demekte, akabinde imamın *“hakkınızı helal ediyor musunuz?”* sorusuna yine aynı şekilde hep birlikte *“helal olsun”* cevabı verilerek helallik alınmaktadır (VAR).

Önde imam, arkada ise omuzlardaki tabut ile cenaze alayının mezarlığa ilerlenir. Tabut, sağ ve sol taraftan ikişer kişinin omuz vermesi ile elden ele taşınarak mezarlığa götürülmektedir (VAR, DVR). Defin aşamasının belirgin olarak sunulduğu iki yapım olan “Davaro” ve “Şark Bülbülü”nde mezarlığa getirilen tabut sahnesinde tabuttaki mevtanın hortlaması parodisi yapılmakta olup, “Şark

Bülbül”ünde defin gerçekleştirilmeden, “Davaro”da ise defin yapılırken tabuttaki mevta hortlayarak cemaatin korkarak dağılmasına sebep olmaktadır. Defin aşamasında daha önceden hazırlanan hortuma denk gelmediği için imam ve Memo arasındaki tekrarlardan anlaşılacağı üzere, cenaze kibleye doğru defin edilmektedir (DVR, ŞB).

Bu noktada “Davaro”daki tabutla defin edilme sahnesinin, Anadolu’nun genelindeki defin uygulaması ile tezat oluşturduğu dile getirilmelidir. Bazı gruplardaki farklı uygulamaların haricinde, Anadolu’da tabut sadece cenazenin taşındığı bir araç olarak kullanılmakta, define kefenlenmiş cenaze tabuttan çıkarılarak doğrudan mezara yatırılmaktadır (DVR, ŞB).

Definden sonra cenaze törenine ve taziyeye iştirak edenlere sunulmak üzere helva yapılması geleneği “Üçkağıtçı”da da karşılık bulmaktadır. Rıfkı’nın öleceği saat yaklaşırken, hasımı Satılmış Ağa meydanda kurdurduğu kazanlarda Rıfkı için helva pişirtir. Ancak uygulamada taziye için pişirilmesine karşın filmde helva Rıfkı’nın ölecek olmasından duyulan sevinç üzerine, kutlama amacıyla hazırlanmaktadır (ÜK).

Ölüm sonrası uygulamalardan biri de cenaze evinde Kur’an ve mevlit okunmasıdır. Anadolu’nun pek çok yerinde definden sonraki ilk yedi gün okunan “Tebâreke” uygulaması, yedinci günde mevlitle noktalanmakta, daha sonra kırk, elli iki ve sene-i devriyelerde mevlitler yapılmaktadır. Bu durum “Şaşkın Damat”ta sunulmakta, yeğen Serpil, babasının ölüm yıldönümü olduğunu söyleyerek amcasından para almak istemektedir. Dindar bir kişi olan amca ise mevlide lokum, şeker gibi ikramlıklar, görev alan hafızlara çeşitli hediyeler göndermektedir (ŞD). Ölen kişinin ardından mevlit okutulmasının yanında, sene-i devriyelerinde lokma döktürülerek, konu komşuya dağıtılmaktadır (ŞAB).

Kemal Sunal filmlerinde ölüm geçişi uygulamaları yukarıda da sunulduğu üzere parodi şeklinde sunulmakta, çoğu zaman kaçınılan, korkulan bir husus olmasından ziyade, uygulamalardaki çarpıklıklar ve tezatların sunulmasıyla güldürü unsuru sağlanmaktadır. Ölümden korkma belirgin olarak “Üçkağıtçı”daki rüya sahnesinden sonra ortaya çıkmakta, rüyasına giren melekten, öleceği günü öğrenmesinden sonra Rıfkı bundan kurtulmak için, iyilik yapmamaya insanlardan hayır dua almamaya çalışacaksa da başarılı olamayacaktır (ÜK).

Bir evden cenaze çıktığında, kırk gün geçmeden karı koca münasebetinin olmayacağı (SM), ölen kişinin vasiyetinin tutulmaması durumunda kemiklerinin

sızlayacağı (SM) inanışları da ölüm sonrasındaki inanışlar ekseninde tespit edilen diğer noktalardır.

Son olarak, ölümlerle açıkça alay edilmesi de yine bir mizahi sunumla “Korkusuz Korkak”ta karşımıza çıkmaktadır. Hastanede raporların karışması nedeniyle çok az bir ömrü kaldığını öğrenen Mülayim, bu evrede piyangodan para çıkması üzerine umumi tuvalet yaptırmakta, kendini habersiz anında öldürmesi için kiralık katil tutmakta, mahallede denk gelen saatli bombanın üzerine gitmektedir (KOR).

6.9. Geleneksel Kutlamalar ve Halk Eğlenceleri

Kültürü meydana getiren somut ve soyut unsurların büyük bir bölümü eğlence ortamlarında ve eğlenmek amacıyla yaratılmakta, sunulmakta ve yeni nesillere aktarılmaktadır. Nitekim destan, masal, halk hikayesi, fıkra, bilmece, tekerleme gibi sözlü edebiyat ürünleri, danslar, dramatik oyunlar, şarkı ve türküler, genellikle eğlence ortamlarında var olmaktadır (Özdemir, 2005: 9)

Özdemir, *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü* isimli eserinde (2005), Türk Halk Eğlencelerini; “Ritüel Kökenli Eğlenceler, Dini Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler, Geçiş Dönemleri İle İlgili Eğlenceler, Mevsimlik Toplantı, Gezinti ve Eğlenceler, Yöresel Şenlik Festival ve Panayırılar, Resmi Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler, Kent Yaşamı Kökenli Toplantı ve Eğlenceler, Diğer Eğlenceler” olarak sekiz başlıkta ele almaktadır.

Kemal Sunal filmlerindeki geleneksel kutlama ve halk eğlenceleri, Özdemir’in yukarıdaki tasnifine göre ele alınacak olursa konuyla ilgili önemli sunumların yapıldığı ve hemen birçok başlığa uygun bir eğlence temsili ile karşılaşılabileceği dile getirilebilir.

“Ritüel Kökenli Eğlenceler” başlığı altında Kemal Sunal filmlerinde, “Kapıcılar Kralı, En Büyük Şaban” ve “Oh Olsun” isimli yapımlarda temsil edilen yılbaşı kutlamaları öncelikle sayılabilecek eğlencelerdir. “Kapıcılar Kralı”nda zengin yemek çeşitleri ile kurulmuş masada, misafirler, komşular eşliğinde karşılanan yılbaşı eğlencesi; “En Büyük Şaban” ve “Oh Olsun”da bir eğlence mekânında, çeşitli kostümler, şaka aletleri ve süsler ile donatılmış olarak, yapılan sahne, müzik ve dans sunumları ile tasvir edilmektedir. Yeni yıla girişte sahnedeki sanatçının ya da televizyon ekranındaki sunucunun son on saniyeyi saymasının ardından büyük bir neşe ile karşılanan yeni yıl kutlamaları filmlerde kent eğlencesi bağlamında

sunulmaktaysa da Özdemir'in ritüel kökenli eğlenceleri sınıfına girmektedir (KK, EBŞ, OH). Bir başka ritüelistik eğlence de "Salako"da gelenekteki anlamından oldukça uzak biçimde sunulan "baca pilavı" uygulamasıdır. Özellikle Orta Anadolu'da toprak evlerin damlarının ilkbaharda elden geçirilerek onarılmasının ardından gerçekleştirilen ve baharın gelişinin ortak malzeme ile yapılan pilavın yenmesiyle kutlandığı bu törensel uygulama, "Salako"da Salo'nun sevdiği Emine'ye aşkını ilan etmesi için köylünün düzenlediği bir mizansenle onu Emine'nin damına çıkartarak mani söyletmesi şeklinde değişim göstermiştir (SLK).

Filmlerde "Dini Gün ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler" genellikle ev içinde, küçüklerin büyüklerin ellerini öpmesi ve hediyeleşmeleri ve mezarlık ziyaretleri biçiminde sunulmaktadır. Sınıflamaya uyan tipik örnek "Kapıcılar Kralı"nda Seyit'in hane halkıyla bayramlaşmasında ve Übeyit Bey'in eşinin mezarına ziyarete gitmesi şeklinde kendisini göstermiştir (KK).

"Geçiş Dönemleri İle İlgili Eğlenceler", doğum, sünnet, nişan, evlilik düzlemlerinde çalışmanın Geçiş Dönemleri adındaki bölümünde geniş biçimde sunulmuştur. Kırsal ortam tasvirlerinde daha yoğun olarak temsili yapılan bu eğlenceler, yeni geçişin konu komşu, eş dost ve akraba herkesçe el birliği ile kutlandığı törenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözcüleri eğlenceler, özellikle düğünler çerçevesinde, "Davaro, Devlet Kuşu, Doktor Civanım, Dokunmayın Şabanıma, Garip, Güllü Geliyor Güllü, İbo İle Güllüşah, Keriz, Kibar Feyzo, Meraklı Köfteci, Salak Milyoner, Salako, Sosyete Şaban, Şaban Pabucu Yarım, Tatlı Dillim" isimli yapımlarda örneklenmektedir. Geçiş dönemleri ile ilgili olarak yapılan eğlencelerin belki de en önemli temsili, kadınlara mahsus olarak düzenlenen ve evlilik öncesinde müstakbel gelini görmeye yönelik olarak uygulanan gelin hamamıdır. Gelin hamamı ile ilgili uygulama ise Tosun Paşa'da Seferoğulları ve Tellioglulları hanımlarının, Dâver Bey'in kızı Leyla Hanım'ı görmeye gittikleri çok bilinen hamam sahnesinde, yemekli, sazlı sözlü bir eğlence olarak temsil edilmektedir (TOS).

Özdemir'in "kış toplantı ve eğlenceleri" ve "diğer mevsimlerdeki gezinti, toplantı ve eğlenceler" olarak sınıflandırdığı mevsimlik toplantı ve eğlenceleri, Anadolu'da kadın veya erkek bireylerin kış aylarında belirli periyotlarla gerçekleştirdikleri gezek, sıra gecesi, fefene, oda sohbetleri, helva sohbetleri, yaren meclisleri, gün-ziyafet ve davetler, oturak âlemleri ile genellikle bahar-yaz aylarında yapılan piknikleri kapsamaktadır (Özdemir, 2005: 51-54). Her ne kadar mevsimsel

bir vurgu gerçekleşmemekle birlikte, kadın bireyler arasında belirli bir periyot ile (genellikle haftalık olarak) gerçekleştirilen kadın günleri, konken partileri (ŞPY, ŞEN) şehirli-zengin kimliğin bir getirisi olarak sunulmakta; erkek toplantıları bağlamında ise “Salako”da eşkıya Hamido’nun beraberindekilerle katıldığı, “Propaganda”da yöre erkeklerinin bulunduğu içkili, dansözlü oturak alemi temsili ve Kanlı Nigar’ın evinde kızlarının aracılığı ile gerçekleştirilen içkili eril eğlence olarak karşımıza çıkmaktadır (PRO, KAN). Her üç yapımda da kadın unsuru, oyunları, dansları ve müzikal sunumları ile erkek eğlencesinde bir figür olarak sunulmakta, cinsiyetçi bakış açısı olarak kadının vasıfsız görülmesi alt gösterge olarak eleştirilmektedir (PRO, KAN).

Büyük şehrin taşrasında, küçük mahallelerinde yaşayan insanların hafta sonlarında birleşerek gittikleri piknikler de ikincil bir mevsimlik toplantı, gezinti veya eğlence olarak temsil edilmektedir. “Tarzan Rıfkı, Talih Kuşu” ve “Yalancı Yarım”de şehrin sayfiye yerlerine, deniz kıyılarına topluca gidilen pikniklerde genellikle evlerde hazırlanan börek, dolma, köfte gibi yiyecekler tüketilmekte, enstrüman çalanların müzikleri ile eğlenilmekte, denize girilmekte, birlikte ip atlanmakta, voleybol-futbol oynanmakta ya da salıncaklarda sallanılmaktadır (TAR, TK, YY).

Bir yörede üretilen tarım ürünleri, çeşitli sanatsal ve ekonomik diğer faaliyetler ile ilgili festival, şenlik veya panayırılar ise genellikle halk eğlencelerinin ekonomi ile paralel yürüyen bir şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle halk oyunları gösterileri, yöresel ürünlerle ilgili satış etkinlikleri ve protokol ziyaretleri şeklinde karşılaşılan ve yöresel olan bu eğlencelere, Kemal Sunal filmleri içerisinde “Koltuk Belası”nda ve “Uyanık Gazeteci”de rastlanılmaktadır. Bu yapımlardaki festival- şenlik eğlencelerine “Koltuk Belası”nda festivalde görev alacak halk oyunları ekibinin provalarında yapılan vurguda, “Uyanık Gazeteci”de ise, Gazeteci Ali’nin yanlış anladığı olayları, milletler arası bir barış şenliğine dönüştürmesi şeklindeki temsilde görülmektedir (KOL, UG).

Resmi, ulusal bayramlar, kurtuluş günleri, yerel nitelikteki kurtuluş, anma, zafer günleri gibi kutlamalar etrafındaki gösteri ve eğlenceler de “Resmi Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler” sınıflamasına girmektedir. Eğlenceler içerisinde, konserler, gösteriler, fener alaylar, balo, defile vd. uygulamalar gerçekleştirilerek törenin zenginleştirilmesi sağlanmaktadır. “Köyden İndim Şehire”de tarlalarında buldukları altınları bozdurmak amacıyla Ankara’ya gelen kardeşlerin, Ankara

Garı'nda indikleri anda bir resmi bayram kutlamasının içinde görülmeleri bu eğlence sınıflamasına uyan bir örnek olarak düşünülmektedir. Gerek Ulus Meydanındaki resmigeçitlerle, gerekse gece yapılan fener alaylarında, ulusal bir bayramın kutlandığı, bu bakımdan altınları bozduracakları Ali Rıza Emmilerinin de resmi tatil dolayısıyla işyerinin kapalı olduğu göze çarpmaktadır (KİŞ). Yerel bir tören bağlamında ise “Koltuk Belası”ndaki başkanlık seçimi ve heykel açılışında, “Propaganda”da sınır kapısının açılışındaki törenler de diğer resmi hüviyetli törenler olarak temsil edilmektedir (KOL, PRO).

“Kent Yaşamı Kökenli Toplantı ve Eğlenceler” başlığına uygun örnekler de Kemal Sunal filmlerinde yer bulmaktadır. Osmanlı şehir eğlencesi olan kanto ile gazino eğlenceleri, kadınlar matinelere, mezuniyet törenleri gibi düzlemlerde temsilleri yapılan bu eğlencelerin geleneksel halk eğlencelerinden farklı olarak kentlerde uygulanan yeni eğlenceler şeklinde sunumları yapılmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'dan gelen opera ve tiyatro toplulukları aracılığıyla Batılı anlamda bir eğlence kültürünün geliştiği İstanbul'da önceleri gayrimüslim kadın sanatçıların, şuh kıyafetler ve makyajlarla sahneledikleri konuşma esaslı şarkılarla sahneledikleri eğlence kanto olarak adlandırılmıştır. Özellikle Beyoğlu'daki eğlence mekânlarında sahnelenen kantolar, içkili erkek eğlencelerinin başlıca çeşidi haline gelmiştir. “Şabanoğlu Şaban”da ateşkesten sonra askerlik görevleri biten Şaban ve Ramazan, sözü edilen bu mekânların birinde tefçi olarak iş bulmuşlardır. Filmde, sahnede performanslarını icra ederlerken sahne sırası gelen Cihan Yandı Kanlı Nigar isimli kanto sanatçısına âşık olmalarından sonra farklı bir maceranın içine düşmektedirler. Mekânda sahne alan Nigar,

“Ufacıksın, tefeciksin

Tonbul bebeğim,

Gözlerine meftun oldum

Acep beni sever misin” sözleriyle seslendirdiği kanto formundaki şarkı ile dans etmekte, edalı hareketleri ve giyim-kuşamındaki çekicilik ile erkek izleyicilerin laf atmalarıyla karşılaşmaktadır (ŞBN).

Kent yaşamı kökenli toplantı ve eğlencelerin bir başka boyutu olarak da, dönemin sevilen sanatçılarının gazino ortamlarında, kadınlara gerçekleştirdikleri gündüz performansları olarak sunulmaktadır. Geceleri içkili olan mekanlarda, gündüzleri sadece kadınlara yönelik olarak düzenlenen ve “kadın matinelere” denilen bu müzikli eğlencelerde, genellikle kadınlar evlerinden hazırlayıp getirdikleri

yiyecekleri ya da fiiks menü tabir edilen gazinonun belirlediği belirli yiyecek ve içecekleri tüketererek eğlenmekte, sevdikleri, beğendikleri ünlü sanatçıları bu bağlamda daha ucuza görebilme fırsatı elde edebilmektedirler. Yalancı Yarım’de tüm esnaf hanımlarının; “Şen Dul Şaban”da Şaban ve Ali’nin kadın kılığına girerek komşularıyla birlikte gittikleri matinelere, Kemal Sunal’ın bir ünlü ses sanatçısı olarak rol aldığı “Şark Bülbülü” ve “Çöpçüler Kralı”nda rastlamak mümkündür (YY, ŞEN, ŞB, ÇK).

Kent yaşamı kökenli toplantı ve eğlenceler bağlamında ele alınabilecek içkili, dans ve müzikli meyhane, disko, gazino veya gece kulübü eğlencelerine de ayrıca “Avanak Apti, Çarıklı Milyoner, Davaro, Düttürü Dünya, En Büyük Şaban, Güllü Geliyor Güllü, Hasret, Japon İşi, Katma Değer Şaban, Keriz, Mavi Boncuk, Sahte Kabadayı, Sosyete Şaban, Şabaniye, Tatlı Dillim, Tokatçı” ve “Zübük” isimli yapımlarda da hikâyenin geçtiği veya kahramanın rol aldığı mekânlar bağlamında rastlanılmaktadır (AA, ÇAR, DVR, DD, EBŞ, GGG, HAS, JAP, KDŞ, KRZ, MB, SAH, SOS, ŞAB, TD, TOK, ZBK).

Özdemir’in sınıflandırmasındaki bir başka kentli toplantı veya eğlence biçimi de mezuniyet törenleri olarak verilmekte, bu toplantıya da örnek olarak “Orta Direk Şaban”da ünlü zengin Adnan Bıçakçı’nın torunu Bahar’ın üniversite mezuniyet töreni verilebilmektedir (ODŞ).

Özdemir’in (2005: 71-80) diğer eğlenceler olarak sınıflamasına dâhil ettiği “deve veya boğa güreşleri, horoz dövüşleri, at yarışları, yağlı güreşler, aba güreşleri, cirit karşılaşmaları, futbol, yüzme, koşu, kayak, yat, atıcılık vb. spor karşılaşmaları ve diğer gruplara dâhil edilemeyen eğlenceler ve karşılama-uğurlama törenleri de son olarak örnekleri tespit edilebilecek eğlencelerdendir. Kemal Sunal filmlerinde, halk sporu başlığı altında sunulurken yorumlandığı bu spor müsabakalarının yanı sıra; “En Büyük Şaban” isimli yapımda günümüzde yasadışı bir hüviyetle kumar halini almış olan horoz dövüşlerinin meyhanenin arka tarafında izbe bir alanın, dövüş meydanına çevrilerek etrafındaki erkeklerin tezahürat ve bahislerinin gerçekleştirildiği bir şekilde sunulduğu, ya da “Doktor Civanım”daki şekliyle meydandaki bir erkek eğlencesi olarak açık alanda yapıldığı göze çarpmaktadır (EBŞ, DC).

Bunun yanında, “Tosun Paşa”da paşanın gelişi için İskenderiye Valisi Daver Bey’in düzenlediği kır eğlencesi, başlı başına bir toy eğlencesi kurgusunda sunulmaktadır. Uzun bir masaya kurulan davet sofrasında misafirlerin hiyerarşik sıra ile oturmaları, ortadaki boş alanda ise kadınlar arasında yumurta yarışı, çuval yarışı;

erkekler arasında ise halat çekme, yoğurt yarışı ve sonrasındaki yağlı güreş sunumları bu hususta örneklenen değerli temsillerdir (TOS).

Yerleşim yerine gelen bürokratların, siyasetçilerin ya da kahramanlığını göstererek halkın sevgisini kazanan karakterlerin karşılandığı, uğurlandığı törenler de diğer törenler içerisinde ele alınabilecek sunumlar barındırmaktadır. Sözgeleşi, “Abuk Sabuk Bir Film, Bekçiler Kralı, Davaro, Deli Deli Küpeli, Kiracı, Koltuk Belası, Şark Bülbülü, Umudumuz Şaban, Zübük” gibi filmlerde mahalle, köy, kasaba halkının kurban keserek, bando çalınarak, pankart açılarak, konvoy yapılarak düzenledikleri karşılama törenlerinde ya siyasetçiler-bürokratlar ya da rüşünü toplum nezdinde ispatlamış kahraman tezahüratlar eşliğinde karşılanıp uğurlanmaktadır (ASBF, BEK, DVR, KÜP, KRC, KOL, ŞB, UŞ, ZBK).

6.10. Halk Sporu

İnsan topluluklarını millet yapan kültür unsurlarından birisi de spordur. Spor, kişisel olduğu kadar sosyal bir olaydır. Türk milletinin sosyal tarihi içinde oluşan spor tarihinin, çağlar içindeki akışında, yaşadıkları ortam, meydana getirdikleri spor olaylarında etkili olmuştur (Güven, 1992: 1).

Halk bilimi araştırmaları içinde genellikle gösteri sanatları başlığı altında değerlendirilen halk sporu, üzerinde pek fazla çalışma yapılmayan ya da spor veya tarih gibi bilim dalları bağlamında çalışmaların yapıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Herhangi bir resmi niteliğe sahip olmayan, belli zaman dilimleri içinde yapılan halk toplantılarında icra edilen, izleyicileri eğlendirme ve yarış duygusunu ortaya koyma gibi çeşitli amaçlar bağlamında gerçekleştirilen sportif etkinlikler olarak tanımlanabilecek halk sporu, aynı zamanda kırsal yaşam içinde savaş-çatışma gibi olağanüstü durumlar için yapılacak bedensel hazırlığı sağlama gibi bir işlev için de önemli bir husus olmaktadır.

“Türklerde Spor Kültürü” isimli eserinde Özbay Güven, “Türklerin hareketli hayatlarının sürdüğü Müslümanlık öncesi dönemlerde, Asya bozkırlarında yaşanan güç hayat tarzı, Türk toplumunda kahramanlık ve cengâverlik geleneğinin yerleşmesinde etkili olmuştur. Türkler spora daha çok vakit ayırarak, kahramanlık yani Alplik geleneğini devam ettirmişlerdir. Eski Türklerde spor; Hun, Göktürk, Harzemşahlar, Samanoğulları, Selçuklular ve Osmanlı İmparatorluğu ve diğer Türk devletlerinde büyük aşamalar kaydederek yapılmıştır” diyerek geleneksel Türk

sporlarını, “güreş, avcılık, atıcılık, binicilik, kılıç, okçuluk, yaya koşuları, atlama, sıklet kaldırma ve lobut atma, gürz ve topuz kullanmak, cirit, çöğen (polo), gökbörü, tepük (futbol), tomak, kayak, matrak olarak sıralamıştır (Güven, 1992: 2).

Kemal Sunal filmlerinde geleneksel halk sporu dalları açısından da belirgin temsillerin yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu spor dallarından en çok yineleneni çeşitli branşlarıyla örneklenen güreş sporudur.

Güreş ile ilgili olarak karşılaşılan ilk temsil, “Köyden İndim Şehire” isimli yapımda sunulmaktadır. Tarlada saban sürerlerken bir küp altın bularak sevinen kardeşler, sevinçlerinden dağıttıkları altınlardan, üzerlerinde kalıp kalmadığını merak edip soyunduklarında, yoldan geçen köylülerin şaşkın bakışlarına “güleşiyoruz da / biz hep böyle güleş tutarız kardeş kardeşe / Himmet ağa hep yener beni” şeklindeki sözleriyle geleneksel karakucak güreşlerini canlandırarak cevap vermeleri böylelikle altın bulduklarını gizlemelerine yaramış, köylülerin bu duruma inanıp inanmadıkları sorusu da, kardeşlerin evlerine dönerken kimin yendiğini sormaları ile yanıt bulmuştur (KİŞ).

“Tosun Paşa” isimli yapımda ise bir İskenderiye valisi Daver Beyin Tosun Paşa’nın gelişi için verdiği ve çeşitli eğlencelerle bir toy eğlencesi şeklinde tertip edilen davette, kurulan büyük sofraların önünde, Seferoğullarından Suphi ile Tosun Paşa bir yağlı güreş müsabakası yapmaktadırlar. Yağlı güreşlerde seyircileri coşturmak ve güreşçileri takdim etmek gibi görevleri gerçekleştiren en önemli figürlerinden biri olan cazgırın;

Yiğitler çıktı meydâne
Her biri birbirinden merdâne
Alta düştüm diye üzülme
Üste çıktım diye sevinme
Kazandım diye gerinme
Bu meydan er meydanıdır
Yenilmek de var yenmek de
Allah Allah, İllallah, Yallah...

İki yiğit çıktı meydâne
İkisi de birbirinden merdâne
Bir yanda cihan pehlivanı Tosun paşa
Öbür yanda İskenderiye başpehlivanı Seferoğullarından Suphi, Yallah...

şeklindeki manisi ile takdim ettiği pehlivanlar, peşrevlerini gerçekleştirerek güreşe başlamaktadırlar (TOS). Güreşte, rakibin sırtının yere getirildiğinde galip geldiği ile ilgili temsilin yanında, güreşten önce Tellioglu Lütfü'nün Tosun Paşa'ya “*yalnız kazkanadına dikkat et*” şeklindeki uyarısı da, bir yağlı güreş taktiği olarak dikkat çekmektedir. Rakibin başının koltuk altına alınarak sırtta ellerin kilitlenmesi şeklinde yapılan bir taktik olan kazkanadı yağlı güreşlerin önemli bir oyunudur. Güreş oyunları ile ilgili başka bir temsil, “Gol Kralı” isimli filmde, Sait'in kendisine ilgi duyan iki kadın kavga ederken kavgayı anlatmasında kullandığı “*kafakol, altına almak, kolbastı, künde, tartma*” gibi oyun isimleridir (GOL).

“Doktor Civanım” isimli filmde ise Sümbül ile evlenmek isteyen Gafur ve Kemal köylülerin belirlediği beş daldan oluşan bir yarışmaya girerler. Halat Çekme, Penaltı Atma, İçki İçme, Nişancılık gibi dalların en sonuncusu “Ata Sporu” olarak dile getirilen güreştir. Fakat daha önceki temsillerden farklı olarak bu güreş müsabakası başlangıçta Gafur'un önde olmasına rağmen, Kemal'in onu gıdıklaması ile hile ile kazanılmaktadır. Buna rağmen Kemal, Gafur'a üstün gelerek Sümbül'le evlenebilmiştir (DC).

Güreş sunumunun birebir, filmin hikâyesini belirlemeye yönelik olarak kurgulandığı yapım ise “Uyanık Gazeteci” isimli filmidir. Halk hukuku başlığı altında da sunulduğu üzere, birbirine hasım iki komşu ülkenin sınırındaki, soydaş iki köyün aralarındaki mera arazisinin yıllık kullanımı sorununu çözmek için, yağlı güreş tertip etmelerinin işgüzar bir gazetecinin yanlış anlaması sonucunda uluslararası bir krize dönüşmesinin neticesinde her iki hasım ülke başkanlarının dünya barışı için bir güreşe tutuşmalarına doğru gitmesinin hikâye edildiği filmde, her iki köyün kendilerini temsil ederek mera arazisini elde edebilmek için yetiştirdikleri pehlivanları bulunmaktadır. Bu pehlivanlar son derece iyi bir idman altına alınarak iyi gıdalarla beslenmekte, köyün gençleri ile güreştirilmektedir. Bu idmanların birine gazeteci de katılarak *elense* ve *tırpan* isimli iki oyunu köyün pehlivanına göstermekte, fakat oldukça gülünç bir duruma düşmektedir (UG).

Filmlerdeki güreş temsilleri içinde trajik bir durum da “Düttürü Dünya” isimli yapımda göze çarpmaktadır. Düt Düt Mehmet'in çalıştığı pavyonda pehlivan emeklisi karakter, sahne arası verildiğinde sahneye iç donları ve elinde bir sandalye ile çıkmakta, sandalyeyi bir rakip gibi kullanarak birtakım güreş oyunları canlandırmaktadır. Yakın plan çekimlerinden içinde bulunduğu duruma üzüldüğü, bir anlamda ayağa düştüğü hissedilen pehlivanın, bir pavyon ortamında geleneksel

sporu gösteri aracı olarak icra etmesi önemli bir kültürel yozlaşmaya da işaret etmektedir (DD).

Yukarıda sunulduğu üzere belirgin biçimde yapılan güreş sporu temsillerinin yanında, özellikle ateşli silahlarla yapılan atıcılık da bir başka halk sporu olarak düşünülebilir. Ancak güreş sunumlarından farklı olarak filmlerde karşılaşılan atıcılık örnekleri, dikilen bir hedefi vurarak yapılan bir sportif faaliyetten çok, öç alma, cinayet işleme gibi misyonları olan kahramanın bu görevini yerine getirmek için uyguladığı silaha alışma çalışması olarak temsil edilmektedir. “Güllü Geliyor Güllü, Sahte Kabadayı, Umudumuz Şaban” gibi yapımlarda silah atıcılığının temsilleri bulunmaktadır (SAH, UŞ).

“Hababam Sınıfı” ve “Hababam Sınıfı Tatilde” isimli yapımlarda sınıf mümessilliği seçimlerinde Domdom Ali ile, Tulum Hayri'nin daha sonra da edebiyat öğretmeni Avni Hoca ile bilek güreşi yapmaları da halk sporu düşüncesi ile değerlendirilebilecek bir sunum olarak düşünülmelidir (HS1, HS4).

Yukarıdaki spor temsillerinin yanında, bir halk sporu bağlamında olmasa da, günümüzde sportif yönünden ziyade şans oyunu anlayışı içinde yaygınlığı bulunan at yarışları da Atla Gel Şaban isimli yapımda, filmin hikâyesinin üzerine kurgulandığı bir spor dalıdır. Gelenekte atı ilk evcilleştirdiği bilinen Türk milleti, tarihi anlatmalarında atla ilgili imgeleri sıklıkla işlenmekte, atı doğumundan ölümüne değin bir yoldaş olarak benimsemekte ve böylelikle salt bir binek aracından öte görmektedir. At yarışlarının savaş dışındaki zamanlarda, toy, düğün, şenlik gibi ortamlarda eğlencelik bir yarış sporu olarak yer bulduğu bilinmektedir. Atla Gel Şaban'da ise binicilik-at yarışlarının halk sporundaki sunumundan ziyade, resmileşmiş, bir federasyon çatısı altında gelir getiren yaygın bir şans oyunu şekline gelmiş hali üzerinde durulmaktadır (AGŞ).

Spor dalları içerisinde halk sporu bağlamında düşünülmeyecek fakat temsili yapılan resmi spor alanları ise, “Hababam Sınıfı” serilerinde, “Gol Kralı”nda, “Garip”te, “Salak Milyoner”de, “İnek Şaban”da sunulan futbol; “En Büyük Şaban”da boks; “Postacı” filminde postacı yürüyüşü (POS) ve “Orta Direk Şaban”daki basketbol, karate ve olimpik atletizm dalları olarak karşımıza çıkmaktadır (ODŞ).

6.11. Halk Müziği, Çalgıları ve Halk Oyunları

Tarih, dil, edebiyat, güzel sanatlar gibi toplumsal verimlerden birisi olarak müzik, halkın ortak düşünüşünü, duygu dünyasını, durgunluk ve coşkunluğunu hammaddesi olan ses ve melodik yapılar aracılığıyla yansıtan önemli bir kültür unsurudur.

Türk Halk Müziği, halkın yurt ve insan sevgisini, kahramanlığını, sağlam ve güzel karakterini, ince ve derin bir duygu ile ifade edebilen en değerli folklor unsurudur. Türk Folklorunun değerli ürünü türküler, Türk halkının yaşantısındaki etkin olayların, duygu ve düşüncelerin, kendi kültür ve sanat anlayışının müzik yoluyla anlatımıdır (Ataman, 2009: 59).

Türk Halk Musikisi genel bir ifadeyle; dünyada çok geniş alanlara yayılmış, çok çeşitli halklarla iletişime girmiş ve tesirlerde bulunmuş, büyük bir halk sanatıdır. Nüans, tavır ve şivelerinde farklılıklar bulunsa da Kafkasya, Türkistan, Ural, Kırım ve Sibirya bölgelerinde yaşayan tüm Türk ülke ve topluluklarında, müzik hususiyetlerinde ve algılayışlarında benzerlikleri görmek mümkündür. Günümüzde Türk Müziği olarak adlandırılan bu sanat alanı, çoğunlukla Anadolu Bölgesi ve bu bölgeye yakın ülkelerin halkına özgü bir müzik şekli olarak adlandırılmaktadır. Klasik müzikten farklı olarak; - büyük oranla- şehir hayatının ve şehirleşmenin geliştiği yerlerden çok, küçük yerleşim yerlerinde kendini göstermektedir. Kimi büyük merkezlerdeki halk müziği ve klasik musiki kendileri aralarında da büyük benzerlikler içermektedir. Rumeli Türküleri buna en güzel örnektir. Ancak Doğu Karadeniz Bölgesinde icra edilen müziklerde bir o kadar klasik musikiden farklıdır (Yücel, 2011: 2).

Halk şiirinin en önemli nüvelerinden biri olan türkü kavramından asla bağımsız düşünülmemeyen geleneksel halk müziği verimleri, bu bağlamda söz ve icra olarak iki mantık dairesinde incelenmektedir. Sözel yapıyı sağlayan manzum ürünler olarak türküler, ilerleyen bölümlerde inceleneceğinden bu aşamada müzikal ürünler bağlamında bir değerlendirme yapılarak Kemal Sunal filmlerindeki örnekleme üzerinde durulacaktır.

Kemal Sunal filmlerinde halk müziği sunumları, hemen her yapımda karşılaşılan türkülerle eşdeğer şekilde yapılmaktadır. Özellikle kırsal yaşamın yoğun olarak işlendiği köy filmlerinde hem kadın ya da erkek icracıların, türkücülerin, âşıkların münferit performanslarla icra ettikleri, hem de çalışma hayatı, düğün,

dernek, gösteri, eğlence, sahne gibi ortamlarda sözlü veya sözsüz (melodik- oyun havaları) olarak sunulan halk müziği icraları ile karşılaşılmaktadır.

Bu yapımlarda, halk müziğinin bu denli yoğun kullanılıyor oluşu, filmlerin sunumlarını birer müzikal havasına da getirmekte, sahnelerin doygunluğu, törensel etkinliklerle ve bu törenlerdeki müzik icralarıyla artırılmaktadır.

Yapısal anlamda uzun hava ve kırık hava olarak iki başlık altında incelenen halk müziği ürünlerinin her ikisiyle de ilgili örneklerin vücuda getirildiği filmlerde, eserlerin repertuar bilgileri ve sözel dokuları yukarıda ifade edildiği üzere, ilerleyen bölümlerde halk edebiyatı ürünlerinin incelenmesi aşamasında sunulmaktadır.

Türk halk müziği bağlamında temsilleri görülebilen bir başka husus da hiç şüphesiz, müziğin melodik altyapısını oluşturan geleneksel çalgılar olarak düşünülmelidir. Mehmet Özbek (1975) tarafından yapılan geniş sınıflandırmada Telli, nefesli ve vurmali olarak üç ana ve bunlara ait alt başlıklar altında incelenen Türk halk çalgıları içinde Kemal Sunal filmlerinde görülen örnekler şunlardır:

a) *Telli Çalgılar:*

a.1. Telli Tezeneli Çalgılar: Bağlama, elektro bağlama (ASBF, SLK, DD, ŞAB, ŞB, ÇK)

a.2. Telli Yaylı Çalgılar: Kemançe (GGG, DŞ, KAN)

b) Nefesli Çalgılar: Zurna (DD, DVR, ŞB, İNT, KF). Kaval (İBO).

c) Vurmali Çalgılar: Davul (DC, KRZ, ŞB, SOS, UG, KF, ÇAR, ZBK, DVR, SLK, İNT). Darbuka (ŞB, ÇK, DD). Zilli Tef (DC, ŞBN, GGG). Zilli Maşa (GGG, ŞBN, DC).

Halk bilimi araştırmalarında “Gösteri Sanatları” başlığı altında değerlendirilen en önemli noktalardan bir tanesi de şüphesiz halk oyunlarıdır. İnsanlığın evrimi içerisinde dinsel büyüsel törenlerden, eğlence ortamlarına doğru bir evrim gerçekleştiren halk oyunları, müzik ve kostüm desteği ile icra edilen önemli bir görsel sunum yoludur. Günümüzde kına, düğün, sünnet, dini veya milli bayramlar, asker gönderme-karşılama törenleri, gençlik toplantıları, dini toplantılar, açılış veya miting gibi çeşitli törenlerde icra edilen halk oyunları, incelenen sinema filmlerine de bu ortamlardaki icraları ile yansımaktadır.

Filmlerdeki halk oyunları sunumları, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi Anadolu’daki zengin birikiminden izler taşımaktadır. Bu doğrultuda, genellikle yukarıda sunulan icra ortamlarında gerçekleştirilen halk oyunlarının filme mekân olan yöre veya filmin kahramanlarının etnik aidiyetleri ile doğru orantılı olarak

sunulduğu göze çarpmaktadır. Sözcüleri, genel olarak doğu bölgelerimize dair önemli temsillerin yapıldığı, “Kibar Feyzo”da folklor ekibinin Feyzo’nun düğününde icra ettikleri “eli elime değdi” halayı, kadınların “helvacı” türküsünün ezgisi ile oynadıkları oyun ve düğünün son oyunu da dâhil olmak üzere tüm oyunlar filmin çekildiği Hatay Reyhanlı Harran köyü ve civarının halk oyunları arasından seçilmiştir (KF). Bir başka yapımla olan “Kılıbık”ta ise ev sahibi Müslüm’ün kiracısı Kamil ve ailesini evden attırmak başvurduğu kabadayı Niyazi’nin evi çalışmaları için verdiği halk oyunları ekibi de davul zurna eşliğinde bir halay icrası gerçekleştirmektedir (KIL). Benzer bir halk oyunları ekibi icrası “Katma Değer Şaban”daki Elazığ yöresine ait “Çayda Çıra” icrasındır. Bu yapımda da Şaban’ın beğendiği Gül isimli karakter bir halk oyunu ekibi ile birlikte çayda çıra oyunu çalışmaları yapmakta, geleneksel yöre kıyafetleri içindeki kız erkek karma oyun ekibi, her iki ellerinde yanan mumlarla birlikte, daire oluşturarak müzik eşliğinde temsili gerçekleştirmektedir (KDS).

“Güllü Geliyor Güllü”de ve “Meraklı Köfteci”de de hem geleneksel kıyafetleriyle yöre ekiplerinin hem de karakterlerin kemençe eşliğinde Karadeniz (Trabzon) yöresine ait horonları oynadıkları gözlemlenmektedir (GGG, MK). “Meraklı Köfteci”de ayrıca, Sürmeneli kız tarafının, düzenledikleri erkek eğlencesinde evlilik gerçekleşmeden damadı kaza süsü vererek öldürmek amacıyla ellerinde bıçaklar ile oynadıkları Trabzon yöresine ait “Bıçak Horonu” da icrası bakımından çok ilgi çekici bir örnek olarak sahnelenmektedir (MK).

“İnatçı”da da köylülerin gözlerini boyayarak, sahip oldukları arazileri ucuza alabilmek amacıyla tertipledikleri şenlikte, tutulan ekip “Süt İçtim Dilim Yandı, Trakya Karşılması ve Bitlis’te Beş Minare” müzikleri eşliğinde çeşitli yörelere ait oyunları sergilemektedirler (İNT).

Düğünlerdeki halk oyunu temsilleri konusunda, “Sosyete Şaban”da ise halk oyunu Şaban Ağa ile Peri’nin düğün sahnesinde, erkekler tarafından durulan bir halay şeklinde temsil edilmektedir (SOS).

“Koltuk Belası”nda memur olarak çalıştığı belediye’de bir anda başkanlığa yükselen Zühtü’nün kızı Hülya bir bayan halk oyunları ekibi içerisinde görev almakta ve filmin bir sahnesinde ellerinde kaşıkla festival provası yapmaktadır (KOL).

“Öğretmen” isimli yapımda düzenlenen okul müsamesesindeki öğrenciler, Kafkas oyunlarından birini icra etmektedirler (ÖĞR).

Filmlerdeki bu ekip icralarının yanında ayrıca, münferit amatör oyun temsilleri de sıklıkla yer alabilmektedir. Sözcüleri “Düdüdü Dünya”daki pavyon sahnesinde, erkeklerin 2/4’lük ritimler eşliğinde oynadıkları Ankara havaları (DD), “Çarıklı Milyoner, Davaro, Salak Milyoner, Keriz, Tatlı Dillim, Salako” isimli yapımlardaki düğün ve kutlama ortamlarında erkeklerin omuz omuza vererek çektikleri halaylar; kadınların karşılıklı sekme oyunları veya çiftetelli oyunları halk oyunları temsilleri konusunda tespit edilen diğer bulgulardır (ÇM, DVR, SM, KRZ, SLK, TD).

6.12. Halk Edebiyatı

6.12.1. Maniler

Mani, anonim halk şiirinin en eski ve en yaygın nazım şekillerinden biri olarak, Türk kültür coğrafyasının hemen her yerinde farklı adlandırmalarla da olsa söylenegelen, genellikle *aaba* uyak düzeni ile hecenin yedili ve sekizli ölçüleriyle, dörtlükler halinde vücuda getirilen ve tematik anlamda, ağırlıklı olarak sevgi, doğa, ayrılık, gurbet gibi konuların yanında, insan yaşamı ile ilgili hemen her konuya yer verebilen, çoğunlukla ezgili bir söyleyişle, düğün, kadın-erkek toplantıları, tarla-bağ-bahçe işleri gibi ortamlarda icra edilen bir türdür.

Anlamsal bütünlüğün son iki mısra da sunulduğu manilerde, ilk iki mısra ise verilmek istenen mesajla ilgili hazırlık epizodu olarak düşünülmelidir. Uyak ve ses düzenine uygun olarak söylenen bu giriş mısralarından sonra esas yargı son iki mısranın dile getirilmesiyle oluşturulmaktadır¹⁵.

Halk edebiyatı alanındaki yaygınlığından dolayı, araştırmacılar tarafından sıklıkla incelenen manilerle ilgili yapısal (uyak, mısra düzenlerine göre), tematik (içerdikleri konulara göre) yaklaşımlarla veya icracılar ve icra ortamlarına göre (kadın, erkek, davulcu, çiftçi, pazarcı, esnaf vd.) birçok farklı sınıflama oluşturulmuştur.

Ezgi ve çalgı desteği ile başta türküler olmak üzere, hemen tüm türlerin içinde de varlıklarını hissettiren maniler, Kemal Sunal filmlerinde de örneklenmektedir. Gerek malzemenin sınırlı sayıda olmasından gerekse, manini oluşturduğu görsel yapının da göz önünde canlandırılması amacıyla, bu çalışmada Kemal Sunal filmlerindeki

¹⁵ Manilerdeki anlam bütünlüğünün son iki dizide verildiği ile ilgili genel düşünceye karşıt olarak bk. (Yolcu, 2012).

maniler yukarıdaki sınıflamalardan ayrı olarak, sahnelenişleri de dikkate alınarak şu şekilde incelenecektir.

Genellikle sevgililerin birbirlerine karşılıklı olarak söyledikleri manilerle filmlerde, ya beraber çıkılan bir kır gezisinde (KAN), ya sevdiği kıza derede çamaşır yıkarken rastlaması üzerinde, ya kız evinin penceresinin önünde (TOK), ya çiftlerin duygusal yakınlaşma sahnelerinde (KAN), ya da Salako'da olduğu gibi bir "baca pilavı" uygulanmasında, karşılıklı sevgi ifadelerinin dile getirilmesi şeklinde rastlanılmaktadır.

"Cihan Yandı Kanlı Nigar"da kibar İstanbul beyefendisi Narçın ve gönlünü kaptırdığı Cihanyandı Kanlı Nigar'ın kızı genç ve güzel Bedîde ile gezmelerinde ve kızın evine gizlice girerek yaşadıkları duygusal yakınlaşmalarında birbirlerine karşılıklı bütün haliyle ya da bir maniyi yarıya bölmek suretiyle şu manileri atmaktadırlar:

Erkek:

A benim bahtı yârim

Gönülde tahtı yârim

Kız:

Yüzünde göz izi var

Sana kim baktı yârim (KAN)

Kız:

Karanfilsin kararın yok

Gonca gülsün hümârın yok

Ben seni çoktan sevdim

Senin bundan haberin yok (KAN)

Kız:

Saçımda siyahım var

Bülbül gibi ahım var

Erkek:

Göz gördü gönül sevdi

Benim ne günahım var (KAN)

“Tokatçı”da ise sevdiği kız Emine’ye arkadaşları ile dere kenarında çamaşır yıkarlarken rastlayan Osman, Emine ile karşılıklı olarak aşağıdaki manileri birbirlerine atarak bir mani atışması canlandırılmaktadır.

Erkek:

Ayna koydum çayıra
Şavkı vurdu bayıra
Beni senden, seni benden
Belki ölüm ayıra (TOK)

Kız:

Elinde kara kazma
Beni görünce azma
Benden sana fayda yok
Nafile mani yazma (TOK)

Erkek:

Bahçelerde pırasa
Yaprağına kar yağsa
Emine ah kocasız kalsa
Önümde diz çöküp yalvarsa (TOK)

Erkek:

Almayı ata ata
Cilveyi sata sata
Kurudum kibrit oldum
Kız yalnız yata yata (TOK)

Kız:

Nane serdim bayıra
Yaprakları çayıra
Bizi kimse ayıramaz
Belki ölüm ayıra (TOK)

Yine “Tokatçı” isimli yapımda, Emine’nin penceresinin önüne gelen Osman onunla bir mani atışması daha canlandırmakta, Emine ise söylediği cevabi mani ile görücüye gelmelerinin vakti olduğunu dile getirmektedir.

Erkek:

Tabancam dolu saçma
Her yerde sırrın açma
Yedi yerde yaram var
Sekizinci yarayı sen açma (TOK)

Kız:

Karanfilim budama
Sefa geldin odama
Beni candan seversen
Görücü yolla babama (TOK)

Görücü gidildiğinde, Emine’nin babasının istediği yüklü miktardaki başlık parası üzerine de Osman görücülük anında şu maniyi düzerek, Emine’nin güzelliğini ve istenen başlık parasına değer olduğunu belirtmektedir.

Makaramın ucu telli
Sevdiğim ince belli
Güzelliği besbelli
Emine’mi verseler
Sayarım beş yüz elli (TOK)

Başlık parasını kazanıp geldiğini zannederek, Emine’yi almaya giden Osman bu sahnede de Emine’ye olan hasretini ve sevgisini şu maniyi düzerek dile getirmektedir:

Oy dereler dereler
Neler bilirim neler
Senin değil benimdir
O kara gözler (TOK)

Filmlerdeki mani sunumları noktasında “Salako”daki “baca pilavı” sahnesi de hayli ilgi çekicidir. Emine’yi seven ağa yanaşması Salo, köylülerin kışkırtmaları ve

Urfalı Babi'nin verdiği sufler ile bu sevgisini, aslında bir bahar eğlencesi olan “baca pilavı”nın farklı bir halde sunulması ile ağanın evinin çatısına çıkarak söylediği şu manilerle dile getirmektedir:

Elli dirhem kaşarım
Kız aklına şaşarım
Kaç senedir Emine'm
Ben peşinden koşarım (SLK)

Bir su ver aşırmadan
Bardağı taşırmadan
Gel kaçalım Emine'm
Aklımı şaşırmadan (SLK)

Ayna attım tarlaya
Tarla yüzün parlata
Ne zaman gireceğiz
İkimiz bir yatağa (SLK)

Manilerde çoğu kez sevgi, doğa, ayrılık, gurbet gibi konuların işlendiği bilinmekle beraber, kızgınlıkların, bedduaların, sövgülerin de dile getirildiği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak, “İbo ile Güllüşah”ta tespit edilen aşağıdaki manide İbo, sevdiği kız Nazlı'ya olan hasretini, ona serzeniş ve ilenç dolu bir mani düzerek ifade etmektedir:

Kalenin ardı Mersin
Beklerim yârim gelsin
Beklemekten usandım.
Allah belanı versin (İBO)

“Güllü Geliyor Güllü”de de filmin yer yer anlatımında karşımıza çıkan dış sesin, Taka Nuri'nin Güllü'ye aşık olduğu anlarda yaptığı sunumda da şu maniyi seslendirdiği görülmektedir.

Bahçelerde talim var
Güllü gibi yârim var
Ali'dir esas adım

Taka gibi halim var (GGG).

Aslında her biri başlı başına birer sevgi/hasret manisi örneği olsa da, bağlam merkezli bir bakışla icra ortamı açısından bakılacak olursa, “Hasret” isimli yapımda mendil satan ihtiyarın sunduğu aşağıdaki mani örnekleri, satılan ürünü tanıtmaya, reklamını yapmaya, alıcıların dikkatini çekme isteği ile satış ve ürüne yönelik sunulan birer pazarcı manisi olarak değerlendirilmekte, böylelikle de icra bağlamının değişkenliğine de dikkat çekilmektedir:

Mendili elde gördüm
Kemerini belde gördüm
Yâri önce ben sevdim
Sonradan elde gördüm

Mendilim toz pembedir
Benim gönlüm sendedir
A benim nazlı yârim
Senin gönlün kimdedir

Mendilimin beyazı
Ben çekemem bu nazı
Aşkından hasretinden
Yandım kafirin kızı

Mendilimin yeşili
Ben kaybettim eşimi
Mendilim sende dursun
Sil gözünün yaşını (HAS).

Benzer bir örnek de “Sahte Kabadayı” isimli yapıda, doğrudan satılan ürün ve satıcı ile ilişkili bir örnek olarak pazarcı, esnaf manisi olarak sunulmuştur.

Bayatını alma
Elini yakar
Üç liraya düşürdü
Pişmaniyeci Yaşar (SAH).

Kemal Sunal filmlerindeki maniler konusunda son olarak, “Yüz Numaralı Adam”da bir anda halk kahramanı olup, reklam filmlerinde oynamaya başlayan Şaban’ın, buzdolabı reklamında seslendirdiği şu dörtlük de uyak ve ölçüsü ile geleneksel mani formundan izler taşıyan ve bir bakıma yukarıda sunulan pazarcı manisinin işlevsel amacına uygun olarak bir ürünü tanıtmaya, satmaya yönelik bir başka temsil olarak değerlendirilmelidir.

Dostum var diye güvenme

Kara gün görmedikçe

Buzdolabım var deme

Bu aslanı seçmedikçe (YÜZ).

6.12.2. Türküler

Sözlü ve yazılı edebiyatımızda duyulan, söylenen veya görülen türküler, atalar sözü, masallar, bilmeceler ve maniler gibi yaygın mahsullerdir. Bu mahsullere Doğu ve Kuzey Türkleri, aynı kökten gelen “yıı” veya “cıı” adını vermişlerdir. Batı Türkleri, Türk kelimesinden doğan ve Türklere mahsus ezgi manasına gelen “türkü” yü kullanmaktadırlar (Elçin, 2000: 195).

Türkiye’nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için en çok kullanılan ad “türkü” dür. Bölgelerle, konulara değin özel hallerde, ya da ezginin ve sözlerin çeşitlenmesine göre türkü kelimesi yerine, şarkı, deyiş, deme, hava, ninni, ağıt adları da kullanılır (Boratav, 1969: 162).

Türküler ferdi veya sosyal olaylarla ilgilidir. Konuları itibariyle de; deprem, ölüm, kıtlık, kahramanlık, sevgi, ayrılık gibi sebepler türkünün çıkışını etkiler. Toplumun olaylar karşısındaki tepkisi türkülere yansır. Öteki halk şiirlerinin ferdi niteliğine karşılık, türkülerde sosyal yan ağır basar. Halkın sevgisi, nefreti, acısı, tutkusu, her şeyi türkülerde yankısını bulur (Güzel ve Torun, 2005: 366-367).

Kemal Sunal’ın rol aldığı hemen her yapımda, görsel sunumu destekleyen bir müzikal temsil de sunulmakta ve bu, çoğu kez türküler aracılığıyla yapılmaktadır. Filmin hikâyesiyle orantılı olarak hemen her filmde yapılan bu türkü sunumu, bazen oyuncuların bireysel performansları şeklinde sunulurken, bazen de filmin esas kahramanının meşhur olup, müzik dünyasına girmesi ile 70’lerin sonunda Türk sinemasında etkinliği hissedilen “türkücü filmleri” furyasının eleştirel bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırsal yaşamdan, köy hayatından izler taşıyan

yapımlarda, düğün, dernek gibi eğlence ortamlarında icra edilen türküler, sözü edilen türkücü filmleri boyutunda, gazino, gece kulübü tarzındaki mekânlarda icra edilir hale gelmektedir.

Türk kültür coğrafyasındaki en yaygın halk şiiri örneklerinden olan türkülerin, yapısal, konusal özellikleri ve icra biçimleri ile ilgili incelemeler birçok araştırmacı tarafından yapılmaktadır. Aynı zamanda, ezgiden bağımsız olarak düşünülemeyen türkülerin, bu çalışmada da tüm sayılanların ışığında, Kemal Sunal'ın rol aldığı sinema eserlerindeki sunuluş özellikleri ile incelenip tasvir edilmesine çalışılacaktır.¹⁶

Filmlerdeki türkü sunumlarıyla daha Kemal Sunal'ın sinema hayatına başladığı ilk yapımda karşılaşılmaktadır. “Tatlı Dillim” isimli bu yapımda, dönemin ünlü sanatçısı Selda Bağcan'ın sesinden sunulan “Bu Dünya Yalan Dünya, Çemberimde Gül Oya” ve “Neredesin Sen” isimli türküler, yapımın film müziklerini oluşturarak, sahneleri melodik anlamda da dolduran bir unsur haline gelmiştir. Aynı zamanda filmdeki türkü sunumları aracılığıyla, Selda Bağcan'ın Moğollar ile birlikte yapmış olduğu “Türkülerimiz 1” isimli albümünün de bir anlamda tanıtımını da yapılmaktadır. Söz konusu türkülerin ilki,

Oy dünya, yalan dünya
Yalan, yalan, yalan dünya

Mecnun Leyla'ya vurulmuş
Kerem Aslı'ya kul olmuş
Ferhat Şirin'le yoğrulmuş
Arzu'yu Kamber'e vereydin ya
Yalan, yalan, yalan dünya

Kimisini ağlatırsın
Kimisini güldürürsün
Genç yaşlarda öldürürsün
Ölüme çare bulaydın ya
Yalan, yalan, yalan dünya

¹⁶ Türkülerin repertuar bilgileri, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivinden alınmıştır. (<http://www.notaarsivleri.com>)

Dağların var yüce yüce
 Yaylaların koca koca
 Yalan dünya uçtan uca
 Sulh içinde olaydın ya
 Yalan, yalan, yalan dünya

Kimisini ağlatırsın
 Kimisini güldürürsün
 Genç yaşlarda öldürürsün
 Ölüme çare bulaydın ya
 Yalan, yalan, yalan dünya

Biraz umut vermedin ki
 Zalimi yere sermedin ki
 Haktan yana olmadın ki
 Yüzünü garibe döneydin ya
 Yalan, yalan, yalan dünya

Bu dünya yalan dünya

Yalan, yalan, yalan dünya (TD) sözleri ile sunulan ilk türkü, yapımın çekildiği dönemin müzikal yönelişini de belirgin biçimde gösteren Anadolu pop tınılarıyla vücuda getirilmiş, bir Selda Bağcan eseridir. Sözlerinde, halk hikâyelerinden, doğal güzelliklerden ve umut, hak, zalim, garip gibi imgelerle, politik söylemden izler taşıyan bu eser de türkü formunda değerlendirilebilecek bir temsil olarak düşünülmelidir. Filmin ilerleyen safhalarında, aynı sanatçının yorumladığı, Kamil Nizam Bigalı'dan derlenen ve repertuara 1268 numara ile kaydedilen bir Çanakkale türküsü olan “Çemberimde Gül Oya” isimli eser aşağıdaki sözlerle yansımaktadır.

Çemberimde gül oya
 Gülmedim doya doya
 Dertlere karıyorum
 Günleri saya saya
 Al beni kıyamam seni

Köşe başı beklerim
 Vay benim emeklerim
 Dümbeleşti çala çala
 Yoruldu bileklerim
 Al beni kıyamam seni

Pembe gül idim soldum
 Ak güle ibret oldum
 Karşı karşı dururken
 Yüzüne hasret oldum
 Al beni kıyamam seni (TD)

Filmdeki son türkü temsili ise, Neşet Ertaş'tan derlenen “Şu Garip Halimden Bilen İşveli Nazlım /Neredesin Sen” isimli 4170 repertuar numaralı türküdür. Türkünün ezgisi, filmin genelinde arka planda sözsüz biçimde çalınarak film müziği şeklinde sunulmakla birlikte, türkünün içindeki “*tatlı dillim, güler yüzlüm*” dizeleri filmin isminin de kaynağını oluşturmaktadır.

Şu garip halimden bilen işveli nazlım
 Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen
 Tatlı dillim güler yüzlüm ey ceylan gözlüm
 Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen

Ben ağlarsam ağlayıp gülersem gülen
 Bütün dertlerimi anlayıp gönlümü bilen
 Sanki kalbimi bilerek yüzüme gülen
 Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen

Sinemde gizli yarayı kimse bilmiyor
 Hiçbir tabip şu yarama merhem olmuyor
 Boynu bükük bir garibim yüzüm gülmüyor
 Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen (TD)

Yukarıda sunulduğu üzere çeşitli sebeplerle (başlık parası kazanmak için, kanlılarından-düşmanlarından kaçarken) kahramanın tesadüf eseri meşhur olarak, gazino ortamına adım atması sonrasında, konserler ve albümler ile geniş kitlelere seslenebildiği bir “türkücü filmi” eleştirisi düzleminde sunulan “Çöpçüler Kralı” ve

“Şark Bülbulü” isimli yapımlarda yoğun biçimde yöre ağızlarının kullanıldığı türküler seslendirilmektedir.

Tesadüf eseri meşhur olma konusunu işleyen ilk yapım “Çöpçüler Kralı”dır. Bir mahallede kendi halinde çöpçülük yapan Apti, zabıta amiri Şakir’in evine temizliğe gelen Hacer’e âşık olur. Şakir de Hacer’i sevmektedir. İkilinin arasındaki mücadele, kız isteme boyutuna kadar ilerler. Bu mücadele esnasında, Apti’nin evinin önünde çamaşır yıkayan Hacer’e sahip olma isteği ile saldırması neticesinde, kızın abisi ve babasının peşine düşmesiyle tesadüf eseri bir gazinonun sahnesine çıkar. Sazların çalmaya başlamasıyla türküye giren Apti, durumu lehine çevirerek bu kaçıştan meşhur olarak çıkar ve olayların seyrini değiştirir (ÇK).

“Çöpçüler Kralı”nda çöpçü Apti’nin, sokağı süpürürken çalıştığı evin camlarını silen sevdiği Hacer’i görüp başladığı ve aşağıdaki türkü Aşık Sadık Doğanay’dan derlenen bir Sıtkı Baba (Aşık Pervane) eseri olan “Yandı Ha Yandı” isimli eserdir.

Bir güzelin hasretinden ahından
Tutuştı her yanım yandı ha yandı
Aşık oldum onun mah cemaline
Üç yüz altmış beş günüm de yandı ha yandı

Benim derdim, senin derdine taydır
Bir güzel sevmişem kaşları yaydır
Saatim gün geçer her günüm aydır
Üç yüz altmış beş günüm de yandı ha yandı (ÇK).

Apti’nin Hacer’in ailesi ile tanışmaya gittiğinde, müstakbel kayın pederi ile oturdukları sofrada, aldığı alkolün etkisiyle söylediği bir diğer türkü de, genellikle askerlik vazifesinde, hep bir ağızdan söylenen Erzurum Aşkale türküsü olan “Ay Akşamdan Işıktır” türküsüdür.

Ay akşamdan ışıktır
Yaylalar yaylalar
Yüküm şimşir kaşıktır
Dilo dilo yaylalar

Komşu kızımı zapteyle

Yaylalar yaylalar
 Bizim oğlan aşıktır
 Dilo dilo yaylalar

Ay akşamdan aş da gel
 Yaylalar yaylalar
 Toprak yola düş de gel
 Dilo dilo yaylalar (ÇK).

Apti'yi meşhur eden türkü ise, yukarıda özetlenen hikâyede, Hacer'e saldırmasının ardından, babası ve abilerinden kaçtığında, kendini gazino sahnesinde, kadınlar matinesinde bulması üzerine, sazların çaldığı ve kendisinin de bir anda eşlik etmeye başladığı, Gaziantep yöresine ait olan ve Celal Güzelses-İzzet Altınmeşe'den derlenen 2241 repertuar numaralı "Hele Yar" isimli aşağıdaki türküdür.

Hele yar yar yar zalım yar hain yar kafir yar çapkın yar
 Le le le leylim yar leylim yar
 Ne zalımsın yarım
 Ben sana kurbanım
 Yüzüne müştakım
 Sevgili sultanım

Yarın akşam sizde ben sana mihmanım
 Seni görmemişem yamandır ehvalım

Çağırdım yarım yarım,
 Gel bana sinen sarım
 Söyle aşına kimdir,
 Gidim ona yalvarım

Yarın akşam sizde ben sana mihmanım
 Seni görmemişem yamandır ehvalım

Bu dağlar duman oldi
 Halim pek yaman oldi

Üç gündür görmemişem
Gözlerim duman oldi

Yarın akşam sizde ben sana mihmanım
Seni görmemişem yamandır ehvalım (ÇK).

Bu türküyle meşhur olan Apti artık Apti Şakrak ismiyle gazinoda sahne almaya başlamaktadır. Son sahnesinde birtakım sakarlıklar ve aksilikler yaşayarak, komik duruma düşmesi ile kısa süren sanat hayatı noktalanmış Apti'nin seslendirdiği eser de yine İzzet Altınmeşe'den alınan 1330 repertuar numaralı bir Diyarbakır türküsü olan Maden Dağı isimli türküdür.

Maden dağı dumandır
Deloyloy deloyloy deloyloy deloyloy di gel yarım
Yolu dolam dolamdır le
Deloyloy deloyloy civan yarım

Yarım gitti gelmedi
Deloyloy deloyloy deloyloy deloyloy di gel yarım
Yaş gözüme dolandır cano / kurban
Deloyloy deloyloy kibar yârim /di gel malım

Bu dağın ardı meşe
Deloyloy deloyloy deloyloy deloyloy di gel yarım
Gün kalka gölge düşe dılo
Deloyloy deloyloy kibar/ güzel yarım

Beni yardan ayıran
Deloyloy deloyloy deloyloy deloyloy di gel yarım
Evine şirvan düşe le
Deloyloy deloyloy kibar/ güzel yarım

Bu dağlar meşe dağlar
Deloyloy deloyloy deloyloy deloyloy di gel yarım
Vermiş baş başa ağlar le

Deloyloy deloyloy kibar/ güzel yârim (ÇK).

Bu talihsizlikten sonra, şöhretinden de, sevdiği kızdaki da olan Apti, gecelediği kiraathaneye geri döner ve son bir eser olarak Ali Kızıltuğ'dan derlenen 646 repertuar numaralı Sivas Divriği türküsünü mırıldanmaya devam eder:

Dam üstüne çul serer
Leyli de yar loylu da yar loy loy loy
Bilmem o kimi sever (ÇK).

Uzun havadan, hareketli ezgilere kadar, türlü melodik zenginlikle sunulan bu türkülerin yer yer dönemin ünlü isimlerinin meşhur oldukları eserlerden seçilmiş olmaları, Kemal Sunal nezdinde, Türk sinemasındaki mevcut dönemin mizahi olarak eleştirmesi amacından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu eleştirel bakışın yoğun olarak hissedildiği en önemli yapım, şüphesiz “Şark Bülbülü”dür. Filmin erken sahnelerinde, başlık parası biriktirebilmek için İstanbul’a gelen Şaban, arkadaşının çalıştığı gazinonun sahibinden dayak yiyip, onun rahatlamasını sağladıktan sonra, evine alması ile başladığı serüveninde, gazino sahibinin evinde verdiği bir davette tesadüfen okuduğu;

Buradan bir atlı geçti
Vallah kardaş yaramı yaktı geçti
Ben her dertten yıkılmazdım
Vallah kardaş sebebim zalım oldu
Zalım elinden oy oy nere gidem vay¹⁷ (ŞB, SOS)

uzun havası ile beğeni toplamakta, akabinde, patronun ve davetlilerin istekleri ile okuduğu bir Diyarbakır türküsü olan Esmerim Biçim Biçim ile meşhur olmaktadır. TRT repertuarında 4087 numara ile kayıt edilen ve İzzet Altınmeşe'den derlenen türkü şöyledir:

Esmerim biçim biçim
Ölürem esmer için
Alem bana düşmandır
Esmer sevdiğim için (ay ay)

¹⁷ Aynı uzun hava, Sosyete Şaban isimli yapımda, Şaban Ağa tarafından evine kendisiyle tanışmaya gelen beşik kertmesi Peri'ye de, penceresinin altında okunmaktadır (SOS).

Hele loy loy loy
Kibar yârim esmerim

Bir taş attım havaya
Düştü mapushanaya
On beş kızını kandırdım
Bir şişe lavantaya (ay ay)

Hele loy loy loy
Kibar yârim esmerim

Esmer bugün ağlamış
Ciğerimi dağlamış
Kara kaşın üstüne
Siyah puşi bağlamış (ay ay)

Hele loy loy loy
Kibar yârim esmerim

Esmerin ahı gerek
Alnında dağı gerek
Yâri esmer olanın
Zencirden bağı gerek (ay ay)

Hele loy loy loy
Kibar yârim esmerim (ŞB, DK).

Yukarıdaki iki türkü ile meşhur olan Şaban, nota derslerini bir yana bırakarak alıştığı düzende söylemeye başladığı Tahir Okutan'dan (Mukim Tahir) alınan bir Şanlıurfa türküsü olan "Ayağında Kundura" ile artık Şaban Ballises olarak sahnelere çıkmaya başlamaktadır. Gerek söylediği türkünün, gerekse aldığı yeni soyadının dönemin önemli sanatçısı İbrahim Tatlıses'in meşhur olma hikâyesi ile benzer noktalar teşkil etmesi, durumun mizahi sunumu açısından dikkat çekicidir. Yukarıda ifade edilen türkü şu sözlerle seslendirilmektedir:

Ayağında kundura
 Yar gelir dura dura
 Ölürem ben ölürem vay

Genç ömrümü çürüttüm
 Göğsüme / sineme vura vura
 Ölürem ben ölürem vay

Ölürem ben ölürem
 Nere gitsem gelirem
 Ben bir fakir çocuğam
 Arar seni buluram vay

Çıktım kerpiç divara
 El ettim nazlı yara
 Ölürem ben ölürem vay

Eski yar şöyle dursun
 Can kurban yeni yara
 Ölürem ben ölürem vay (ŞB).

Şark Bülbülü türkü varlığı açısından son derece verimli bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin birçok yapımında, bir anlamda çıkarılan her kasete uygun bir film yapılması furyası, yapımları birer müzikale çevirmekte, söz konusu Şark Bülbülü'nde de bu durum yoğunlukla hissedilmektedir. Yukarıda tespit edilerek sunulan türkülerin yanında;

Tünne Bayburt, Tünne Bayburt, Tünne sende nem kaldı
 Hasan Kal'asında yavrum caketim kaldı
 O cakettir güzel eder adamı
 Ergen kızlar alsın benim gadamı

De get Bayburt, De get Bayburt, De get sende nem kaldı
 Hasan Kal'asında yavrum köyneğim kaldı
 O köynektir güzel eder adamı

Ergen kızlar alsın benim kadımı (ŞB)

şeklinde sunulan ve yine İzzet Altınmeşe tarafından derlenen bir Şanlıurfa türküsü seslendirilmektedir. Yukarıda özetlenmeye çalışılan dönem filmlerinin mizahı filmin bundan sonraki kısmında daha net biçimde ortaya sunulmaktadır. Yapımcısı ile anlaşan Şaban Ballises artık bir sinema filmi çekecektir. Bu sinema filminin aynı türkü ve isimle bir yıl önce İbrahim Tatlıses'in rol almakta olduğu "Toprağın Oğlu Sabuha" filmine önemli göndermeler yapması da bir hayli ilgi çekicidir. Yılmaz Kayral (Urfalı Babi) isimli ozana ait "Sabuha" türküsü, İbrahim Tatlıses tarafından popüler edilmiştir.

Bırakıp gitme dedim
Beni terk etme dedim
Sabuha çok bekledim
Haber bile vermedin
Vcdansız Sabuha, Sabuha, Sabuha

Kalbim aşkınla yanmış
Meğer gönlüm aldanmış
Yalan sevgine kanmış
Alın yazım karaymış
Vcdansız Sabuha, Sabuha, Sabuha

Nerdesin ah nerdesin
Beni öldüreceksin
İsmi söylemekten
Tükendi son nefesim
Vcdansız Sabuha, Sabuha, Sabuha (ŞB).

Filmde ayrıca, Azeri sanatçı Huşeng Azeroğlu'dan derlenen bir türkü olan Can Hatice'm ise Şaban Ballises'in kadınlar matinesinde seslendirdiği bir başka türküdür:

Yatırdım yatırdım dam üstüne
İrkildim düştüm can sesine

Havar, havar can Hatice

Gözleri ceylan Hatice
 Men sana gurban Hatice
 Muha muha can Hatice

Ayağına başmak yaraşır
 Başına yaşmak yaraşır

Havar, havar can Hatice
 Gözleri ceylan Hatice
 Men sana gurban Hatice
 Muha muha can Hatice (ŞB).

Yapımda, gazinolar arasında transferi gündemde olan Şaban'ın seslendirdiği bir diğer türkü de bir repertuarda 1106 numara ile kayıt edilen ve Muzaffer Sarısözen tarafından Azmi Körükçü'den derlenen bir Gaziantep türküsü Hış Hış Hançer isimli eserdir:

Hış hış hançer, boynuma le le
 Küpeli kızlar yanıma

Ben halayın başıyam le le
 İncili küpe taşıyam

Bir dağda, iki kaya
 Oğul gidelim kurban, gelen kaya
 Gidenim gelenim kesildi vay vay

Çekin halay dizinsin le le
 Mahmur gözler süzülün

Ben halayın başıyam le le
 İncili küpe taşıyam (ŞB).

“Şark Bülbülü” ve “Çöpçüler Kralı”ndaki gibi bir meşhur olma hikâyesi ile kurgulanan “Şabaniye”de ise, kanlılarından kaçarken, annesinin bulduğu bir fikir ile

kadın kılığına girerek Şabaniye adını alan Şaban'ın gazinoda seslendirdiği bir eserle şöhret olması işlenmektedir. Fakat bu yapımda söylenen eserler türkü formunda olmayıp, yukarıda sözü edilen türkücü filmleri döneminin mizahından ziyade, 1980'lerdeki arabesk dönemin mizahını yapmak amacıyla seçilmiş, arabesk ezgili şarkılar ve dönemin popüler sanat müziği eserleri formunda karşımıza çıkmaktadır (ŞAB). Bir başka deyişle, 1977 ve 1979 yapımlı filmler olan “Çöpçüler Kralı ve Şark Bülbülü”nde, tıpkı “Şabaniye”de olduğu gibi tesadüfi bir şöhret söz konusudur ancak filmlerin dönemsel mizahı ve eleştirisi farklı amaçlarla yapılmaktadır. İlk iki filmde türkücü filmleri eleştirilirken, diğerinde ise ağırlıklı olarak arabesk furyası üzerinde durulmaktadır.

Türkü sunumları açısından özel olarak üzerinde durduğumuz yukarıdaki yapımların dışında, kahramanların münferit icralarının da yer aldığı filmler yoğunluktadır. Bunlardan bütün olarak bir türkü icrasının gerçekleştiği örnekler şunlardır;

“Köyden İndim Şehire”de altınları bulan kardeşlerin, Ankara'ya gelip kaldıkları pansiyonda altınları sayarlarken sevinçlerinden beraberce söyledikleri

Keklik idim vurdular
Kanıdımı kırdılar
Daha ben ne idim
Annemden ayırdılar

Gel gel yanıma keklik
Kastın canıma keklik
Al kınalı parmaklarını
Bastır canıma keklik

Kekliğimin kafesi
Mis kokuyor nefesi
Şimdi buradan geçti

Ah ciğerimin köşesi (KİŞ) türküsü, Muzaffer Sarısözen tarafından Aşık Veysel'den derlenerek repertuara 224 numara ile kazandırılan bir Sivas Şarkısıyla türküsüdür.

“Davaro”da Sülo’nun, Memo’yu cezaevinden kadın kılığında kaçırmamasından sonra, İnatçı’da da halk oyunları ekibinin, çektikleri halay esnasında, koro halinde söyledikleri Bitlis’te Beş Minare isimli türkü de 2226 repertuar numarası ile Nazmi Zülfikar’dan derlenen bir türküdür.

Bitliste beş minare
Beri gel oğlan beri gel
Yüreği dolu yâre
Beri gel oğlan beri gel

İsterem yanın gelem
Beri gel oğlan beri gel
Cebimde yok beş pare
Beri gel oğlan beri gel (DVR, İNT).

“Şen Dul Şaban”da, Şaban ve Ali’nin kadın kılığına girerek apartmandaki kadınlarla birlikte gittikleri matine’de çalan ve 80’li yılların popüler türküsü Parmağında Yüzükler de 2165 repertuar numarası ile İrfan Ruhi Erdem’den derlenen bir Rize türküsüdür.

Sabahtan gördüm seni
Çok beyaz geldin bana,
Konakta mı büyüdün
Güneş varmamış sana

Parmağında yüzükler
Kolunda bilezikler
Oy sana dolanayım
Oy oy Emine’ m nedir bu güzellikler

Bir kurşun atacağım
Belindeki kuşağa
Anan vermeyi seni
Benim gibi uşağa

Parmağında yüzükler

Kolunda bilezikler
 Oy sana dolanayım
 Oy oy Emine'm nedir bu güzellikler (ŞEN).

Karadeniz yöresine ait bir diğer türkü sunumu da, "Cihan Yandı Kanlı Nigar"da, Nigar ve kızlarının evine gelen belalı Temel Reis'i eğlendirirken söyledikleri ve repertuara 3409 numara ile kaydedilen Tabancamın Sapını isimli Rize türküsüdür.

Tabancamın sapını
 Gülle donatacağım
 Alacağım başka yar
 Seni çatlatacağım
 Tabancam dolu mermi
 Seven böyle eder mi
 İnsan sevdiği yâri
 Bırakıp da gider mi? (KAN).

Oldukça yoğun bir türkü varlığının gözlemlenebileceği Kemal Sunal filmlerinde, yukarıda sunulduğu şekliyle tam haliyle icra edilen yöre türkülerinin yanında, bireysel icralar içerisinde veya sahne geçişlerinde, belirli bölümleri söylenen aşağıdaki türkülerin de seslendirildiği tespit edilmiştir. Farklı farklı yörelere ait olan bu türkülerin, ev işleri-temizlik yapılırken, içki içilirken, eğlenilirken gerçekleştirilen icrasında bazen, film kahramanının da katkılarıyla türkünün bilinen sözlerinin değiştirilerek varyantlaştığı gözlemlenebilmektedir.

Alçaklara kar yağıyor üşümedin mi
 Sen bu işin sonunu düşünmedin mi (HS4)

Bir dalda iki ceviz
 Aramız derya deniz
 Sen orada ben burada
 Ne bet kaldı, ne beniz

Sallasan sallasana mendilini

Göndersene, göndersene sevdiğimi (HAS).

Buradan bir atlı geçti

Yarama bastı geçti

Dolana ay dolana

Dolana ay dolana

Şirin canım vereyim

Bana yâri bulana (HS2)

Daracık sokakları duman bürümüş

Külhan da Cabbar, Şükriye'yi almış yürümüş (HAN).

Derenin kenarında kalayladım kazanı

Nazlı'm senin yüzünden tutamadım Ramazanı (İBO).

Doktor civanım

Doktor doktor civanım

Ne istersen alayım

Ben sana varayım (DC).

Ekin ekim çöllere de

Yoldurmadım ellere

On yaşında yar sevdim de

Sevdirmedim ellere (ondan düştüm ellere)

Çıt çıt çıt çıt çedene de

Sar bedeni bedene

Dünya dolu yar olsa da

Benim Nazlı'm bir tane (İBO).

Ekin ekim gül bitti de

Dalında bülbül öttü

Ötmeyedin a bülbül de

Yârim elimden gitti (KF).

Eli elime değdi de
Hem ben yandım hem kendi
Bize kimse karışamaz
Arkamız çok efendi (KF).

Gelini gelini de Kürdün gelini,
Saramaz oldum da enkom, ince belini,
Yanar ağlarım oy, döner ağlarım (BEK).

Gide dide tutmaz oldu dizlerim
Ağlamaktan görmez oldu gözlerim
Nazlı'm Nazlı'm derim duymaz sözlerim
Ah alınma kara yazı yazıldı (İBO).

Gökte yıldız yüz altmış
Allah neler yaratmış
Dokunmayın Hasan'ıma gariptir
Dokunmayın Hasan'ıma öksüzdür

Hasanım gidiyor pazara
Uğradı çatladı nazara
Dokunmayın Hasan'ıma gariptir
Dokunmayın Hasan'ıma öksüzdür (KAN).

Horon teptim yorulduğum
Tepmemiş gibi oldum
O kırmızı yanağı
Öpmemiş gibi oldum

Kurban olayım yârim
Ah o fidan boylara
Senun yüzünden uşak

Tüştüm ben bu hallara (GGG).

Kayanın bayır düzü
Mevlam ayırdı bizi
Anamın akli olsa
Evlendirirdi bizi

Kıyıdan kenardan
Minareden düş de gel
Kaynanana küs de gel
Başlığı ver de gel (KF).

Kırmızı kurdele, kör olasin Emine
İndim derelerine, bilmem nerelerine
Kaytan bıyıklarımı sürsem nerelerine (SOS).

Köprüden geçti gelin
Saç bağı düştü gelin (ÇK)

Mezarımı derin de kazın
Dar olsun yar yar dar olsun yar yar dar olsun
Ben ölürsem, sevdiceğim
Var olsun yar yar var olsun yar yar var olsun. (MK).

Peştemal tezgâhında
Canım çıkayı canım
Cideceğim kocaya
Oturacağım hanım (GGG).

Sen ne güzelsin esmer
Yaktın benim canımı
Sana kötü diyenler
Bizi çekemeyenler (DD).

Su gelir güldür güldür
 Otobüs paldır küldür
 Alamanya yollarında
 Yârimin gözü mühür (GUR).

Yenge kızı altidur
 Yanakları tatlidur (GGG).

Yüce dağ başında yatmış uyumuş
 Ela gözlerini uyku bürümüş oy

Rüzgâr eser zülüflerin tellenir
 Dikkat olun herif aşağıdan gelir oy (MB).

Yukarıda özetlenen türkü sözlerindeki değişimle ilgili olarak, “Tosun Paşa” isimli yapımın gelin hamamı sahnesinde, Vali Dâver Bey’in kızı için Telloğlu ve Seferoğlu hanımlarının düzenledikleri eğlencede, Rukiye ile Adile Hanımın bilindik atışmalarını yansıttıkları türküdür. Tekirdağ Şarköy’de, Mustafa Karaer’den, Yücel Paşmakçı tarafından derlenerek 517 numara ile kayıt altına alınan Bağya Girdim türkü, ezgisine sadık kalınmasına rağmen, aşağıdaki şekilde değiştirilerek filmin mizah varlığına unutulmaz bir katkıda bulunulmuştur.

Bağa girdim bağ budanmış
 Bağa bülbül dadanmış
 On sekiz yaşında da Leyla Hanım
 Kimlere aldanmış

O kurnadan bu kurnaya
 Çirkef sıçramış
 Kırk beş yaşında da Adile de Hanım
 Pek de kartlaşmış

Sizden ala çirkef olmaz
 Bey kızı size kalmaz
 Haydi oradan Rukiye Hanım

Ağzını yırtarım (TOS).

Filmlerdeki türkü sunumları açısından üzerinde durulması gereken bir başka önemli yapım da şüphesiz bir atışma mizansenini içerisinde sunulan ve hemen hepsi mani formunda türkü olarak, kız ve erkek gruplarının birbirlerine söyledikleri “Kibar Feyzo”daki türkü sunumlarıdır. Başlık parasının, ağalık düzeninin, marabalığın, parasızlık yüzünden yuva kurulamayışının eleştirildiği bu türküler, konunun sunumu açısından yoğun içerikli bir örnek olarak düşünülmektedir.

Erkekler:

Arabayı saldıık düze
Mahkemeyi aldık göze
Şu kızlar bizim olsa
Acımazdık bin beş yüze

Kızlar:

Vay neresi vay neresi
Burası gelin deresi
Biz de kızıışmıışız ama
Babamız öldürür bizi

Erkekler:

Salına salına kızlar suya gelirsiniz
Aklımızı başımızdan alıp durursuz
Feyzo gibi deliye hayran olursuz
Bizde mi kara sevdaya düşek a kızlar?

Kızlar:

Oğlanlar kendinizi ileri atman
Feyzo'nun sırlarını yabana satman
Gücünüz yetmirse bize heç bakman
Sevda nedir bilmeyen anlamaz bizi

Erkekler:

Bu düzen kazan karası

Ağalık Allah belası
 İkisini birden alası
 Kızlar bize kalası

Kızlar:
 Bu düzeni n'itmeli
 Merdivenden itmeli
 Tıngır mıngır düşerken
 Peşine de göbek atmalı

K: Kibar Feyzo'm niçin niçin
 E:Fötürüm var onun için
 K:Sana bir fötür alalım
 Gerdeğe de biz girelim

K:Kibar Feyzo'm niçin niçin
 E:Kibarım da onun için
 K:Sana bir hela yapalım
 Ağayı da kubura atalım

K:Ananın oğlu uşağı
 Karının pamuk döşeğı
 Olmuşsan saban eşeğı
 Ulan Feyzo ne halt ettin?

E:Yandım iki kar elinden
 İlle anamın elinden
 İlle anamın elinden

E:Ekin ekim bitmiyor
 Öküz oldum yetmiyor
 Aramızda ağa var Gülo'm
 Elim yâre yetmiyor.

E :Bayırda harman olmaz
 Ağadan ferman olmaz
 Ben sevdiğimi almışam Gülo'm
 Karışan iflah olmaz

K:Bayırda harmanım var
 Feyzo'dan dermanım var
 Yiğit isen gel bana Feyzo'm
 Derdine dermanım var. (KF).

6.12.3. Ağıtlar

Eski Türkçe'de sagu, sıgıt gibi isimlerle karşılanan ağıt, Elçin'e (2000: 290) göre, "İnsanoğlunun ölüm karşısında veya canlı-cansız bir varlığını kaybetme, korku, telaş ve heyecan anındaki üzüntülerini feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini düzenli düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türküler (2000: 290)." olarak tanımlanmaktadır.

Ağıtlar, tıpkı beddua, dilek ve öğütler gibi insanların bir arada yaşamaya başladığı ilk devirlerden itibaren var olan sözlü ürünlerdir ve insanlığın ortak özelliklerden biridir. Çünkü insanlar, hangi inanç, hangi ırk ve hangi dilsen olurlarsa olsunlar ilk çağlardan beri ağıt söylemiş, böylelikle ıstırabını teskin etme yoluna gitmiştir. Bazen de şahsi duyguların dile getirilmesinin yanında fanilik, toplumun dertleri, birtakım istenmeyen olaylar, düşmanlıklar ve bunların gereksizliği vs. gibi konulara da yer verildiği olmuştur (Kaya, 1999: 244).

Genç ya da yaşlı, ölen herkesin ardından *ağıt yakmak* adı ile icra edilen ve bir halk şiiri olarak karşılaşılan ağıtlar için, Kemal Sunal filmlerinde tespit edilen örnekler, bir şiir formunda olmayıp, düzensiz feryatlar şeklinde söylenen sözlerden oluşmaktadır. Sözgelişi, "Davaro"da köy meydanında, Memo ile çatışarak numaradan ölmesi üzerine Sülo'nun eşi Ayşo'nun dövünürken seslendirdiği;

Sülo vay sülo vay
 Sülo vay sülom vay
 Ailemin erkeği
 Vay ben başımı nerelere vuram oyy (DVR).

ve, “Varyemez”de ailesine ders vermek amacıyla öldüğü yönünde haber yayan Ragıp Elibol’un cenaze töreninde eşi, annesi ve eski eşinin sıra ile feryat ederek söyledikleri;

“(Eşi) Ragıp’ım kocacığım genç karımı bırakıp nerelere gittin? Peşinden gelmez miydim? Kendimi öldürmez miyim?

(Annesi) Ocağım söndü, dikili ağacım gitti. Evladım yerine niye benim canımı almadın Rabbim? Evlat acısına dayanır mı ana yüreği? Yanıyorum, yanıyorum...

(Eski Eşi) Kara toprak beni de alsaydın

Sende açtım gözümü

Sende kapatsaydım (VAR)” şeklindeki düzensiz sözleri sözü edilen söyleyişlerdir. Ancak her iki örnekte de, biçimsel anlamda ağıt türüne, daha genel bir ifade ile herhangi bir manzum türe ait bir özellik görülmediğinden, bu malzemelerin sadece, bir ölüm durumunun ardından yapılan ağıt sunumu olarak, ağıtın icra koşullarını sezdirmesi açısından değerlendirilebileceğini belirtmek gerekmektedir.

6.12.4. Ninniler

Ninniler, annelerin süt emen çocuklarını uyutmak için ezgi ile söyledikleri manzum veya mensur sözlerdir. Muhtelif türkü, mani, ilahi, destan ezgilerinin yardımı veya irticalen meydana getirilen ölçülü, ölçüsüz söz ve tekerlemelerle çocuğu oyalayan ninniler, hece vezni ve sade bir dille söylenirler. Umumiyetle dört mısralık bir bütün teşkil eden ninnilerin sonu bir bakıma nakarat gösteren “ninni yavrum ninni, uyusun da büyüsün ninni, e e ey” gibi sözlerle biter (Elçin, 2000:271).

Ninni, nenni, besik jırı, sangıldak jırı, layla gibi farklı adlandırmalarda, sadece Anadolu’da değil tüm Türk kültür coğrafyasında söylenegelen ninnilere, farklı milletlerin halk edebiyatlarında da rastlamak mümkündür.

Ninnilerin temelinde dile getirilen duygu, annenin çocuğuna karşı beslediği sevgidir. Genel olarak ninnilerde çocuğun kolay uykuya geçmesi; uslu durması; yürümesi; büyümesi; büyüdüğünde akıllı, yiğit, başarılı ve ahlaklı olması; büyüklerine karşı saygılı davranması; fiziksel açıdan güzel özelliklerinin bulunması; saygın bir meslek sahibi olması; vatanına, milletine faydalı olması; sağlıklı ve uzun bir ömür sürmesi; yokluk ve gurbet görmemesi vb. gelecekle ilgili annenin dua ve dilekleri dile getirilmektedir. Bütün bu dilek ve temenniler dile getirilirken, aslında

anne de gerçek yaşamda ifade edemediği duygu ve düşüncelerini seslendirme olanağı bulmaktadır (Çıblak Coşkun, 2013: 504).

Ninni bir yönü itibariyle de öğretici niteliktedir. Özellikle çocuklar, ninnilerle anadillerini daha kolay öğrenirler. Çünkü çocuk, bu ninniye dinledikten ve anladıktan sonra uyur. Bu sebeple edebiyatımızda ninni geleneği uzun zamanlardan bu yana devam etmektedir. Türkçenin öğretiminde de ninninin yeri son derece önemlidir (Güzel ve Torun, 2005: 347).

Kemal Sunal filmlerinde işlevsel olarak sadece iki yapımda ninni kullanımı ile karşılaşılmaktadır. Her iki yapımda da ninniler yukarıda verilen bilgilerin aksine, bir anne yaratımı halinde oluşturulmayıp, babanın dile getirdiği, birinde bir bebeğin (GRP) diğesinde ise aynı odadaki bir bebek ile yetişkinin uyutulmasına yönelik olarak icra edilmektedir. “Garip” isimli filmde tesadüfen bularak bakmaya başladığı Fatoş’u ayağında sallayan kahraman onu uyutabilmek için;

Eeee

Dandini dandini dastana

Danalar girmiş bostana

Kov bostancı danayı

Yemesin lahanayı (GRP)

şeklindeki yaygın bilinen ninniye seslendirirken, “Kibar Feyzo”da ise, eşi Gülo ile halvete girmek isteyen Feyzo’nun bu isteğini uyumayarak engelleyen çocuğunu ve aynı şekilde çiftin bir araya gelmesini istemeyen annesini uyutabilmek için mizahi ve argo sözler içeren ninnileri söylemekte, fakat her iki durumda da isteğini gerçekleştirememektedir.

Kibar Feyzo’nun bu ninnileri söylemesi, hem mizahi sunumun tamamlanmasını sağlamış, hem de özellikle annesine söylediği ninniden çıkarılabileceği üzere, geniş aile modelinde, genç çiftlerin ilişkilerinin zorluğuna atfen, kaynana ile gelini arasındaki bilinen geçimsizlik durumunu yansıtmıştır.

Sekine Kadın’ın bu sahnelerde o kadar uğraşılmasına, ninni söylenmesine rağmen gözünü kırpmayarak, genç çifti serbest bırakmaması, çoğunlukla yüklü miktarda başlık parası verildiği için, aile içindeki düzeni bozduğu düşünülen yeni gelin Gülo’ya karşı tavrından kaynaklanmaktadır.

Eeee

Uyu ula eşoğlu eşek

Ananı belleyecem boş duruyo döşek

Meme emip zırlıysen
 Başka bir şey bilmiysen
 Uyu ula deyyusun oğli
 Biraz da biz emişek (KF)

Eeee
 Ne garazın var bana
 Uyu da zıbar ana
 Hasret kaldım avrada
 Bi tadem kana kana (KF)

Eeee
 Uyku girdi bedene
 İçim geçiyi be aney
 İçine ettin işin
 Ağzına sıçam aney (KF).

6.12.5. Tekerlemeler-Sayışmalar

Tekerlemeler; şekil, konu, muhteva ve işlevleri bakımından sınırları tam ve kesin olarak çizilmemiş halk edebiyatı ürünleridir. Bunun en önemli sebebi, tekerlemelerin daha çok bilmece, âşık şiiri, masal, ninni, oyun, halk hikâyesi, halk tiyatrosu gibi pek çok halk edebiyatı ve folklor türünün içinde yer almaları olsa gerektir. Ancak başka hangi türle ilişkili olursa olsun yine de tekerlemeleri farklı kılan şekil, muhteva ve anlatım özelliklerinin var olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca diğer türlerden bağımsız olan tekerlemeler de vardır. Tekerleme türü daha ziyade çocuk folkloru ürünlerinde göze çarpar. Tekerlemelerin anlatımlarındaki çocuksu üslup da bunun bir yansımasıdır. Ancak bazı âşık edebiyatı ürünlerinde ve masallarda bulunan ve tekerleme olarak adlandırılan mizahi ve manzum konuşmalar büyüklere mahsus özellikler göstermektedir (Duymaz, 2002: 9).

Boratav'a (1969: 145-146) göre, bu türün başlıca niteliği, herhangi bir ana konudan yoksun oluşudur. Tekerleme, baş uyaklarla ve uyaklarla elde edilen ses oyunları ile ve çağrışımlarla birbirine bağlanıvermiş, belirli bir şiir düzenine uydurulmuş, birbirini tutmaz birtakım hayallerle düşüncelerin sıralanmasından meydana gelmiştir.

Mehmet Aça'nın Türk Halk Edebiyatı El Kitabı'ndaki ilgili bölümde aktardığı üzere (Aça, 2014: 254) Pertev Naili Boratav, Mehmet Yardımcı, Doğan Kaya ve Ali Duymaz tekerlemeleri sınıflandırmışlardır. Bunlar arasında Ali Duymaz'ın sınıflandırması daha kapsamlıdır:

1. Belirli bir oyun, tören ya da metne bağlı tekerlemeler:
 - a. Çocuk oyunları tekerlemeleri,
 - b. Tören ve inanç tekerlemeleri,
 - c. Halk edebiyatı türlerine bağlı tekerlemeler,
 - d. Seyirlik oyunlar ve halk eğlencelerine bağlı tekerlemeler (Orta oyunu, Karagöz, Meddah tekerlemeleri),
2. Yazılı ya da gelişmiş edebiyat tekerlemeleri:
 - a. Aşık edebiyatı tekerlemeleri,
 - b. Tekke-tasavvuf edebiyatı tekerlemeleri,
 - c. Edebî metinlerin değiştirilmesiyle oluşmuş tekerlemeler,
3. Diğer tekerlemeler (Mektup tekerlemeleri, iş ve mesleklerle ilgili tekerlemeler vd.)

Tekerleme, birbirine aykırı düşünceleri, olmayacak durumları bir araya yığıp, mantıkdışı birtakım sonuçlara varmakla şaşırtıcı bir etki yaratır. Örgüsü ve konusu bakımından bu özellik tekerlemenin başlıca vazifesini de belirler: o, beklenmedik hayal oyunlarının boşanıvermesiyle şaşırtmak, eğlendirmek, keyiflendirmek için başvurulan bir söz cambazlığıdır (Boratav, 1969: 146).

Sayışma ise çocuk oyunlarında, oyuna başlayacak kişi ya da grubu belirlemeye yönelik olarak, her hecesinde sıra ile bir kişinin gösterildiği bir döngüyle sıralanan, dizeleri arasında ses benzerliklerinin yinlendiği tekerlemelerdir. Sayışmayı yapanın kendinden başlatarak söylediği bu tekerlemenin son hecesine denk gelen kişi ya da grup, oyuna başlama ya da ebe olma durumu ile karşılaşır.

Kemal Sunal filmlerinde karşılaşılan tekerlemeler, Duymaz'ın tasnifindeki bazı başlıklara uyan çeşitli örneklerle sunulmaktadır. Sınıflamanın birinci kısmında verilen çocuk oyunları tekerlemeleri noktasındaki tekerlemelerden ilki “Şaban Pabucu Yarım”daki “yağ satarım bal satarım” oyununda söylenen,

Yağ satarım, bal satarım
 Ustam ölmüş ben satarım
 Kömürlükte kömürlük
 Hanımlara ömürlük

Beş param olsa
 On param olsa
 Hanım teyze sağ olsa
 Sağ olsa, sağ olsa... (ŞPY)

tekerlemesi ilken bir diğeri ise, “Hababam Sınıfı”nda sınıf içinde oynanan uzuneşek oyununda alttaki grubun tahmin etmesi için sorularak, alınacak cevaba göre kazanılıp kazanılmadığının anlaşılacağı:

Bizim köyün imamı,
 Alttan verir samanı
 Üstten çıkar dumanı
 Çattı, battı kaç attı? (HS1) tekerlemesidir.

Bir sayışma-çocuk oyunu tekerlemesi olmasına rağmen “Katma Değer Şaban”da, gizli polis Şaban’ın avcı kılığına girerek kaçakçıları yakaladığında söylediği;

Karga karga gak dedi
 Çık şu dala bak dedi
 Çıktım baktım o dala

Şu kargalar ne budala (KDS) tekerlemesi icra ortamı değişmiş olarak sunulan bir tekerleme olarak düşünülmektedir.

Bir başka sayışma örneğine ise “Şabaniye” isimli yapımda bir örnekle rastlanmaktadır. Filmdeki “Ya şundadır ya bunda, helvacının kızında (ŞAB)” sayışması, bir oyun sayışmasının aksine sunulan iki seçenekten birinin seçilmesi için kullanılmaktadır.

Ayrıca filmlerde kahramanın çocuk ortamlarında iken karşılaştığı, ezgili biçimde söylenen “Şaban, pabucu yarım, çık dışarıya oynayalım (ŞPY)” ve “Postacı Adem, bir kutu badem (POS)” tekerlemeleri de oyun-çocuk dünyasına ait eğlenceli tekerlemeler olarak değerlendirilmektedir.

Sünnet düğünlerinin temsilleri içerisinde geleneksel kıyafetleri içindeki hokkabaz ve orta oyuncu-tulûatçı tiplerin ellerinde teflerle dile getirdikleri ve temelinde sünnet çocuğunun acısını hafifleterek, gülmesini sağlama olan dua niteliğindeki tekerlemeler de, aşağıda sunulduğu üzere, sınıflamada “tören ve inanç tekerlemeleri” olarak tespit edilen tekerlemelere örneklik teşkil etmektedir.

Oldu da bitti maşallah

Milli olur inşallah
 Hey maşallah maşallah
 Nazar değmez inşallah (DC)

Yumurtanın sarısı
 Gitti küçük Gafur'un yarısı (DC)

Hey maşallah maşallah
 Damat olur inşallah
 Yumurtanın sarısı
 Gitti onun yarısı (ŞBN)

Hey maşallah, maşallah
 Selamettir inşallah
 Hey maşallah, maşallah
 Oldu da bitti maşallah
 Hey maşallah maşallah
 Paşa olur inşallah.

Hey maşallah, maşallah,
 Adam olur inşallah.
 Aman da yallah oh yallah
 Oldu da bitti maşallah.
 Hey maşallah, maşallah,
 Nazar değmez inşallah
 Hey maşallah maşallah
 Paşa olur inşallah
 Hey maşallah, maşallah
 Doktor olur inşallah (GGG).

Tören ve inanç tekerlemeleri kapsamında değerlendirilebilecek bir bulgu ise, "Cihan Yandı Kanlı Nigar"da, Hacı Bumbala ismindeki evliya türbesinde gerçekleştirilen büyü çözme uygulamasında, evliyayı davet etmek için söylenen;

Hoppala Cuppala
 İki kuruş on para,
 Kumbara, kapkara, maskara

Gel ya Hacı Bumbala, gel destur tuu... (KAN) tekerlemesi ise, Hacı Bumbala'nın siyahi bir şekilde temsil edilmesi ve ses benzerlikleri ile sunulan tekerlemenin dini bir metin olmasından ziyade muhtemelen dinsel eleştirinin de sunulduğu bir örnek olarak düşünülebilir.

“Doktor Civanım” isimli yapımda karşılaşılan “Bir baba hindi ey Allah /Gafur’a da bindi ey Allah /Allah Allah ey Allah (DC)” şeklindeki tekerleme ise günümüzde futbol maçlarında taraftarların karşı takım taraftarlarını kızdırmak için söyledikleri bir tezahürat haline gelmiş olmasına rağmen, sınıflamanın üçüncü bölümündeki “diğer tekerlemeler” başlığı altında incelenebilecek hayli ilginç bir hikâyeye sahiptir. Gazeteci Hasan Pulur’un köşe yazısında Cem Atabeyoğlu’ndan aktardığına göre, “İstanbul Erkek Lisesi” öğrencilerinden oluşan “Sakarya İzci Oymağı” gittikleri bir kampta, gelen karavana yemeği üzerine hep bir ağızdan;

Bir baba hindi, hey yallah!

Olaydı şimdi, hey yallah

Pilavla, zerde, hey yallah

Kaşık da nerde? Hey yallah

Yallah, yallah, hey yallah

Başlıyoruz vallah

Karavanaya billah

Hey, yallah, yallah, hey yallah şeklindeki tekerlemeyi söyleyerek yemeklerine başlarlar, bu durum daha sonra bu oymaktaki öğrenciler aracılığı ile futbol müsabakalarına taşınarak günümüzdeki halini alır (Pulur, 2006: URL-2).

Yukarıdaki örneğe benzeyen, günümüzde futbol müsabakalarında yaygınlık kazanan bir tekerleme de “Umudumuz Şaban”da rastlanan, bir tezahürat tekerlemesi olan “Cim cim cim, dal dal dal, Cim dal cim dal dal, Yaşar, Yaşar al al al (UŞ)” tekerlemesidir.

Benzer şekilde, futbol maçlarında, takımlarla ilgili tekerlemelerden bazılarında da “Garip” isimli yapımda da rastlanmaktadır. Galatasaray ve Beşiktaş takımları üzerine söylenen, tezahürat tekerlemeleri yapımda şu şekilde yer bulmaktadır:

“Re re re, ra ra ra, Galatasaray Galatasaray Cim bom bom; Ya ya ya, şa şa şa
Kara Kartal çok yaşa (GRP)”

Boratav’ın (1969: 151) Duymaz’ın tasnifinden farklı olarak, bir söz oyunu olarak gördüğü ve “yanıltmaca” adını verdiği, manzum özelliklerinden tamamen sıyrılan ve daha çok söz söyleme becerisini sınamayı hedefleyen ve söylenemediği

takdirde kişiyi gülünç duruma düşüren “bağımsız söz cambazlığı değerinde tekerlemeler” olarak ele aldığı tekerlemeler için de, “Orta Direk Şaban”ın Arapça öğrenme metodundaki şu ses tekrarlarının kurgusal da olsa, belirtilenlere uygun bir örnek olarak ele alınabileceği düşünülmektedir:

“A eyli ala ula, amburleyli ap, up. Be beyli bala bula, bamburleyli bap bup. Ce ceyli cala cula, camburleyli cap cup. De deyli dala dula, damburleyli dap dup. Ee eyli ela ula, emburleyli ep üp. Fe feyli fala fula, famburleyli fap fup. Ge geyli gala gula, gamburleyli gap gup (ODŞ).”

6.12.6. Âşık Şiiri – Diğer Manzum Örnekler

Âşık; sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve âşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçısıdır. Bu söyleme biçimine “âşıklık-âşıklama”; âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de “âşıklık geleneği” adı verilmektedir (Artun, 2014: 1).

Artun’un ifade ettiği âşıklık geleneği içerisinde önemli bir edebi birikim oluşturan âşıklar için Günay ise (1999: 20-21), “Aşık edebiyatı temsilcileri zaman zaman saz şairi, çöğür şairi, meydan şairi, son yıllarda bazı çevrelerce halk ozanı terimleri ile anılan âşıklardır” diyerek, geleneğe bağlı olarak meydana gelen âşık edebiyatını Halk Hikayeleri ve Âşık Tarzı Şiirler şeklinde iki bölümde incelenebileceğini; Âşık tarzı şiir olarak gördüğü manzum ürünlerin de daima saz eşliğinde, âşık düzeni veya âşık ayağı adı verilen özel bir akort sistemi içinde dile getirildiğini” belirtmektedir.

Geleneğin icra ortamları konusunda ise Artun (2014:1) “âşıklar, kervansaray, panayır, konak, kışla, saray, kahvehane gibi yerlerde kırsal yörelerde köy odalarında, düğünlerde, toplantılarda, derneklerde sazlarıyla usta malı ve doğaçlama şiirler söylemişlerdir” diyerek kırsaldaki yaygınlığa değinmektedir.

Âşık şiiri sunumları konusunda, geleneksel yapıdan izler taşıyan kahramanlara da rastlanılabilecek Kemal Sunal filmlerinde bu hususla ilgili ilk örnek “Salako” isimli yapımda karşımıza çıkmaktadır. Asıl adı Yılmaz Kayral olan Urfalı Babi, Salako’da, âşıklık sunumlarını köy kahvesinde ve topluluk ortamlarında icra eden bir halk ozanı hüviyetini canlandırmaktadır. Elinde bağlaması ile ana kahraman Salako’nun çeşitli durumlarına yönelik olarak şiir düzen Babi, icrasında irticalen söylediği ezgili şiirlerin yanında, bilinen halk ezgilerinin sözlerini değiştirmek

suretiyle kendine mal ettiği şiirlerle de sunum yapmaktadır (SLK). Urfalı Babi'nin ilk icrası şüphesiz filmin müziğine de yansıyan "Salako Destanı"dır.

Salako'nun hünerleri (aman aman)

Şaşırttı köylüleri

Kabadayı Salako

Hem de çifte yürekli (vay vay)

Geliyor Salako Eyvah

Aman Salako, yaman Salako

Salako'nun şanı şöhreti (aman aman)

Sardı tüm memleketi

Kaçırdı Emine'yi

Duyanlar hayret etti (vay vay)

Geliyor Salako Eyvah

Aman Salako, yaman Salako

Salako'nun namı yürüdü (aman aman)

Hamido'yu öldürdü

Malları geri verdi

Köylüleri güldürdü (vay vay)

Geliyor Salako Eyvah

Aman Salako, yaman Salako (SLK)

Daha önce maniler bölümünde sunumu yapıldığı üzere, köylülerin Salako'nun sevdiği kız Emine'ye hislerini ifade etmesi için düzenledikleri, Baca pilavında düzdüğü mani formundaki dörtlükler ise Babi'nin filmdeki diğer üretimleridir. Elindeki sazı ile hem olayları izleyen hem de kahramanın içinde bulunduğu durumları özetleyen Babi, Salako'nun baca piavında damdan düşmesi üzerine, Ankara yöresine ait Gayadan Bakan Oğlan (Şeker Oğlan) türküsünün ezgisi üzerinde şu şiiri icra etmektedir:

Ağadan kaçan oğlan

Dağları aşan oğlan
Emine'yi kaldırırken
Bacadan düşen oğlan

Aman Salakoğlan
Yandım Salakoğlan (SLK).

Babi bunun yanında tüccar Abuzer ile evlendirilen Emine'nin düğün gününde, çeyizi taşımasını da eleştirir ve Salako elinde tepsi ile giderken;

Be Allah'ın kerizi
Kırdın çürük cevizi
Hem Emine'yi istiyor
Hem taşıyor çeyizi (SLK).

dörtlüğü ile duygularını ifade eder. Düğünün akşamında, Salako'nun sevdiği kızın kederinden intihara kalkışması üzerine de;

Salakoğlan kendini
Asarken çardak çöktü
Emine'siz yaşamam
Diye gözyaşı döktü (SLK).

dörtlüğünü seslendirir. Salako'nun Emine ile anlaşarak, onu kaçırmasının ardından Babi artık bir destancı ozan hüviyetine bürünerek, Salako'nun kahramanlıkları üzerine 7'li hece ölçüsü ile şiirler söyler.

Çıkın komşular çıkın
Salakoğlan'a bakın
Emine'yi kaçırmış
Yiğide selam çakın

Ağa dövdü o sustu
Sonra evini bastı
Kaçırdı Emine'yi
Dağda bağrına bastı (SLK).

Ağadan ve Tüccar Abuzer'den aldığı yardımlarla halka zulüm eden Eşkîya Hamido'yu da ortadan kaldıran Salako'nun bu yiğitliği de Babi tarafından övülen bir başka durumdur.

Helal olsun Salako
Eşkîyayı yıldırıldı
Ağanın adamları
Altlarına / Donlarına doldurdu (SLK).

Urfalı Babi'nin belirgin bir halk ozanı mantığı dairesinde sunulmasının yanında, gelenek içindeki aşık atışmaları da “Sevimli Hırsız” isimli yapımda vücut bulmaktadır. Sahnelenen aşık atışmasının, her ne kadar formel bütünlük içerisinde yapılmasa da, sunum için dahi olsa, aşıklık geleneği ile ilgili izler taşıması filmde ilgi çekici bir nokta olarak düşünölmelidir.

Hikâyeye göre, sevdikleri kızı hak edebilmek için aile büyüklerinin önünde çeşitli dallarda yarıştıran iki kahramanın (Bülent ve Hayrettin) yarışacakları en son aşama ise âşık atışması şeklinde temsil edilmektedir. Ustaların önünde gerçekleştirilen icrada, ellerindeki bağlamaları ile birbirlerini iğneleyen şiirleri terennüm eden ikilinin atışmasında, kural şiir dışında söz söylememektir. Bu durumu en son Bülent bozduğu için, Hayrettin müsabakanın galibi olmaktadır.

Bülent:
Ben bu mahallede yaşarım
Namusumla hırsızlık yaparım
Bizden kız çalmak kolay mı?
Behey salak aklına şaşarım

Hayrettin:
Salak der hıyarlığını bilmezsin.
Daha bisiklete bilem binemezsin
Hırsızlık senin neyine
Çaldım kalbini kertiğinin

Bülent:
Bisiklete çocuk bile biner

Bülent'i kızdırma sülaleni

Hayrettin:

Ulan ağzını bozmasana

Oyunu erkekçe oynasana (SEV).

Filmlerde sunum olarak âşıklık geleneği dairesinde değerlendirilebilecek bir başka örnek de “Abuk Sabuk Bir Film” isimli yapımdaki Deli Bekir isimli kahramandır. Deli Bekir, elinde telleri eksik sazı ile gezen meczup bir karakter olmasının yanında, ana kahraman Ademoğlu’nu tek anlayan kişi olmasından dolayı onun içinde bulunduğu durumları yorumladığı birtakım şiirler söylemektedir. Şiirlerinde hak, adalet, fani dünyanın boşluğu, barış gibi kavramlar üzerinde durmakta olan Deli Bekir, mahlasını da bir şiirinde kullanmaktadır. Aşağıda Deli Bekir’in filmde söylediği, taşlama mahiyetindeki şiirleri ve bir beyti yer almaktadır:

Bir gün seni götürdüler köyünden
Hakkın selamını kesme dilinden
Kurtulamazsın Azrail’in elinden
Dünyalar senin olsa ne fayda

Adalet, adalet diye bağıyor on bin kişi sokakta
Benden önceki güldürürse seni diye ocakta
Dokuz bin dokuz yüz doksan dokuz kişinin hakkı nerde
Adalet, adalet
On yedi milyar onların olsa ne fayda

Reis seçilmiş Deli Bekir reis
Kullar bekler paranın yarısını ne beis
Dünya bana bâki değil,
Hep dünyalar senin olsa ne fayda

Gafil durma adalet eyle, adalet
Gafil durma adalet eyle, adalet
Adalet eylesen de kurtulamazsın Azrail’in elinden
Deryalar senin olsa ne fayda

Şurada hepinizin üç beş arşın bezi var
Dünyalar sizin olsa ne fayda (ASBF).

Boşuna tüketirsin nefesin
Bir dikilesi dâr için (ASBF).

Barış hasmınla küs gezme
Ko desinler sana deli divane

Ben şeytan ile barışmam
Yezitle dostluk yapmam (ASBF).

Filmlerde, âşık şiirine örnek olabilecek yukarıdaki ürünlerin yanında, herhangi bir halk edebiyatı manzum ürünü formatında olmayan bazı manzum parçalara da rastlanmaktadır. “Atla Gel Şaban”da ise bir reklam şirketinde çalışan Niyazi’nin satışa çıkacak olan karamelalar için kaleme aldığı “beyitler” de her ne kadar geleneksel formlarda olmasa da, içinde hayat pahalılığından, geçim sıkıntılarından izler taşıyan manzum örneklerdir.

Aybaşı geldi çattı
Memurda şafak attı
Nasıl geçeriz çarşıdan
Kasaba manava yakalanmadan (AGŞ)

Denizde yüzüyor boy boy odun
Evde ne şeker kaldı ne de un
Denizde balık gibi yatıyor ay
Şinanay yavrum şinanay
Böyle giderse pahalılık vay vay vay
Kafada ne tahta kalır ne de yay (AGŞ)

Gökte uçuyor martılar
Denizde kum gibi balıklar
Bir kilo istavrite üç yüz lira diyorlar (AGŞ)

Kemik yiyor bizim ihtiyar
 Dört nala gidiyor martılar
 Hani nerede tutturular
 Beşte kalıp fittirular
 Sürprizle aklını kaçıranlar (AGŞ)

Benzer şekilde “Yedi Bela Hüsni”de, Hüsni’nün sevdiği kız Hüsniye için söylemiş olduğu aşağıdaki şiirler de halk şiirinin formel yapısına yer yer uyan örneklerdir.

Suya attım bir taş,
 Çıkardı bir ses faş faş
 Kafama biri vurunca
 Geliyor gözümde yaş (YBH)

Hüsniye Hüsniye
 Beni döndürdün deliye
 İstersen beni sor Veli’ye
 Diyecek ki 10:30’da binecek Hüsni gemiye (YBH)

“Katma Değer Şaban”da da, Şaban’ın gençleri eğlendirmek için tertip edilen bir disko gecesinde gitarı ve pop müzik grubuyla seslendirdiği KDV isimli temsili da her ne kadar müzikal altyapı ile şarkı formunda sunulsa da yedili hece ölçüsü ile üretilen bir müzik eseri olmasının yanında, dönemin konjonktürel durumlarına da eleştiriler yönelten taşlama mahiyetinde manzum bir parçadır. 1985 yılında yapılan yasal bir düzenlemeyle ekonomik hayata giren Katma Değer Vergisi, yapımda da eleştirildiği üzere, hemen her alım-satım faaliyetinin içinde yer alarak, ürün fiyatlandırmalarının değişmesine, bu doğrultuda özellikle ücretli kesimin tüm günlük hayatındaki maddi bir kaybı olarak görülmüştür.

Cici kızlar merhaba
 Şaban çıktı meydana
 Süslü beyler izleyin
 Bu masalı dinleyin

Gördüm ki memlekette
 Ortadirek yan yatmış
 Bir de KDV gelmiş
 Hepten ayvayı yemiş

Senin uyanık baban
 Çırparken ordan burdan
 Salak mı ki ödesin
 KDV

O şık vizonlu anan
 Çanak Konken Oynarken
 Verir mi Harun Beye
 KDV

Köprüde hissen varsa
 Barajdan pay aldınsa
 Seni hiç ırgalamaz
 KDV

Ortadirek düşünsün
 Ömür boyu sürünsün
 Umrunda mı senin
 KDV

Ey deve oğlu deve
 Bir geçersen elime
 Selam tüm sülalene
 KDV

Boşverin aldırmayın
 Kafanızı yormayın
 Tempo tutup zıplayın
 KDV (KDŞ).

“Şabaniye”de rastlanılan aşağıdaki parçalar da diğer manzum ürünler sınıflaması içerisinde değerlendirilebilecek dörtlüklerdir.

Gönlüm perişan kalbim kırık
 Senin yüzünden oldum hıçkırık
 Saçların sırma, gözlerin ela, boyun sırk
 Hasrette bırakma N’olur şıllık (ŞAB)

Yüz gram kıyma
 Bir kilo elma
 Yarım kilo ıspanak
 Yoğurt ise bir çanak (ŞAB)

Yine “Propaganda”da sınır açılışında küçük bir çocuğun seslendirdiği şiir de bu bölümde verilebilecek bir başka örnektir.

Türk çocuktur yaşamaz babasız
 Karanlıkta kılavuzsuz, lambasız
 Artık çiftlik değildir memleket
 Malikâne yazılmaz taşında
 Tepesinde kahramanlar olunca
 Bu memleket daim gitmez ileri
 ilk sırayı hariç dertler dolunca
 Paslı kalmış kalbindeki cevheri
 Tutun kızlar tutun birleşsin eller
 Çalın sazlar çalın kırılıns teller
 Dönün kızlar dönün kıvrılıns beller
 Uzun siyah saçlar tel tel dökülsün (PRO).

6.12.7. Geleneksel Anlatı Türleri

Canlı bir tahkiye geleneğine sahip olan edebiyatımızda, efsane, masal, destan, halk hikâyesi, memorat, fıkra, gibi türler anlatmalık türler olarak çeşitlenmiştir. Birbirinden farklı icra ortamlarında aktarılan bu anlatmalar, hayatın her anında karşılaşılabilecek doğal konularda olabilmekte, insanımızın zengin düşünüş ve hayal becerisi ile zenginleşmektedir.

Geleneksel anlatı türleri içinde efsanelerin önemi oldukça büyüktür. Efsane, TDK Türkçe Sözlükte “ *eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayali hikâye, söylence*” (TDK, 1998: 672); Elçin’e (2000: 314) göre ise, “*insanoğlunun tarih sahnesinde görüldüğü ilk devirlerden itibaren ayrı coğrafya, muhit ve kavimler arasında doğup gelişen, zamanla inanç, âdet, anane ve merasimlerin teşekkülünde az çok rolü olan bir çeşit masallar*” şeklinde tanımlanmaktadır.

Efsanelerin nasıl oluştuğu sorusuna bugüne kadar değişik şekillerde cevap vermeye çalışılmıştır. Zaman zaman masal, mit ve efsanenin oluşumu için ayrı teoriler ileri sürülmüştür. Efsanelerin oluşmalarıyla ilgili olarak ileri sürülen görüşleri incelediğimizde, efsanenin kökenlerini tarih öncesi devirler ve bu devirlerde yaşayan insanların ruhsal durumlarında arama eğiliminin birçok araştırmacıda yaygın olduğunu görürüz. İnsanoğlu özellikle rasyonel düşünme olanağına sahip olmayan toplumlarda kendisini tabiata karşı daha güçlü hissedebilmek için kahramanlar yaratma yoluna gitmiş veya bir kişinin yaptığını çok fazla büyüterek ondan güç ve cesaret kazanma ihtiyacını sembolleştirmiştir (Artun,2005: 94-95).

Efsane; anlatı türleri içinde, masal, destan ve halk hikâyesine göre daha kısa, içinde abartma ve olağanüstülük bulunan nesir anlatıdır. Konuları, doğadaki oluşumlar ve insan (özellikle dini ve tarihi şahsiyetler) olan, somut kanıtlar ortaya koydukları için anlatılanların gerçek olduğuna inanılan bu anlatmalarda olağanüstülüklerle yapılan açıklamalar önemli bir yer tutar. Nedeni belli olmayan varlık, olay ve kurumları geçerli kılma gibi işlevleri vardır. Herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda ve herhangi bir kişi tarafından anlatılabilir (Aça, Ekici ve Yılmaz, 2014: 145).

Kemal Sunal filmlerinde efsane türüne ait örneklerle, birebir efsane karakterinde olmasa da, ana kahramanların filmin esas hikâyesine geçtiklerinde, yeni yeni tanıtılarak sunuldukları evrelerde, içinde bulunduğu toplum tarafından üretilen ve orijinal karakterlerinden sıyrılarak epik özellikler kazandıkları ağızdan ağıza yayılan anlatmalar şeklinde rastlamak mümkündür. Kahramanın gerçekleştirdiği ya da gerçekleştirmesinin beklendiği ve sosyal çevresini derinden etkileyecek büyük fayda nedeniyle, çoğu kez bu anlatmalarda, kahramanın bulunduğu halden çok daha güçlü ve nüfuzlu gösterilmesi, olağanüstü özelliklerle donatılmış halde tasvir

edilmesi, gözlemlenebilecek hususlardır. Kahraman ile ilgili olarak dilden dile, kulaktan kulağa yayılan bu anlatmalar onun çok kısa bir zaman içerisinde popüler bir duruma gelmesini ve etrafında büyük bir hayran kitlesi oluşmasını sağlamakta; bu durum hasımlarına da korku salar hale gelmektedir. Bu bakımdan söz konusu efsanevî anlatmalar, izleyicide kahraman için ileride gerçekleştirilecek işlerde duyulan beklentiye cevap verebilecek tek kişinin o olduğu fikrini de uyandırdığından bir bakıma film hikâyesinin boyutlanmasını sağlayan bir özellik de taşımaktadır.

“Salako” yukarıda özetlenmeye çalışılan efsanevî anlatmalar için örnek teşkil eden ilk yapımdır. Sevdiği kız Emine’yi Tüccar Abuzer ile evlendirileceği gün kaçırarak dağa kaldıran Salako, Emine ile birlikte ağanın ve Abuzer’in adamı olan Hamido tarafından köye teslim edilmek üzere alıkonulur. Bu esnada, kasabaya giden otobüsü durdurarak köylüyü soyan Hamido, bir şekilde bu eşkıyaların elinden kurtulan Emine tarafından vurulur. İşin Salako’nun üzerine kalmasının ardından, olaya şahit olarak eşkıyadan kurtulan köylüler, durumu ağaya ve Abuzer’e şu diyalog içinde anlatarak ağanın sığıntısı Salo’nun, Hamido’yu vuran Eşkıya Salako olmasını sağlarlar:

Babi: Eşi bulunmaz bir yiğit yetiştirmişsin ağa.

Ağa: Ne yiğidi?

Babi: Duymadın mı? Hamido ’yu senin Salo vurmuş.

Ağa-Abuzer: Salo mu?

1.Köylü: Salo ya, ırzımızı namusumuzu gurtardı.

2.Köylü: Paramızı, malımızı gurtardı.

Ağa: Salo?

2.Köylü: Salo ya.

3.Köylü: Önce bir aslan gükremesi duyuldu uçurumun üstünden.

4.Köylü: Gök gürlüyor sandık.

5.Köylü: Donagalmışız.

3.Köylü: Bir silah sesi derken...

Ağa: Salo mu?

Tüm Köylüler: Salo ya.

1.Köylü: Analar böyle yiğit doğurmamış.

3.Köylü: Baktık bir şey yuvarlanıyor uçurumdan aşağı.

2.Köylü: Baktık Hamido.

4.Köylü: Cansız ayaklarımızın dibine düştü.

3.Köylü: Salo uçurumun üstünde elde silah, gülümsüyor hafiften.

Ağa: Salo mu?

Tüm Köylüler: Salo ya.

4.Köylü: O ne heybet, o ne kudret.

5.Köylü: Sonra yavuklusu geldi yanına.

Tüccar Abuzer: Yavuklusu da kim?

6.Köylü: Emine, Abuzer Efendi, senin nişanlın.

Tüccar Abuzer: Ben sana söylemişim ağa.

1.Köylü: Bir baktık gökyüzü paraya kesmiş.

2.Köylü: Üstümüze para yağıyor.

3.Köylü: Para yağmuru sanki.

Ağa: Peki Hamido'nun onca adamı?

2.Köylü: Hangisinde can kaldı?

1.Köylü: Ortalığı bir koku kapladı ki...

Tüccar Abuzer: Ne kokusu?

Babi: Bok kokusu Abuzer Efendi, altlarına, anlamadın mı? (SLK).

Hamido'nun ölümünden sonra, geri kalan adamlarından birinin Emine'yi yakalayacağı esnada, Salako'nun ağaçtan üzerine düşmesi ile etkisiz hale gelerek, daha sonra onu bulan diğer eşkıyalara olayı anlatması da Salako'nun efsanevî kişiliğinin oturmasına yardımcı olan bir başka anlatma olarak sunulmaktadır:

Ben tilkiydim, bu kurt deli ağam. Gızı yahalamışım, getiriyom, tepemde naralandı biri. Başımı galdırmaya vahit yoh. Yıldırım çarptı sandım. Gemiklerimin çatırdısı Aşağı Beydamlı'dan duyulmuştur ellaam. Gendimden geçmişim, geçiş ki ne geçiş? (SLK).

Salako'nun bir eşkıya olarak nam salması gazete haberlerine de yansımakta, köylünün okuduğu "Haber" gazetesinin yan sütununda olay, "Salako Destanı" adlı şiirin de verildiği halde "Eşkıya Salako'nun Ünü Kısa Zamanda Bütün Bölgeyi Sardı" manşeti altında köylünün okuduğu şu haber metniyle verilmekte ve Salako'ya bu haberde, Köroğlu atfında bulunmaktadır:

Kısa bir süre önce kasabamıza bağlı Beydam Köyünde bölgenin en zengin en güçlü toprak ağası Reşit Beydam'ın kızı Emine nikâhlanacağı gün Reşit Ağanın yavaşması Salo tarafından dağa kaldırılmıştır.

Salo beş yıldır dağlarda hâkimiyetini sürdüren eşkıya Hamido'yu öldürerek krallığını ilan etmiş bulunuyor. Zenginden alıp fakire dağıtan, köylüye eziyet eden, ağayı, tüccarı, tefeciye cezalandıran Salako için "yeni bir Köroğlu"

deniliyor. Muhabirimiz Salako'yla görüşmek için teşebbüse geçmişse de muvaffak olamamıştır. Yukarıda büyük fedakârlıklarla ele geçirdiğimiz Salako'nun bir gençlik resmini yayınlıyoruz (SLK).

Salako'ya benzer şekilde, efsanevî bir eşkıya anlatmasının gerçekleştiği bir diğer örnek de şüphesiz “Davaro” isimli yapımdır. Kan davası nedeniyle içinde bulunduğu toplum baskısı yüzünden kanlı Sülo'yu vurmak zorunda kalan Memo, Sülo'nun bulduğu çözümle, öcünü aldı bilinecek ancak gerçekte Sülo ölmeyecektir. Köylülerini kandırmalarının ardından jandarmaya teslim olan Memo'nun otobüsle şehre götürüldüğü esnada, aynı otobüsle kaçan Sülo ile yolu tekrar kesişir. Kurtulma planları yaparlarken Memo'nun okul arkadaşı eşkıya Bekiro, adamlarıyla otobüsün yolunu kestiklerinde, bir araya gelirler ve Memo, Bekiro'nun yanına katılarak bir anda Eşkıya Davaro haline gelir. Davaro, otobüs durdurdukları bir gün, köylüsü Çoban Ali'ye denk gelir ve onun aracılığıyla ailesine haber gönderir. Ali köye vardığında durumu diğer köylülerine ve annesine şu diyalog ile anlattığında Davaro'nun ünü yayılmaya başlar.

Ali: “bir nara duymuşam sankim dersin gök gürüldiyi. Yüklü avratlardan biri acele givrandı çocuğunu düşürdü. Bir bakmışam Davaro dağdan iniyi.

1.Köylü: Yapma yav bizim Davar mı?

2.Köylü: Ağzından çıkani kulağın duyusun, davar ni demek? Davaro, eşkıyanın Allahı, hemi de. Ali: Uçan sineği gözünden vuruyı, ben de beraber hepimiz. gorkudan titriyik, emme ne zaman garşımıza dikildi bi bakmışam yüzüne sankim o yüze bir nur gelmiş.

3.Köylü: Ben çocukluğünden bilirem aynen böyleydi.

4.Köylü: Bilmez miyim o zamanlar baktım baktım da işte dedim bir yiğit geliyi ki ah ne geliyi.

5.Köylü: Almanya'dan döndüğünde az etmedik garibe..

6.Köylü: Canım benim onun asaleti ruhundaymış, kim bilirdi ki vay aslanım vay

7.Köylü: Can kurban böyle eşkıyaya vallaha

8.Köylü: Şu ağayı da bi şikayet edek ona

9.Köylü: He ya buraya gelse de onu bi eyi ağırlasak

Ali: Gelecektir yakında heç tasa etmeyin.

10. Köylü: Vay babo gelse de bi görsek

Ali: Canosunu çok özlemiştir (DVR).

Bu diyalog köy kadınları arasında da yankılarını hissettirir ve kadınlar çeşme başlarında, çeşitli kadın ortamlarında Davaro'nun kahramanlıklarını “*dört karakol basmış, ünü yedi düveli aşmış, dağda kız oynatıyormuş*” sözleriyle yaymaya başlarlar (DVR).

Bu iki eşkiyayla ilgili efsanevî anlatımların yanında, Bekçiler Kralı filminde, bekçinin bakanın yeğeni olması durumu, halk arasında farklı farklı kişilerin söyledikleri şu diyaloglarla perdeye yansımaktadır:

1.Kadın: Müfettişmiş ayol Ankara'dan göndermişler Hüsniye Hanım söyledi. Kocasını vilayette hademe ya, o işitmiş.

1.Adam: Vallahi çok büyük memurmuş. Başbakanın sağ koluymuş.

2.Adam: İstanbul düzelsin diye hükümet göndermiş. Büyük memurmuş, büyük yaa.

2.Kadın: Ayol bekçi falan değilmiş ki, Ankara'dan gelen bir müfettişmiş.

3.Kadın: Ne müfettişi ayol, bakanın yeğeniymiş diyorlar.

4.Kadın: Her şeye de yetkisi varmış. Gelecek seçimde de başbakan olacakmış.

5.Kadın: Kıbrıs'ı da o kurtarmış diyorlar teyze. (BEK).

Henüz tanınmayan kahramanın, başarısını göstererek şöhretini kazanmasının ardından, söylenen efsanevî anlatımlar “Umudumuz Şaban”da da bulunmaktadır. Mardinli Arif'in, Karagümrüklü Yedi Bela Recep'i ve adamlarını öldürmesi olayının tesadüfen orada bulunan Şaban'ın üzerine kalmasının ardından mahallelinin ve akabinde Şaban'ın cezaevine gönderilişinin öncesinde, cezaevinde bu durumun haberini alan mahkûmların, onun yiğitliğini anlatan sıralı sözleri de efsane çekirdeğinin oluşturulduğu anlatımlardır:

Mahallede;

1.Adam: On iki sene askerlik yaptım böyle nişancı görmedim.

1.Kadın: Ya cesareti? Tek başına dikildi ortaya “çıkın ulan” dedi.

2.Adam: Çıkana da dayadı kurşunu. Ulan ne adammış be.

2.Kadın: Ya o kadar adamı nasıl vurdu?

3.Adam: Yedi Bela Recep'i çökertti, “aç ulan ağzını” dedi, sonra çekti “grav, grav, grav”, büyük adammış be.

3.Kadın: Analar böylesini bir daha doğurmaz.

4.Kadın: Ay, çok da yakışıklı delikanlıymış.

5.Kadın: Şükürler olsun Rabbime.

4.Adam: Bizi Recep belasından da, adamlarından da kurtardı. Kurtulduk arkadaşlar (UŞ)

Cezaevi'nde ise mahkûmlar arasında;

1.Adam: Büyük iş, sabıka tarihine altın harflerle yazılır bu Şaban.

2.Adam: Recep gibi Allahsız fedailerıyla toptan harcamış.

3.Adam: Ve de tek başına, helal.

4.Adam: Otuz yıldır bu yollardayım böylesini ne gördüm, ne duydum.

5.Adam: Makineye bir asılmış yedi tane leş.

6.Adam: Komiser Cemil'in önünde konserve kutusunu dans ettirmiş.

7.Adam: Kabadayılık, deyince heykeli dikilir böylesinin.

8.Adam: Harbiden tak, "ben vurdum" demiş.

9.Adam: Şansımız varmış, bu koğuşa gelecekmış.

10.Adam: Hey be, mangal gibi yürek varmış desene (UŞ).

“Yedi Bela Hüsni”de de Malik'in adamı Düzceli Arif'in kaza eseri ölüp, olayın Hüsni'ye kalmasının ardından kahvehaneye koşarak gelen adam Hüsni'yü anlatırken ona gerçekte olmadığı kadar güçlü bir efsanevi kişilik kazandırmaktadır:

Hey millet! Duydunuz mu? Hüsni Malik'in adamını haşat etti. Beş kişi, yok yok on kişi, yok yok on beş kişiymişler. Hüsni bir dalmış aralarına ver Allah'im ver, ver Allah'im ver. Biri silahını çekmiş, Hüsni adama bir tokat çekmiş, adam uçmuş hop on metre ileriye. Silahın üzerine çakılmış, pat hadi hastaneye (YBH).

Benzer bir efsanevî anlatım büyüğünden küçüğüne tüm mahalleli tarafından Almanya'dan kesin dönüş yapması beklenen “Katma Değer Şaban” için oluşturulmaktadır:

1.Adam: Yahu arkadaş bildiğin gibi değil, altı Almanı bir yumrukla yere sermiş. Çok yaman adammış çok.

2.Adam: Türk işçilerini döverlerken Şaban abi yetişmiş. Allah inandırın tam on altı Almanı hastanelik etmiş.

3.Adam: Yüzüğü elli metre ileriye dikmişler, iyi mi abicim. Şaban abim silaha bir sarılmış iyi mi, altı el ateş etmiş icabında ve de altı kurşun yüzüğün böyle tam ortasından garç diye geçirmiş iyi mi abicim?

4.Adam: Dünya karate şampiyonasında, bir numara çekmiş 150 kiloluk Almanı tuttuğu gibi fırlatmış.

1.Çocuk: Haminne, Süpermen gibi uçuyormuş. Çok da yaman bir delikanlıymış.

2.Çocuk: *Serdar abim gözleriyle görmüş. Çok iyi futbolcuymuş.*

3.Çocuk: *Alman takımına tek başına altı gol atmış.*

5.Adam: *Çok kuvvetliymiş,*

6.Adam: *Olay yerine uçarak geliyormuş.*

1.Kadın: *Yakışıklıymış da (KDS).*

Bunun gibi net örnekleri olan efsanevî anlatımların yanında aynı zamanda doğaüstü güçleri ile insanları iyileştirdiği düşünülen Rıfkı ile ilgili “Üçkâğıtçı” isimli yapımda evliyadan olduğu söylemine rastlanılmaktadır (ÜK). Benzer bir ifade, “Köşeyi Dönen Adam”da bu kez Adem’e Amerika’daki amcasından miras kalan eşek için söylenmektedir. Eşeğin karnında bulunduğu düşünülen elmas, yaşlı bir kadın tarafından Adem’in yanında çalıştığı Hacı’ya söylediği “*Hacı Efendi duydun mu? Salak oğlanın eşeğinde keramet varmış. Eşeğin karnında elmas varmış*” sözleri bir hayvan için de doğal yaratım süreci içinde efsanevî bir anlatma türetilbileceğini göstermektedir (KDA).

Geleneksel anlatı türlerine örnek olarak Kemal Sunal filmlerinde tespit edilen ikinci tür ise masallardır. Boratav’a (1969: 80) göre “*nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı*” olarak tanımlanan masalların en önemli özelliği şüphesiz yoğun olağanüstülükler içererek hayal dünyasına hitap ediyor olmasıdır. İnsan ya da insan dışı hemen her varlığın kahraman olarak bulunabileceği masalların özellikle çocukların yaşama hazırlanmalarında, içerdikleri hayal unsurları, olağanüstülükler ve mesajları dolayısıyla önemli bir eğitimsel hizmeti gerçekleştirdiği de düşünülmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde, münferit olarak doğrudan bir masal icrasının temsil edildiği sahnelerin bulunmasının yanında, öykü kurgusu ile geleneksel masal yapısının da yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle Propp’un biçim bilimsel işlevler bağlamında masallarla ilgili saptadığı hususlardan yararlanılarak incelenildiğinde bazı Kemal Sunal filmlerinin halk masallarındaki olay örgüleri ile paralel bir yapıda kurulduğu üzerinde çalışmaların da yapıldığı gözlemlenmektedir. Halk masallarının geleneksel yapı içerisinde belirli kalıp formeller üzerinde bina edildiği düşüncesinden hareketle vücuda getirilen Propp yöntemi ile ilgili olarak Kemal

Sunal filmlerinin bu çalışmalarda, Keloğlan masalları ile benzer yapısal özellikler gösterdiği ifade edilmektedir.¹⁸

Her gece beğendiği gencin evinin önünden geçişini penceresinde bekleyen Alev'in bu bekleyişinin boşuna bir uğraş olduğunu hatırlatmak amacıyla babası Derviş'in "Bir varmış bir yokmuş. Memleketin birinde fakir bir köylü kızı varmış. Peri padişahının oğluna âşıkmuş bu güzel kız. Gece demez, gündüz demez, penceresinin önünde peri padişahının oğlunun beyaz atının üstünde geçişini beklermiş. Babası, çok üzülmüş kızının bu haline. Sonra, ama o akılsız kız gene de padişahın oğlunun yolunu bekler dururmuş...(YY)" şeklindeki kısa sözleri, Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde tespit edilen ilk masal temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Şabaniye" isimli yapımın son sahnesinde, Şabaniye'nin sahne aldığı gazinoda esas kimliğini kanlısı ve sevdiği kıza açıklaması esnasındaki sözleri, masal formunda sunulan bir anlatımdır. Sahnede, kanlılarından kaçarken annesinin bulunduğu çözümle kadın kılığına girerek meşhur bir gazino sanatçısı olan Şabaniye, kanlısı Nazlı'ya âşık olarak içinden çıkamadığı durumu sonunda şu sözlerle ifade etmektedir:

Bir zamanlar bir yerlerde bir delikanlı yaşarmış. Bir anası bir de sazi varmış. Hepsi o kadar. Anasından hikâyeler dinler, sazını tıngırdatmış. Tıngırdatmış ama dinleyen kim? Ama bu safî enayi delikanlının yaşadığı diyarda, sazdan sözden başka şeyler çok daha önemliymiş: Kan davası. Evet, bizimkinin başında kara bela gibi bir de kan davası varmış. Masal bu ya bizim enayi kan davasından tüymek için kadın kılığına girmiş. İşin gırgırı kadın olunca birden pek tutmuş şöhret olmuş. Bu arada kan davalı ailenin kızına da âşık olmaz mı? Vay vay vay vay.... Oysa sevdiği kız intikam da intikam diye tutturup sevgi mevgi dinlemezmiş. Bizimkiyse tek şey için yaşarmış: sevgi. Kan davası varken sevgiyi kim takar? Sonunda bizim delikanlı şöhretin anasına avradına sövüp, paranın pulun içine edip, canını isteyenlere selam edip her şeyi anlatmaya karar vermiş (ŞAB).

"Abuk Sabuk Bir Film"de ise Âdemoğlu Ali, kızını köydeki taliplisine vermek istememektedir. Israrcı olan genci uzaklaştırmak için ondan Kaf Dağının ardındaki Zümrüdüanka kuşunun tüyünden getirmesini ister. Talipli genç de, Âdemoğlu'nun isteğinin masallarda geçtiğini ve Padişah'ın, kızı için tüyü Keloğlan'dan istediğini hatırlar. Kendi kendine "Ben Keloğlan mıyım?" der ve

¹⁸ Konuyla ilgili detaylı açıklamalar için bk. (Kırmızı, 1990).

sonrasında Âdemoğlu'na tavuk tüyü getirir. Âdemoğlu'nun bunun üzerine, manken kızın yanında dile getirdiği “*Kaf Dağı var mı? Anka Kuşu var mı? Ya tavuk tüyü? Var*” sözleri, filmde işlenen masal motifleri olarak karşımıza çıkmaktadır

“Polizei” filminin başkarakteri Ali Ekber de parkta, komşusunun çocuğuna masal anlattığı sahnede “*Bir varmış, bir yokmuş. Bir küçücük aslancık varmış. Bu aslancık o kadar çok yemek yiyormuş ki, bir gün o yemeğe dayanamayıp ortadan çatlamış (POL)*” şeklindeki ifadesi ile giriş epizodu ile başlayan kısa bir icrada bulunmaktadır.

“Şaban Pabucu Yarım”da ise, Adile Teyze yanına sığınan zengin çocuğuna, Nurperi ile Gülperi Masalı'na ait bir iki cümle söyleyerek uyuma hazırlığı yapmaktadır (ŞPY).

Kvideland'ın “*tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlenmiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye*” şeklindeki tanımını verdikten sonra, bu tanım üzerinden memoraatları açıklamaya çalışan Çobanoğlu, *bu tanımlamada yer alan “tabiatüstü” ile kastedilen öncelikle “öteki dünya” ve farklı bir boyutta olmanın yanı sıra “insanlarla beraber aynı mekânları paylaşan, cin, peri, şeytan, alkız, karabasan veya çeşitli ruhlardan oluşan ve sosyal bir hayat yaşadığına inanılan” varlıklarla “görme, konuşma, dokunma, hissetme, rüya veya bunlardan başka bir yolla” kurulan bir iletişimdir. Memoraatlar da, bu şekilde kurulmuş bir iletişimle yaşananların yaşayan veya ondan dinleyen birisi tarafından anlatılmasıdır*” (Çobanoğlu, 2003: 21) diyerek memoraat türünün geniş bir izahını yapmıştır.

Anlatıma dayalı ürünlerimizde önemli bir yer işgal eden memoraatlar halk inanışları boyutuyla doğrudan ilgili anlatımlardır. Konuyla ilgili en önemli eseri vücuda getiren Çobanoğlu'nun (2003) yaptığı sınıflamaya göre, cin, alkarısı, karabasan, Hızır, Evliyalar, Rüyalara, nazar, ölümler, büyü, fal, olağanüstü diğer güçler ve astral yolculuk, ufo gibi birbirinden farklı tematik yapılarda anlatılan zengin bir konu genişliğine sahiptir. Tabiatüstü, insan dışı, olağandışı varlık veya durumlarla yapılan temasın, çoğu kez tedirginlik ve korku uyandırarak gerilimli bir atmosfer yaratması memoraatların genel karakteristiğini oluşturmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde doğrudan bir memoraat sunumuna Süt Kardeşler isimli yapımdaki “Gulyabani” temsilinde rastlanmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından belirli ölçülerde esinlenen filmde, komşu yalının sahibi Kerami Bey, kâhyasına giydirdiği büyük ve korkunç yaratık kıyafetiyle onu,

geceleeri komşularını korkutmak için yan yalının bahçesine göndermektedir. Yaratıkla ilk teması Emine, Melek ve Yasemin isimli karakterler yaşamakta, geceleyin yatmak üzerelerken her üçü de bu yaratığı pencereden yalıya doğru yaklaşırken görmekteirler. Durumu “*Tam yatmak üzereydik, Melek pencerede bir şey gördü. Bana seslendi döndüm baktım. Ne göreyim o, Gulyabani...(SÜT)*” sözleri ve büyük bir korkuyla anlatan Yasemin bu temsille, memorat sunumunu canlandırmaktadır. Kısa süre içinde olayın bir kurgudan ibaret olduğunun anlaşılması üzerine, bu kez Şaban, Gulyabani kıyafetini giyerek Kerami Bey’i yaptığına pişman etmektedir (SÜT).

Çobanoğlu’nun (2003: 165-188) yatırlar, evliyalara ve şehitlerle kurulan iletişim biçimleri ve yaşandığına inanılan olaylar olarak sınıflamış olduğu bir temas da hikâye gereği “Cihan Yandı Kanlı Nigar” isimli yapımda kurgulanmaktadır. Hacı Bumbala isimli evliya yatırına gidilerek büyüünün çözdürülmesi durumuna dayandırılan temsilde, “*bir dudağı yerde, bir dudağı gökte bir Arap*” şeklinde tasvir edilen Hacı Bumbala, kurulan düzenle medfun bulunduğu sandukadan yukarı yükselmekte, büyüünün çözülmesi için gelen Agâh Bey’in parasını da alarak ona unutamayacağı bir ders vermektedir. Agâh’ın kendisine doğru uzattığı elinden, tüm geçmişini okuyan Hacı Bumbala aslında, Agâh’ın yıllar önce iğfal ettiği Nigar’dan başkası değildir. Bu temsilde, türbeler üzerinde anlatılan memoratların bir bakıma sunumu gerçekleştirilmektedir (KAN).

Türk güldürü sinemasının en önemli isimlerinden biri olan Kemal Sunal’ın film külliyatı içerisinde, geleneksel anlatı türlerinden fıkra türüne de ait örneklerin bulunduğu görülmektedir. Araştırmacıların yapmış olduğu birçok fıkra tanımı içerisinde Dursun Yıldırım’ın tanımı en kapsamlı ifadelerden birini teşkil etmektedir. Yıldırım’a (1998: 222) göre fıkra, “gerçek hayatla bağlı olan vak’aları tam bir fikri, sosyal ve beşerî kusurları, günlük yaşantımızda karşılaştığımız çarpıklıkları, gülünç durumları, tezatları, eski/yeni çatışmalarını ince bir mizah, hikemî bir söyleyiş, keskin bir istihza ve güçlü bir tenkit anlayışına sahip bir üslup içinde, dramatik öğeleri ağır basan bir hikâye çatısı etrafında toplayarak, genellikle bir tipe bağlı olarak anlatan, nesir diliyle yaratılmış küçük hacimli sözlü edebiyat kompozisyonlarına verilen addır”.

Fıkraların içeriklerinin sınıflandırılması konusunda da tıpkı tanımında olduğu gibi farklılıklar olsa da Sakaoglu’nun (1992) ve Yıldırım’ın (1999) fıkra tiplerine

göre yaptıkları tasnifleri sıkça tercih edilen ve genellikle referans olarak alınan tasniflerdir.

Fıkraları tiplerine göre tasnif eden Sakaoğlu'nun (1992: 43-44) sınıflandırmasına göre fıkralar;

1. Tarihte yaşamış şahıslar etrafında teşekkül eden fıkralar:
 - a. Her bölgede tanınan ünlü tipler: Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekrî Mustafa.
 - b. Sadece yaşadıkları bölgede tanınan tipler: Tayyip Ağa (Konya), Niyazi Dede (Sivas), Murtaza (Kastamonu), İbik Dayı (Ağın-Elazığ).
2. Bir topluluğu temsil eden tipler etrafında teşekkül eden fıkralar:
 - a. Din ve inanış sistemiyle ilgili olanlar: Hoca, kadı, Bektaşî, Tahtacı.
 - b. Bir bölge halkı ile ilgili olanlar: Laz, Karatepeli, Kayserili.
 - c. Bir karakter veya meslek grubu ile ilgili olanlar: Ahmak, deli, cimri, sarhoş hırsız, doktor.
3. Eş kahramanlı fıkralar: Hoca-talebe, usta-çırak, ebeveyn-evlat, komutan asker, efendi-uşak.

şeklinde sınıflandırılırken, Yıldırım'a göre ise (1999: 24), Sakaoğlu'nun yaptığı tasnife paralel hususlar da bulundurulmak suretiyle yedi başlık altında şu şekilde değerlendirilmektedir:

1. Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdî tipler:
 - a. Türkçe'nin konuşulduğu coğrafi alan içinde ve dünyada ünlü kabul edilen tipler: Nasreddin Hoca.
 - b. Türk boyları arasında tanınan tipler: İncili Çavuş, Bekrî Mustafa, Esenpulat, Ahmet Akay, Kemine.
 - c. Türk boyları arasında halkın ve zümrelerin ortak unsurlarının birleştirilmesinden doğan tipler: Bektaşî, Adlar Köse.
 - ç. Aydınlar arasından çıkan tipler: Haşmet, Koca Ragıp Paşa, Mirali, Nasreddin Tûsî, Keçecizade İzzet Molla.
 - d. Mahalli tipler.
 - e. Belli bir devrin kültürü içinde yaşatılan tipler: Karagöz.
2. Zümre tipleri.
3. Azınlık tipleri.
4. Bölge ve yöre tipleri.
5. Yabancı fıkra tipleri.

6. Gündelik fıkra tipleri.

- a. Aile fertleri ile alakalı tipler: Ana-baba, karı-koca, kaynana, baba-çocuk, anne- çocuk.
- b. Mariz ve kötü tipler: Deli, hasis, cimri, kör, topal, sağır, dilsiz, hırsız, dolandırıcı, abanoz, yankesici, bıçkın.
- c. Sanat ve meslekleri temsil eden tipler: Ressam, şair, doktor, avukat, bezirgan, bakkal, kasap, molla, kadı, asker.

7. Moda tipler.

“Tokatçı” filminde başlık parası biriktirebilmek için İstanbul’da çalışmaya gelen ve aç yatıp kalkan Osman elinde bir parça ekmele ile bir lokantanın önüne gelir. Camın arkasındaki kızarmış piliç fırınına ekmeğini tutar, sonra ekmeğini yer. Bir iki lokma böyle devam ettikten sonra ekmeğini tuzlamak için lokantanın içine girer. O esnada lokanta sahibi ile Osman’ın arasındaki şu diyalog Nasreddin Hoca’nın “Yemeğin Buğusu, Akçenin Sesi” fıkrasının beyaz perdedeki bir uyarlaması şeklinde temsil edilmektedir:

Osman: (Elinde Ekmekle içeri girer, tezgâhın üstündeki tuzluğu alır, ekmeğini tuzlar) Tuzlayalım.

Lokantacı: Çık bakalım yüz elli lira.

Osman: Niye?

Lokantacı: Ekmeğini deminden beri tavuğa banıyorsun.

Osman: Arada cam var.

Lokantacı: Olsun. Bandın say.

Osman: (Biraz duraksayıp, düşünerek) O zaman sen de bana elli lira borçlusun.

Lokantacı: Niyeymiş o?

Osman: Sana verdiğim iki yüz liranın üstü.

Lokantacı: Vay açığöz! Sen bana ne zaman para verdin?

Osman: Verdim say.

Lokantacı: Verdin say olur mu?

Osman: Senin oluyor da benim niye olmuyormuş. Ver bakalım paramın üstünü yoksa karakola giderim ha.

Lokantacı: Bağırma, ben şerefli bir esnafım.

Osman: Vermezsen elli liramı daha çok bağırırım.

Lokantacı: Sus, veriyorum.

Osman: (Parayı alır) Hah, piliçleri daha iyi kızart bundan sonra tamam? (dükkândan çıkar) (TOK).

Oldukça bilinen bu fikranın aslı, pek çok kaynakta nakledildiğine göre, Nasreddin Hoca'nın Akşehir'de kadılık yaptığı zamanlarda kendisine gelen bir dava ile ilgilidir. Aşçı olan davacı, yemeğinin buğusuna ekmeğini tuttuğu için bir fakirden yemeğin parasını ister, fakir de duruma itiraz edince olay kadı Nasreddin Hoca'ya intikal eder. Hoca, iki davacıyı da dinledikten sonra, para kesesini aşçının kulağına tutup sallayarak, ona söylediği “*yemeğin buğusunu satan, paranın sesini alır*” minvalindeki sözleriyle davayı neticelendirir.

Görüldüğü üzere, fıkradaki durumla benzer bir temsil, ekmeğin kızarmış piliçlerin camekânına tutulması şeklinde sunulmuş, akabinde, durum “bandın say, verdim say” diyalogu ile Nasreddin Hoca'nın nükteli çözümüne uydurulmuştur. Bu diyalogla ayrıca, Osman'ın lokanta sahibine para vermiş olduğunu iddia etmesi, hatta üste çıkıp karakola giderek onu şikâyet etmekle tehdit ederek, lokanta sahibinden para alması, fıkradaki mağdurdan farklı olmak üzere Osman'ın akıllılığını, kurnazlığını ve çözümün bir başka kişiyi devreye sokmadan gerçekleştirildiğini göstermektedir. Bu noktada Osman önce mağdur duruma düşmekte, bulduğu çözümle de Nasreddin Hoca'nın nükteli finalini gerçekleştirerek, Hoca'nın karakterini kendi üzerinde yansıtmaktadır.

Kemal Sunal filmlerindeki fıkra örnekleri konusunda son olarak Sakaoglu'nun (2013: 72) “*Günümüzde kısaltıla kısaltıla kuşa çevrilen, hatta bir bilmece havasına sokulan fıkralar âdeta tadımlık bile değil sanki solumalık veya duymalık şeklindedir (...) Âdeta bilmece havasına sokulan, dikkati ölçmeyi hedefleyen, intikal çabukluğu yakalamaya çalışan bu söz dizileri, belki de iki ad ile anılacaktır: Zıpır bilmece-soğuk fıkra. Tabii soru havası taşıyan, yani bilmece gibi algılananlar da, sonuçta işlevleri açısından fıkra kokusunu taşımaktadırlar*” sözleriyle eleştirip, tanıtmaya çalıştığı ve genellikle “adamın biri” kalıbı ile veya kısa sorular ve hazır cevaplarla oluşturulan modern fıkra-espri kurgusuna örnek olarak “Abuk Sabuk Bir Film” isimli yapımdaki Âdemoğlu'nu güldürme çabalarındaki temsiller şu şekilde sunulmuştur:

Adamın biri öyle zayıf, öyle zayıfmış ki, tek çizgili pijama giyiyormuş (ASBF). Adamın biri sinirliymiş, karısı kemikli (ASBF). Adamın kendisi kayıkmış, karısı yat (ASBF).

6.12.8. Halk Tiyatrosu

Seyirlik halk oyunları, geleneksel halk tiyatrosu gibi birbirinden farklı isimlerle adlandırılan halk tiyatrosu, modern tiyatronun çekirdeğini oluşturduğu gibi, halkın çeşitli eğlencelik gereksinimlerini karşılamak amacıyla oluşturulmuş yoğun ve yöresel örnekler de ihtiva eden bir halk sanatı dalıdır. Boratav'a göre (1969: 198) meddahlık, kukla, Karagöz, ortaoyunu, tuluat tiyatrosu ve köylü oyunları olarak sınıflandırılan halk tiyatrosunu birleştiren ortak yönlerin başında seyirlik olmaları ve tek aktörlü (meddah, karagöz, kukla gibi), çok aktörlü (ortaoyunu, köylü oyunları, tuluat tiyatrosu gibi); aktörlerin canlı ya da cansız suretler olması gibi yönler gelmektedir.

And'a göre (1970: 16) ise yazılı bir metne dayanmayan seyirlik oyunlarda şarkı, dans ve söz oyunları başlıca niteliklerdir. Güldürü ögesi asıldır. Açık biçim, göstermecî, soyutlaştırma gibi belli biçimlere dayanmakta, gerçekçi olmamaktadır. Devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır.

Boratav'ın sınıflandırmasını türler bazında daha da genişleten And'a göre, (1970: 16-17) öncelikle dramatik olmayan ve dramatik nitelikli oyunlar, sonra da sözlü ve sözsüz oyunlar olarak ikiye ayrılan geleneksel tiyatro oyunlarında; dramatik olmayan seyirlik oyunlar; canını tehlikeye koyanlar (canbaz, rismanbaz gibi), gözbağcılık yapanlar (sihirbaz, mührebaz, şubedebaz, hokkabaz gibi), dans edenler (köçek, çengi, kâzebaz, tavşan, curcunabaz, matrakbaz, beçe, cin askeri gibi), güçlülük ve denge sanatçıları (zorbaz, gürzbaz, kûzebaz, çanakbaz, sinibaz, muallâkendâz, perendebaz, şişabaz, çenberbaz, kadehbaz, şemşirbaz, pâçilebaz gibi), hayvanlarla gösteri çıkaranlar (maymunbaz, köpekbaz, ayıbaz, hımarbaz, yılanbaz, cundî), fişeklerle gösteri yapanlar (ateşbaz gibi) olarak sayılmakta; Dramatik nitelikte olanlar ise meddah, kıssahan, kukla, çengi, köçek, curcunabaz, Karagöz, Ortaoyunu, hokkabaz ve savaş oyunları şeklinde sıralanmaktadır. Sözlü ve sözsüz oyunlar hususunda ise And, sözlü oyunların hepsinin dramatik nitelikte olduğunu, sözsüz oyunlar içinde de dramatik nitelikte olanlara rastlandığını vurgulamaktadır.

Türk sinemasında tiyatro kökenli yönetmen ve oyuncuların uzun yıllar etkin olarak görev almalarından ve tarihsel evrimi içerisinde ulusal sinema kaygısı ile milli kültür öğelerine eğilimde bulunulmasından dolayı Türk sinemasında geleneksel tiyatro temsillerine yer verildiği açıkça görülmektedir. Kemal Sunal filmleri de bu bağlamda, geleneksel halk tiyatrosundan beslenen, halk tiyatrosunun çeşitli ürün ve

tekniklerini yapımlarda yansıtan bir özellik taşımaktadır. Filmlerde, diyaloglardan, tiplere kadar mahalli özelliklerin seçilmesi, geleneksel tiyatro unsurlarının asla göz ardı edilmediğini düşündürmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde, geleneksel halk tiyatrosunun Ortaoyunu ve Karagöz temsilleri dairesinde çok çeşitli örneklerin sunulduğu gözlemlenebilmektedir. Bu temsiller, bir iki yapımda doğrudan yararlanılmak suretiyle, bazılarında ise dil ve sunum özelliklerine göre dolaylı olarak yararlanılarak sunulmaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosu içinde önemli bir yere sahip olan ortaoyunu, seyircilerin ortasında kurulan alanda oynanmasından dolayı bu adı alan ve içinde müzik, dans, taklit gibi unsurların da bulunduğu tuluat esasına dayalı bir oyundur. Kavuklu ve Pişekâr adındaki başat iki tipin diyalogları etrafında şekillenen temsilde, Kavuklu, aceleci, açık sözlü, hazırcevap, saf-ahmak gibi görünen, ancak gerçekte bunun aksine yoğun bir halk tefekkürüne sahip ve yer yer patavatsız olan başlıca kişidir. Kavuklu'nun karşısındaki Pişekâr ise, her duruma uyabilen, içten pazarlıklı, plancı, esnek bir tiptir. Bu ana tiplerin karşılıklı konuşmaları ile başlayan oyun içerisine, Karagöz'de olduğu gibi, hikâyenin akışına göre Zenne, Arnavut, Laz, Çingene, Kabadayı, Yahudi gibi çeşitli mahalli tipler de girebilmektedir. Başlıca iki ana karakter ve yardımcı diğer tiplerle, çeşitli söz komiklikleri, yanlış anlamalar, hareketler ile Karagöz'ün sahnede canlı karakterlerle oynanması şeklinde vuku bulan ortaoyunu açısından bakıldığında Kemal Sunal filmlerinde de birtakım izler tespit edilebilmektedir.

Sözgelişi, "Tosun Paşa" isimli yapımda, Lütfü ile Şaban'ın diyalogları, jest ve mimikleri, birbirlerini takip edişleri, bir ortaoyunu edasında sunulmakta, bu yönleriyle Şaban'ın Kavuklu'dan, Lütfü'nün ise Pişekâr'dan izler taşıdığı dile getirilebilmektedir (TOS).

Filmlerde, geleneksel halk tiyatrosunun en yaygın türlerinden biri olan Karagöz ile ilgili de önemli temsillerin yapıldığı görülmektedir. Bu temsiller, doğrudan Karagöz sunumu şeklinde yapıldığı gibi, tipler anlamında Karagöz-Hacivat diyaloglarının hissettirilmesi şeklinde de sunulmaktadır.

Karagöz oyunlarının bilinen gölge oyunu formundaki tek temsili, "Abuk Sabuk Bir Film" isimli yapımda gerçekleştirilmektedir. Filmin finalden önceki son sahnesinde, Âdemoğlu Ali'yi bir dakikalık süre içinde güldürene verilecek 17 milyar ödülü alabilmek için yarışmanın yapıldığı yere bir hayal perdesi kurulur, Hayalî de şansını denemek ister. Devrin siyasilerinin konuşulduğu kısa bir muhavere örneği

yapan Hayalî de Âdemoğlu'nu güldüremez. Âdemoğlu Ali'nin muhavere esnasındaki “vah benim milletim” sözü finale yaklaştıran repliktir. Bu muhavere şu şekildedir.

(Hacivat perdede belirir)

Hacivat: Ah Karagöz, Karagöz, Karagöz!

Karagöz: Geldim al bakalım.

Hacivat: Ah birader sana ne güzel havadislerim var sorma, ne güzel, ne güzel. Parti başkanları, efendime söyleyeyim, buralarda dolaşıyorlar.

Karagöz: Parti başkanları hurdalıkta mı dolaşıyorlar?

Erdal İnönü: Değerli vatandaşlarım, bu gidişata son demenin zamanı geldi. Limon gibi sıkılmayın.

Karagöz: He he he vay vay vay vay vay! Hıyar gibi, efendime söyleyeyim, soyulun.

Erdal İnönü: Biz diyoruz ki, kimseden korkmuyoruz. Biz parti olarak iktidara emin adımlarla yürüyoruz ve diyoruz ki terörün önüne ancak erken seğıimle geçilir.

Karagöz: Hee! Erken geçime nasıl geçilir?

Erdal İnönü: Onu da bir deniz kenarında sakın kafayla düşünelim. İzninizle efendim.

(Erdal İnönü tasviri perdeden ayrılır, Süleyman Demirel tasviri, Karagöz'ün yanına gelir.)

Süleyman Demirel: Benim kıymetli ve değerli vatandaşlarım, merhaba.

Karagöz: Merhaba.

Süleyman Demirel: Diyorsunuz ki “kurtar bizi baba”.

Karagöz: Kurtar bizi baba!

Süleyman Demirel: Demokrasilerde çare tükenmez, elbette bunun da bir çaresi vardır.

Karagöz: Bize ihtiyaç yok demek ki...

(Karagöz perdeden ayrılır, Erdal İnönü tasviri belirerek Süleyman Demirel tasviri ile muhavereye başlar)

Süleyman Demirel: Hoş geldin muhalefetin başı.

Erdal İnönü: Selamlar...

Süleyman Demirel: Milleti, bu hale biz getirmedik.

Erdal İnönü: Biz de getirmedik.

Süleyman Demirel: Pekâlâ, kim getirdi?

Erdal İnönü: Erken seğıime gidelim.

Süleyman Demirel: Memleket meseleleri ayaküstü konuşulmaz.

Erdal İnönü: Bakın gene insanlar vuruluyor.

Süleyman Demirel: Benim zamanımda da yollar yürümele aşılmazdı. Şapkamı alır giderim.

Erdal İnönü: Zincirbozan'a mı?

Süleyman Demirel: Hayır! Zincirbozan'ı bana hatırlatmayınız. Ben fevkalade bir şekilde sine-i millete gidelim diyorum. (Erdal İnönü'ye vurarak perdeden gönderir)

(Yıldırım Akbulut tasviri belirerek Süleyman Demirel ile muhavereye başlar)

Süleyman Demirel: Ooo! Hoş geldiniz iktidarın başı.

Yıldırım Akbulut: Buyurun efendim.

Süleyman Demirel: Biz sandıktan çıkmaya alışmış bir partiyiz.

Yıldırım Akbulut: Evet efendim.

Süleyman Demirel: Sandıktan çıkmışınız da biz ağaç kovduğundan mı çıkmışız?

Yıldırım Akbulut: Evet efendim.

Süleyman Demirel: Millet bizi bu seferlik iktidara layık görmüştür.

Yıldırım Akbulut: Sepet efendim

Süleyman Demirel: İktidara talibiz.

Yıldırım Akbulut: Münasiptir efendim, münasiptir.

Süleyman Demirel: Biz, hakkımızı meydanlarda ararız.

Yıldırım Akbulut: Evet efendim.

Süleyman Demirel: Kendim için bir şey istiyorsam namerdim.

Yıldırım Akbulut: Öyledir efendim.

Süleyman Demirel: Bu ara memlekete de nazar değdirdiniz.

Yıldırım Akbulut: Evet efendim.

Süleyman Demirel: Biz, Allah'ın izniyle iktidara erken seçimle geliriz.

Yıldırım Akbulut: Hayır efendim.

Süleyman Demirel: Neden efendim?

Yıldırım Akbulut: Gelemezsiniz, biz geliriz efendim.

Süleyman Demirel: A biz geliriz.

Yıldırım Akbulut: Biz geliriz.

Süleyman Demirel: Var mı bunun başka izah tarzı?

Yıldırım Akbulut: Var efendim.

Süleyman Demirel: Neymiş? O zaman söyleyin biz de öğrenelim.

Yıldırım Akbulut: Biz geliriz efendim.

Süleyman Demirel: Estağfurullah efendim, meşruiyet içinde çare tükenmez.

Yıldırım Akbulut: Tükenmez efendim.

Süleyman Demirel: Yollar gide gide bitmez.

Yıldırım Akbulut: Bitmez efendim.

Süleyman Demirel: Dün dündür, bugün de bugündür.

Yıldırım Akbulut: Evet efendim.

Süleyman Demirel: Siz her söyleneni tekrar etmeyiniz efendim.

(Süre bitince zilli tefle birlikte her iki tasvir de perdeden ayrılır) (ASBF).

Doğrudan bir Karagöz faslına dayanan “Cihan Yandı Kanlı Nigar” isimli yapım ise filmlerdeki Karagöz sunumu açısından çarpan önemli bir temsildir. İlk olarak Hayali Küçük Ali tarafından bir Karagöz oyunu olarak sahnelendiği bilinen fasıl daha sonra birkaç defa tiyatro ve sinema sahnelerine uyarlanmış, Sadık Şendil’in kaleme aldığı yapım ise Kemal Sunal ve Fatma Girik tarafından sinemada tekrar canlandırılmıştır (KAN)

Kemal Sunal filmleri içerisinde doğrudan doğruya izleri hissedilen Karagöz sunumlarının yanında, filmlerdeki karakterlerin, konuşma ve hareket gibi bağlamlarla Karagöz-Hacivat tiplerini yansıttıkları da gözlemlenebilmektedir. Sözgeşi, “Süt Kardeşler” ve “Şaban Oğlu Şaban” isimli yapımlarda, Şaban ile Ramazan’ın diyalogları ve temsillerine bakılacak olursa, Şaban’ın saflığı, yanlış anlamaları, patavatsızlıkları ile Karagöz’ü; Ramazan’ın ise Şaban’a akıl vermesi, yol göstermesi, pratik çözümleri ile Hacivat’ı simgelediği dile getirilebilir (SÜT, ŞBN). Benzer bir durum “Tokatçı” isimli yapımda, büyük şehre gelerek tesadüf eseri karşılaştığı asker arkadaşı Şevket’ten akıl alan, onunla bir “tokatçılık” işine girip zenginleri dolandırarak para kazanmaya başlayan Osman’ın hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu yapımda da, saflığı ile yer yer yanlış anlaşılmalara neden olan Osman Karagöz’ü, ona akıl verip, dolandırıcılığı öğreten Şevket ise Hacivat’ı temsil etmektedir (TOK). Yine aynı kadronun rol aldığı “Yedi Bela Hüsnü”de Hüsnü ve Cemal’in aralarındaki ilişkide, Cemal’in Hüsnü’ye yol yöntem öğretmesi, Hüsnü’nün de yanlış anlamalarla başına iş açması Karagöz-Hacivat sunumlarından çeşitli izler barındırmaktadır (YBH).

And’ın kapsamlı sınıflamasındaki halk tiyatrosu örneklerinden biri de “Sosyete Şaban” ve “Hanzo”da temsilleri yapılan ayı oynatma olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğadaki serbest yaşamından çeşitli biçimlerde ayrılarak, ehlileştirilen bir ayının, çalan tef eşliğinde çeşitli figürleri canlandırması esasına dayanan ayı oynatma temsilinde, ayıyı oynatan kişi genellikle Kocaoğlan olarak isimlendirdiği hayvana “göster bakalım hamamda kadınlar nasıl bayılır” kabilinden sorularla

yönlendirmekte, ayının yaptığı hareketlerle de canlı bir seyir ortamı oluşturulmaktadır. Sunumun bitmesinin ardından ayı oynatıcısı, izleyenlerden para toplayarak maddi kazancını da bu bağlamda gerçekleştirmektedir (HAN, SOS).

6.12.9. Kalıp Sözler

Belli metinler ekseninde vücuda getirilen sinema eserlerinde, bu metinlerin bir dil ve edebiyat birikiminden bağımsız düşünülmesi beklenemez. Bu bakımdan sinemanın da bir dil etkinliği olarak üretildiği toplumun dilinden ve özellikle bu dildeki kalıp söyleyişlerden yoğun bir biçimde yararlanmakta olduğu açıktır. Yeryüzündeki her dilde, madde başı olarak tek tek karşılığı olan sözcüklerin yanında, anlatımı güçlendirmede, konuşma ve yazı dilini daha anlamlı kılmada kalıp ifadelerin büyük etkisi vardır.

Dilbilimde, kalıp sözler ya da ilişki sözleri adı verilen öğeler, tıpkı deyimler ve atasözleri gibi, bir dili konuşan toplumun kültürüne ışık tutmakta, onun inançlarını, insan ilişkilerindeki ayrıntıları, gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır. (Aksan, 1996: 190)

Kalıp sözler, toplumsal düşünüşün bir ürünü olarak mensup olunan dilin ve dolayısıyla toplumun inançlarını, kültürel değerlerini, kendine ait yaşam görüşünü yansıtan özellikler taşımaktadır. Türkçe de atasözü, deyim, ikileme, alkış, kargış gibi kalıp sözler konusunda oldukça zengin bir dildir.

Kemal Sunal filmlerinin dilsel birikimi de bu doğrultuda, Türkçe'nin ifade zenginliğinden faydalanılarak oluşturulmuştur. İzleyen başlıklarda tasnif edildiği üzere bu dilsel ifadeler, kalıp sözler, anlamı güçlendirmede, izleyiciyi etkilemede, ifade zenginliğinin sağlanmasında önemli rol oynamaktadırlar. İzlenerek yorumlanan seksen iki yapımda görüldüğü üzere, özellikle edebiyat eserlerinden uyarılma olarak sahnelenen eserlerde daha yoğun bir kalıp söz varlığının görülmesi, konuyla ilgili en önemli hususlardandır. Bunun yanı sıra, özellikle atasözleri, söz komiğinin gerçekleştirilmesinde önemli rol oynayan bir materyal olarak kullanılmaktadır. Dilbiliminde kalıp ifadelerin bozulamayacağı fikrine, söz komiklikleri yapılırken uyulmamış, Kemal Sunal'a has olmak üzere, atasözlerinin kalıpsal yapıları bozularak, bazen iki atasözü birbirine ulanmış, bazen de farklı söz öbekleri ile atasözünün asıl hali, komik bir söz öbeği haline getirilmiştir.

Aşağıda görüleceği üzere, hemen her filmde, konuşmalarda karşılaşılan atasözü, deyim, alkış, kargış, ant-yemin sözlerinin yanında yoğun bir argoya ve diğer

kalıp ifadeler başlığında ele alındığı gibi, nara, slogan şeklindeki karakterlere özgü kalıp söz öbeklerine rastlanmaktadır.

6.12.9.1. Atasözleri

Dünya üzerindeki bütün milletlerin dillerinde, tarihsel evrim içerisinde yaşanan deneyimler sonucunda vücuda getirilmiş, toplumsal hayatın her alanıyla ilgili olarak oluşturulabilen ve içinde yetkin bir sanatsal ifade gücü bulunan yorumlayıcı, öğüt verici prensip yargılar vardır. Türkiye Türkçesinde atasözü olarak adlandırılan bu sözler, toplumsal bellekte karşılaşılan türlü durumlar neticesinde yinelendikçe yerleşmekte ve bireyler arasındaki iletişimde önemli bir yer işgal etmektedir.

Her atasözü, toplumsal yaşantı içindeki bireyin uyması beklenen ya bir genel kural veya bir düstur niteliğindedir. Bu nedenle de, atasözleri, milletlerin karakterlerini, hayat karşısında tavır ve zihniyetlerini ifade eden özlü sözlerdir (Çobanoğlu, 2004: 1).

Ömer Asım Aksoy'un (1965: 30) ifadesi ile de atasözleri, "atalarımızın uzun denemelere dayanan yargılarını, genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaşan ve kalıplaşmış şekilleri bulunan kamuca benimsenmiş öz sözlerdir".

Farklı milletlerin "kanatlı söz", "nasihat", "cevherli söz", "ibret verici söz", "altın söz", "dilin gülzarı", halk mektebi", "halk hikmeti", "ruhun tabibi", "akıl gözü" ve benzeri anlamlar içeren isimler verdiği, bedii sözlü kültür ve edebiyatın bu benzersiz türü, Türk dünyasında ise, atasözü karşılığı olarak Azerbaycan, Afganistan, İran, Suriye ve Irak'ta yaşayan Türkmenlerce "atalar sözü" veya "eskiler sözü" kullanılır. Saha veya Yakutlar, "hohoono", Tobollar, "takmak", Uranhalar "ülgercomak", Tuvalar, "üleger domaktar", "çeçen söster", Sagaylar "takpak", Hakaslar, "söspek", Hoten civarında "tabma", Kırgız, Kazak, Uygur, Özbek, Karakalpaklar, Kazan Tatarları, Başkurtlar ve Kırım Tatarları arasındaysa Arapça kökenli "makal"ı, Türkmenistan, Kuzey Afganistan, İran Türkmenleriye hem "makal"ı ve hem de "nakıl"ı, Çuvaşlarda "samah"ı atasözü karşılığında kullanılmaktadırlar. Kıbrıs, Rodos, İstanköy, Batı Trakya, Makedonya, Kosova, Bulgaristan, Dobruca gibi Balkan ve Gagavuz Türkleri de, yukarıda işaret edildiğince Türkiye, Suriye, Irak ve Azerbaycan Türkleri gibi "atalar" veya "eskiler sözü" yahut "atasözü" kelimesini kullanılmaktadırlar (Çobanoğlu, 2004: 3)

Aynı zamanda bir metin yaratımı olan sinema eserlerinde, içinde bulunulan toplumun dilinden etkilenilmemesi, söz varlığından ve özellikle atasözü ve deyimlerden beslenilmemesi bu doğrultuda asla düşünülemez bir husustur. Kemal Sunal filmlerinde de atasözü ve deyimler, diyalogların anlamlandırılmasında, etkileyici ve zengin bir ifade gücünün ortaya konmasında önemsenerak senaryo metinlerine yansımaktadır. Filmlerde asıl atasözleri olarak sözlüklerde karşılığı bulunan atasözleri şunlardır.

... Şişede durduğu gibi durmaz (DK, GGG).

...bok yemek düşer (KK).

Abdala malum olur (DK) (aptala şeklinde kullanılmış).

Acele işe şeytan karışır (DC, ŞAB, YY).

Acele işin sonu pişmanlık (GGG).

Acele yürüyen yolda kalır (GGG).

Acı patlıcanı kırağı çalmaz (ÇAR).

Aç ayı oynamaz (ŞD, AGŞ, SLK).

Aç tavuk kendini buğday ambarında sanır (DK).

Ağalık vermekle olur (KF).

Ağır ol ki hanım desinler (ÇAR).

Ağlamayan çocuğa meme verilmez (KÜH).

Ahrette iman, dünyada mekân (KK).

Akıl yaşta değil, baştadır (ZBK).

Akrabanın akrabaya yaptığını akrep yapmaz (TK).

Al lafi, koy lafi, otur aşağı (SAK).

Alan razı satan razı (ŞPY).

Allah'tan umut / ümit kesilmez (ŞEN, HAN, KÜP, YBH, GGG).

Alma mazlumun ahını, çıkar aheste aheste (TOK).

Ana gibi yar olmaz (VAR).

Anca beraber, kanca beraber (GUR).

Arayan belasını da bulur, Mevla'sını da (MK).

Arkadaş için çiğ tavuk bile yenir (SK).

Armut dibine düşer (KÜH).

Ateş olmayan yerden duman çıkmaz (DD).

Ateş olsa cürmü kadar yer yakar (KDS).

Ateşle barut, tavukla horoz bir arada durmaz (KDS).

Atın kuyruğuna, erkeğin bıyığına, kadının saçına dokunulmaz (ASBF).
 Ava giden avlanır (SEV, TK, KRZ).
 Avrat lazım olsun kalçalı, oğlan doğursun pençeli (GGG).
 Ayranı yok içmeye, taht-ı revanla gider sıçmaya (AGŞ).
 Azı karar, fazlası zarar (ODŞ).
 Azıcık aşım, ağrısız başım (YAK).
 Azmış boğa yemle durdurulmaz (SOS).
 Baktın deli, dön geri (JPN).
 Bal tutan, parmağını yalar (KOL).
 Başa gelen çekilir (ZBK, KDŞ, GRP).
 Besle kargayı, oysun gözünü (GRP).
 Bir kahvenin kırk yıl hatırı vardır (GGG).
 Bir kızı bin kişi ister, bir kişi alır (GÜL).
 Bir kuş sütü eksik (YY).
 Bit yiğitte, pire itte bulunurmuş (İNT).
 Boğulursan büyük denizde boğul (KRZ).
 Borç yiğidin kamçısıdır (KIL).
 Borç yiyen kesesinden yer (KIL).
 Boş duranı Allah sevmez (SEV).
 Böyle gelmiş, böyle gider (KOL).
 Bugünün işini yarına bırakma (OH).
 Can boğazdan gelir (KOR).
 Çalışan demir paslanmaz (MK).
 Çalışan kazanır (SM).
 Çarığı giyen yere sağlam basar (ÇAR).
 Çingeneye tabanca vermişler babasını vurmuş (TD).
 Çivi çiviye söker (KAN).
 Çoban dağa küsmüş, dağın haberi olmamış (SLK).
 Çocuğu veren Allah rızkını da verirmiş (GRP).
 Çok naz âşık usandırır (İBO).
 Davul bile dengi dengine çalar (KF, MB).
 Davul, zurnasız olmaz (ÇAR).
 Dayak cennetten çıkmadır (SLK).
 Dayak cennetten çıkmadır (ŞB).

Delinin biri kuyuya bir taş attı, kırk kişi çıkaramıyor (TK).
 Demek ki yolumuz hayırlı yoldur, Açık göz ol sen de keseni doldur (SAK).
 Demir tavında dövülür (ZBK).
 Devletin malı deniz, yemeyen domuz (KOL).
 Dilin kemiği yoktur (TK).
 Dinsizin hakkından imansız gelir (YOK, YBH, HS1).
 Düşün düşün boktur işin (ÇK).
 El elden üstündür (İNT, HS1).
 Eline, diline, beline sahip ol (ASBF).
 Emir Allah'a mahsus (UŞ).
 Erkek adamın erkek çocuğu / evladı olur (DK, MK, GUR).
 Erken kalkan kazanır (KİŞ).
 Eski dost düşman olmaz / Beni seven pişman olmaz (DK).
 Eşek hoşaftan ne anlar (HS1).
 Eşek olduktan sonra / olunca semer vuran çok olur (KF, KRZ).
 Et tırnaktan ayrılmaz (POS).
 Eti senin kemiği benim (OH).
 Evdeki hesap çarşıya uymaz (DC).
 Evli evine, köylü köyüne (ŞD, TD).
 Fakirin alacaklısı, zenginin akrabası çok olurmuş (TK).
 Fare giremediği deliğe poposuna kabak bağlayıp öyle girmeye çalışırmış
 (GRP).
 Garibin ahını alma, sonra fena ödersin (alma mazlumun ahını çıkar aheste
 aheste) (ÜK).
 Garip kuşun yuvasını Allah yapar (UŞ).
 Gâvura zor kullanmak sevaptır (KF).
 Gidip de dönmemek, dönüp de bulmamak var (HS4).
 Gönül bu, akada konar, boka da / güle de (JPN, ŞAB, MB).
 Gönül ferman dinlemez (ŞAB).
 Görünen köy, kılavuz istemez (ÖĞR).
 Gözden uzak olan, gönülden de uzak olur (JPN).
 Göze gümrük mü var? (Göze yasak olmaz) (DK).
 Gün doğmadan neler doğar (GUR, ZEH, HS2).
 Gün ola hayrola (GUR).

Güzele bakmak sevaptır (ŞD).
 Güzele ne yakışmaz (POS, GUR).
 Hangi dağda kurt öldü (TK).
 Hatasız kul olmaz (ÇAR, KOR).
 Haydan gelen, Huya gider (SEV).
 Her koyun kendi bacağından asılır (İNT).
 Her kuşun eti yenmez (ŞAB, TD).
 Her şeyde bir hayır vardır (MK, KRC).
 İğneyi kendine çuvaldızı başkasına batır (MK).
 İki çıplak bir hamama yakışır (DK).
 İki gönül bir olunca samanlık seyran olur (POS, GÜL).
 İki huylu bir döşeğe yakışır (KRZ).
 İnsanlar çift yaratılmış (YY).
 İnsanlar konuşa konuşa anlaşır (MK).
 İnsanoğlu beşer de şaşar da (KRZ).
 İstanbul'un taşı toprağı altın (ÇAR, EBŞ).
 İsteyenin bir yüzü, vermeyenin iki yüzü kara (GÜL).
 İşsiz kalıp düşünmektense, uyuz olup kaşınmak iyidir (yeğdir) (DC).
 İşten artmaz, dıştan artar (VAR).
 İt bile sahibine hıyanetlik etmez (KF).
 İti an çomağı eline al /hazırla (POS, ÜK).
 İyi insan / adam lafının üstüne gelirmiş (DK, YAK).
 İyi olacak hastanın doktor ayağına gelirmiş (KOR, YY).
 Kaçan balık büyük olur (MK).
 Kadın kısmı ağır olmalı (ÇAR).
 Kahpe felek, kimine kavun yedirir kimine kelek (YY).
 Kalp kalbe karşıdır (GOL).
 Kargaya yavrusu şahin gibidir (görünür) (DVR).
 Karı kocanın arasına girilmez (KK).
 Karıyla koca anlaşınca bize bok yemek düşer (KK).
 Kasap sevdiği pöstekiği yerden yere vurmuş (İNT).
 Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez (TK).
 Kaza "geliyorum" demez (ODŞ).
 Kefenin cebi yok (ÇAR).

Kefenin cebi yok (UŞ).
 Kırk yıllık Nigar, olur mu tövbekâr (KAN).
 Kızı serbest bırakırsan ya davulcuya varır ya da zurnacıya (ŞEN).
 Kiminin parası, kiminin duası (GRP).
 Komşuda pişer, bize de düşer (TK).
 Kör tuttuğunu eder (YOK).
 Körpe karının arayanı, soranı çok olur (KÜH).
 Köy yerinin biti, şehir yerinin iti (TD).
 Mal canın yongasıdır (CAN).
 Merhametten maraz doğarmış (AGŞ).
 Meyve veren ağaç taşlanır (ÇAR, TK, ZBK)
 Minareyi çalan, kılıfını hazırlar (ZEH)
 Misafir umduğunu değil, bulduğunu yer (POS).
 Ne oldum dememeli ne olacağım demeli (DC).
 Ne şeytanı gör, ne salâvat getir (İNT).
 Ölme eşeğim ölme (ÇK) .
 Ölüm Allah'ın emri (UŞ).
 Önce can sonra canan (YY).
 Paranın açamayacağı kapı yoktur (SOS).
 Paranın yüzü sıcaktır (TK).
 Parayı veren düdüğü çalar (İBO).
 Parayla saadet olmaz (DK, EBŞ).
 Sabreden / bekleyen derviş, muradına ermiş (ŞAB, GGG).
 Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur (MK, HS2).
 Sahiplik Allah'a mahsustur (KF).
 Sakla samanı gelir zamanı (KRZ).
 Salla başını al maaşını / paranı (ÇAR, YÜZ, KOR, KOL).
 Semeri kim vurmuşsa sırtta o taşınır (KÜH).
 Sen eşek olursan sırtına semer vuran çok olur (TK).
 Sıdk ü sadakatle çalışmalı, insan bildiği şeye karışmalı (SAK).
 Sıfıra sıfır, elde var sıfır (ŞPY).
 Silahla şaka olmaz (EBŞ).
 Son gülen iyi güler (TD).
 Sora sora Bağdat bulunur (KİŞ, GGG).

Söyleyene değil, söyletene bak (SAK, ÖĞR).
 Söz bir Allah bir (TOK).
 Su uyur, düşman uyumaz (UG, ŞAB).
 Şapla şeker bir arada olmaz (MB).
 Şeriatın kestiği parmak acımaz (HS2).
 Şeytan azapta gerek (GUR).
 Şeytan doldurur (EBŞ).
 Tatlı yiyelim tatlı konuşalım (YBH).
 Tavuğun büzüğü, soğanı cücüğü (ÇAR).
 Tekkeyi bekleyen çorbayı içermiş (TK).
 Temizlik imandan gelir (KIL, KDS).
 Tencere dibin kara, seninki benden kara (ŞEN).
 Tencere yuvarlanmış, kapağını bulmuş (YY).
 Tilkinin dönüp dolaşıp geleceği yer kürkçü dükkanıdır (AGŞ).
 Tok açın halinden anlamaz (HS3).
 Ufak at da civcivler yesin (GRP).
 Üzüm üzüme baka baka kararır (DK).
 Vakit nakittir (UŞ).
 Yalancının mumu yatsıya kadar yanar (ŞEN).
 Yalandan kim ölmüş (ASBF).
 Yavaş atın çiftesi pek olur (KIL).
 Yemeğin salçalısı, kadının kalçalısı (DK).
 Yemek bulursan ye, dayak bulursan başkası yesin (DK).
 Yenilen pehlivan güreşe doymazmış (GER).
 Yerin kulağı vardır (VAR).
 Yolcu yolunda gerek (UG).
 Yuvayı dişi kuş yapar (GÜL, YY).
 Yüz verdik deliye, geldi işedi halıya (JPN).
 Zararın neresinden dönülürse kardır (MK).
 Zenginın parası züğürdün çenesini yorarmış (TK).
 Zor, oyunu bozar (ZBK).
 Zorla güzellik olmaz (ZBK, GGG).
 Züğürt olup düşünmektense, uyuz olup kaşınmak daha iyidir (GOL).

Kemal Sunal filmlerinde tespit edilen yukarıdaki atasözleri örneklerinden başka, söz komiği bağlamında gülmeyi de sağlamak amacıyla esas yapısı bilinçli olarak bozulan atasözü kurgusunda sözlere de rastlanmaktadır. Bu sözlerde bazen iki atasözünün parçaları birbirlerine eklenmekte, bazen ise atasözünün başlangıç kısmı esas haliyle verildikten sonra, bir atasözü kalıbına uymayan bir cümle söylenmesi ile yapılmaktadır.

Acele işe jandarma karışır (YY).

Arayan belasını da bulur ,damlaya damlaya göl olur (ÇAR).

Arayan mevlasını da bulur, adresi de (GUR).

Arpanın ölümü attan olsun (KOR).

Aş iş, çok laf (UŞ).

Bekleyen derviş, açlığından gebermiş (ŞEN).

Besle kargayı, büyüsün (ŞEN).

Bir kuş sesi eksik (YY).

Biri yer biri bakar, bakan aç kalır (SOS).

Bu yaştan sonra azanı teneşir paklar (YAK).

Can çıkmayınca umut kesilmez (KOR).

Çalışan demir, tencere dibin kara (DK).

Çekirge bir sıçrar, iki sıçrar sonunda karakolda alırsız soluğu (GRP).

Dağ dağa kavuşmaz, ak akçe kara gün içindir (DK).

Dağ dağa kavuşmaz, seninki benden kara (ŞD).

Damlaya damlaya, dağdan kestim kereste (UŞ).

Doktorun girdiği yere sağlam adam girmez (DC).

Gâvura bakmak sevaptır (POL).

Görünen köy, uzakta değildir (UŞ).

İki gönül bir olunca, damlaya damlaya göl olur (ŞD).

İneğin malı deniz, yemeyen domuz (HS1).

İşten artmaz, sigaradan artar (EBŞ) – yerden aldığı sigarayı yakarken.

Kahpe felek, kimine kavun yedirir kimine karpuz (YY).

Kazma kuyuyu, damlaya damlaya göl olur (KÜP).

Önce can, sonra Lefter (YY).

Paranın yüzü, validenin gözü (UŞ).

Pire için yorgan yakılmaz (KRZ).

Sabreden derviş, açlığından gebermiş (ŞAB).

Sabreden derviş, dayak yemekten gebermiş (ODŞ).

Sakla samanı, muradına ermiş (KİŞ).

Simit yiyen derviş, sonunda simitçi olmuş (ŞEN).

Su büyüğün, harita küçüğün (SM) (Gayret'in haritayı bölüşemediklerinde Mehmet Çavuş'a haritayı ona vermesini söylediğinde).

Su uyur, hafıye uyumaz (ŞBN).

Su uyur, Seferoğulları uyumaz (TOS).

Tencere yuvarlanmış / Seninki benden kara (TOS).

Ummadığın taş, turizmi patlatır (UG).

Üzüm üzüme baka baka / seninki benden kara (İŞ).

Yemek büyüğün, karı küçüğün (YAK).

Filmlerde ayrıca atasözü – özdeyiş kurgusunda sunulan kalıp ifadeler de mevcuttur. Bunlar oluşturulurken herhangi bir komiklik çabası güdülmemekte, öğüt verici cümleler olarak söylenmektedirler.

Armutun iyisini ayı, irisini de kabadayı yermiş (YBH).

Aşkta kazanan, kumarda kaybeder (GOL).

At, avrat, silah yiğidin elinden nasıl alınır (UŞ).

Babanın vurduğu yerde gül biter (OH).

Dost rahatlık veren bir merhemdir (GGG).

Erkek dediğin karısını da parasını da idare etmeli (MK).

Erkekliğin onda dokuzu kaçmaktır (KAN).

Fazla para adamı sapıttırır / Az para da öldürür (VAR).

Felaket insanları birleştirir (VAR).

Garibe yardım sevaptır (YBH).

Gönül Allah'ın Kabesidir (HAS).

Her gecenin bir gündüzü vardır (YAK).

Her şeyin bir çaresi vardır / bulunur (UŞ, KDS).

Her şeyin bir hal çaresi vardır (ŞEN).

İnsan kendi bozduğunu kendi yapmalı (HS1).

İnsan olan kin gütmez (KAN).

Kabadayılığın şanı kaçmaktadır (KAN).

Kanunun gözü terazinin özüdür (BEK).

Karadeniz uşağı, tabancayla kemeçeye dayanamaz (GGG).

Kısmetten fazlası / ziyade olmazmış (GER, KRC).

- Kullan kafayı, dön köşeyi (GRP).
 Kumarda düşüş atan kabadayılıkta yek atar (GGG).
 Olmayacak duayı Allah kabul etmezmiş (ODŞ).
 Para el kiridir, erkek elinde durur (KÜH).
 Para her sözü yer (TAR).
 Para insanın elinin kiridir (MK, VAR).
 Paranın açmayacağı kapı yoktur (UŞ).

6.12.9.2. Deyimler

Türkçe Sözlük'te (1998: 576) "Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, ilgi çekici bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği, tabir" olarak tanımlanan deyimler, anlatımı daha çekici kılmak ve ifadeyi zenginleştirerek dinleyiciyi etkilemek amacıyla ya da kimi olayları veya durumları mevcut halinden daha farklı şekilde dile getirmeye yarayan kalıp sözlerdir.

Genellikle birden çok sözcükten kurulan deyimler, seyrek olarak da tek bir sözcüğün yan anlamda kullanılmasıyla oluşabilir (Aksan, 1996: 91).

Kemal Sunal filmlerinde kalıp ifadeler konusundaki zenginliğin en çok göze çarptığı alan şüphesiz deyimlerin kullanımı konusunda karşımıza çıkmaktadır. İzlenen filmlerde yaklaşık bin beş yüz deyim tespit edilmesi bunun en önemli göstergesidir. Tespit edilen bu yoğun deyim örnekleri ile ilgili olarak yazıya geçiriliş aşamasında anlamları birbirlerine yakın ya da aynı doğrultuda olanların, kelime benzerlikleri içerenlerin, bir araya toplanması ile şu şekilde bir tablo ile karşılaşılmaktadır.

- | | |
|---|--|
| Altını üstüne getirmek (SM, ÇAR, EBŞ, ŞEN, VAR, GRP). | Açlıktan nefesi kokmak (DK). |
| Abayı yakmak (GGG). | Adam / insan yerine koymak (DVR, İYİ). |
| Abdest bozmak (SOS). | Adam bellemek / sanmak (SLK, UŞ, YOK). |
| Acından ölmek (SLK). | Adam bilmek (GER). |
| Acısını çıkarmak (ZBK, MK, ŞBN, HS2). | Adam etmek (DK, YÜZ, HS1, HS4). |
| Açık etmek (SEV). | Adam olmak (DVR, KAN, ŞEN, TD, MB, YAK). |
| Açık konuşmak (JPN). | |
| Açıkta bir şey görmek (ÇAR, UŞ). | |
| Açlıktan içi kurumak (SLK). | |

Adam olmamak (TOK, EBŞ, YOK).	Ağzından değil kılıçından konuşmak (KF).
Adam saymak (UŞ).	Ağzından laf almak (HS1).
Adam sınıfına girmek (DK).	Ağzını açmak / açtırmak (KK).
Adı çıkmak (ŞEN).	Ağzını aramak (ŞEN).
Adı çıkmış dokuza, inmez sekize (TK).	Ağzını ayırmak (SAK).
Adım atmak (GOL).	Ağzını bıçak açmamak (GÜL, ŞPY, KOL).
Adını anmamak (TD).	Ağzını hayra aç / açmak (TK, KRZ).
Afyonu patlamamak (HS1).	Ağzını toplamak (SAK, TOS, ODS).
Ağaç olmak / etmek (YOK, KRC).	Ağzını yırtmak (DVR, TOS).
Ağır konuşmak (TK).	Ağzının suyu akmak (TK, İŞ, HS4).
Ağır olmak (DK, KDS).	Ağzının tadını bilmek (GOL).
Ağız değiştirmek (DK).	Ağzının tadını kaçırmak (HS2).
Ağlanacak haline gülmek (VAR).	Ahı gidip vahı kalmak (GRP).
Ağza sakız olmak (JPN).	Ahını almak (ÇAR).
Ağzı açık kalmak (KK).	Ahiret sorusu sormak (HS1).
Ağzı laf yapmak (VAR).	Akıl erdirememek (KRC).
Ağzı sıkı olmak (TD).	Akıl etmek (KİŞ, İNT, SM, KÜP, GUR).
Ağzına düşmek (TD).	Akıl vermek (MK, VAR).
Ağzına geleni söylemek (KK, İYİ).	Akla kararı seçmek (GRP).
Ağzına sakız olmak (GGG).	Aklı almamak (ZBK, KOL, KRC).
Ağzına sıçmak (KK, ÇK, DVR, KOR).	Aklı atmak (YBH).
Ağzına sürmemek (HS1).	Aklı başına gelmek (ZBK, KF, SOS, KÜP, EBŞ, KOL, GGG, TAR).
Ağzına yüzüne bulaştırmak (KÜH).	Aklı başında olmak / olmamak (KOL, ÇK).
Ağzında gevelemek (DK).	Aklı bir karış havada olmak (ŞPY).
Ağzındaki baklayı çıkarmak (POS).	
Ağzından bal akmak (ŞAB).	
Ağzından çıkanı kulağı duymamak (KRZ, TOK, KÜH, KIL, HS4).	

Aklı ermemek (İNT, KIL, ŞEN, ŞPY, GER, GGG).

Aklı takılmak (ŞPY).

Aklı yatmak (YBH).

Aklına bir şey gelmesin (ÇK).

Aklına girmek (ŞEN).

Aklından çıkmamak (DK, SK).

Aklını almak (PRO).

Aklını başına devşirmek / toplamak (KF, DK, KÜH, MK, YAK).

Aklını başından almak (İBO).

Aklını bozmak (DVR).

Aklını çelmek (SLK, DK, TD).

Aklını kaçırmak (ŞPY, JPN, GRP, ÖĞR, HS3)

Aklını kaybetmek (TOK).

Aklını oynatmak (ÇK, SAK, GER, ŞAB, KOL, TAR, YAK).

Al birini vur ötekine (HS4).

Alacağı olmak (ZBK, JPN).

Alaşağı etmek (ŞBN, GRP).

Alıcı göz ile bakmak (GGG).

Alıcı gözle bakmak (TOS).

Alıkoymak (JPN, VAR, MB).

Alıp başını gitmek (MK).

Alıp yürümek (DK, KÜH, KAN).

Ali cengiz oyunu çevirmek (GUR).

Ali kıran baş kesen olmak (SAK).

Allah övmüş de yaratmış (ÇK).

Allah yarattı dememek (DVR, POL).

Allah yürü ya kulum demiş (ÖĞR).

Allah'ın selamını esirgemek (SLK).

Allah'ın sevgili kulu olmak (ÇK).

Allem edip kallem etmek (TD).

Alnını karışlamak (HS1).

Alt etmek (ÇAR, YBH, GUR, KDS).

Altı kaval, üstü şışhane (ÇAR).

Altın harflerle yazılmak (UŞ).

Altına etmek (MK).

Altında kalmak (KOR, GGG).

Altından bir Çapanoğlu çıkmak (HS2).

Ana baba günü olmak (SEV).

Anası ağlamak (YBH).

Anasından doğduğuna / Dünyaya geldiğine pişman etmek / olmak (ÇAR, UG, GER, GRP, TAR, HS4).

Anasından emdiği süt burnundan gelmek (TD).

Anasını ağlatmak (SLK, SK).

Anasını bellemek (ÇK, YBH, ŞBN, OH).

Anasını fişmekan yapmak (YBH).

Anasını laciverte boyamak (YBH)

Anasını satmak (DVR, KAN, KOR, ŞPY).

Anasının ak sütü gibi helal olmak (YÜZ).

Anasının karnından /Anasından doğmamak (KK, KÜP, EBŞ, ZEH).

Anasının örekesine yağmur yağdırmak (ÜK).

Anca beraber, kanca beraber (ÇAR).

Arışıp kalmak (VAR).

Aptallık etmek (YÜZ).

Ar damarı çatlamak (KRZ).

Aralarına kara kedi girmek (GOL).

Arada kalmak (OH).

Arası bozulmak (YBH).

Arasını yapmak (SK).

Araya girmek (TOS).

Arka çıkmak (ZBK).

Arkadan laf etmek (ŞEN).

Arkasına takmak (KF).

Arkasından atlı kovalamak (GOL).

Arkasından tef çalmak (GGG).

Arpacı kumrusu gibi düşünmek (ŞPY).

Asabını bozmak (HS1).

Asılmak (SAK).

Astarı yüzünden pahalı olmak (HS4).

Aşık atmak (ODŞ).

At koşturmak (DC, YBH).

At sineği gibi yapışmak (ÇAR).

Ateş bacayı sarmak (DK, GÜL, POL, OH).

Ateş püskürmek (TOS).

Ateşe atmak (GÜL).

Ateşi başına vurmak (YBH, YAK).

Atlatmak (MK, SAK, OH).

Avara gezmek (KÜH).

Avucuma ne tükürdü ki suratına süreyim (DK).

Avucunu yalamak (İNT, SM, TOS, ŞAB, KOL, GRP, TD, HS3).

Avucunun içi gibi bilmek (SEV).

Avucunun içine almak (KRZ).

Ayağa kaldırmak (DVR).

Ayağı alışmak (ÜK, SAK).

Ayağına dolaşmak (SAK).

Ayağına gelmek / getirmek (DK, UŞ, HAS).

Ayağını denk / tetik almak (TK, KK, ÇK, YOK, İYİ, HS2).

Ayağının altına almak (KÜH, YÜZ, SAK, SK, SEV, İŞ, GUR, GRP, ODŞ, YAK).

Ayağının tozuyla gelmek (ZEH).

Ayak altında dolaşmak (SAK).

Ayak basmak (SAK, KDA).

Ayak uydurmak (KOL).

Ayak yapmak (TK, JPN).

Ayaklarına / Tabanlarına kara sular

inmek (POS, SLK, KİŞ, KIL, ŞEN, POL, YAK, HS4).

Ayaklarına kapanmak (ÇK, YBH).

Ayakta tutmak (JPN).

Ayarı bozulmak (JPN).

Ayarlamak (JPN).

Ayartmak (GOL).

Aygır görmüş kancık beygir gibi kişnemek (ŞB).

Ayıkla pirincin taşını (SAK).

- Aynı kaptaki kaynamak (HAS).
- Ayrıları kabarmak (KF).
- Ayrıları yok içmeye, atla gider sıçmaya (TK).
- Ayrıları yemek (ÜK, YBH, KIL, KOR, VAR, YY, TAR, HS4).
- Babalari üstünde olmak / Babaları tutmak (GRP, SAH).
- Babası olsa tanımamak (GÜL).
- Babasının uşağı olmak (JPN).
- Babayı yemek (YBH).
- Bağlanmak (GOL).
- Bağrına basmak (KİŞ, SM, GRP, HS2, HS3).
- Baharı başına vurmak (KRZ).
- Bak yediği naneye (BEK, EBŞ)
- Bal gibi olmak (KÜP, YÜZ, ODS, TD, YY, YAK, ÖGR).
- Bal gördü mü sinek gibi yapışmak (TD).
- Balıklama atlamak (TOK).
- Baltalamak (KOL).
- Baş etmek (KDS, SAH).
- Baş göz etmek (İNT, YY).
- Baş çıkarmak (TOS, UŞ, YBH, SK, TAR, SAH).
- Baş belaya /derde girmek (ÇK, MK).
- Baş eğik olmak (DVR).
- Baş göğre ermek (KIL).
- Baş önünde dolaşmak (DVR).
- Baş secde yüzü görmemek (ZBK).
- Baş sıkışmak (İBO, UŞ).
- Baş tutmak (KK).
- Başına çorap örmek (TK, KRZ, VAR)
- Başına devlet kuşu konmak (DK).
- Başına güneş mi geçmek (JPN).
- Başına iş açmak (SLK, UG, ŞAB, HS1).
- Başına iş almak (ŞEN).
- Başına kalmak (MK, GRP, CAN, HS1)
- Başına musallat etmek (SK).
- Başına talih kuşu konmak (TK, KRZ, SOS).
- Başına vurmak (GRP, SOS).
- Başından savmak (ZBK, KDS).
- Başını belaya sokmak / Başına bela açmak (MK, JPN, VAR).
- Başını dinlemek (HS1).
- Başını yakmak (KRZ, İŞ, GER,).
- Başını yemek (GÜL, ŞAB, YAK).
- Başının altından çıkmak (KK, ZEH).
- Başının etini yemek (ŞPY, SEV, VAR).
- Baştan çıkarmak (YAK).
- Baştan çıkmak / çıkarmak (HAS, KOL).
- Bayrak açmak (KRC).
- Bayram etmek (KF).
- Bayram yapmak (ZBK).
- Belasını bulmak (KDA).
- Belini bükmek (DVR).
- Belini doğrultmamak (KRZ, MB).
- Benden günah gitti (EBŞ, SAK).

- Benden paso (ŞEN).
- Beş para etmemek (KÜH, GER).
- Beş paralık etmek / olmak (UŞ, KOR).
- Bıçak kemiğe dayanmak (CAN).
- Bırak bu ayakları (POS).
- Biçilmiş kaftan (UG).
- Bindiği dalı kesmek (KOL).
- Bir ... pişman bir (GOL).
- Bir adım geriden gelmek (İNT).
- Bir ayağı çukurda olmak (KAN).
- Bir baltaya sap olamamak (ŞPY).
- Bir başına bırakmak (GÜL).
- Bir bok sanmak (DVR, KOR, SAH).
- Bir boka benzememek (YBH).
- Bir boka yaramamak (DVR, YÜZ, SAK, MB).
- Bir çuval inciri bok / berbat etmek (SM, UG, UŞ, ŞEN).
- Bir dediğini iki etmemek / edilmemek (ZBK, SOS, MK, TOS, HS2).
- Bir deri bir kemik kalmak (ÇK, ŞEN).
- Bir haller olmak (İNT).
- Bir içim su gibi olmak (TD).
- Bir kaşık suda boğmak / boğası gelmek (AGŞ, DC, GRP).
- Bir kuş sütü eksik olmak (KDS).
- Bir sopayla/Tekmeyle/Kurşunla iki kuş vurmak (YBH).
- Bir tek oda, bakla sofa (nohut oda, bakla sofa) (YAK).
- Bir yaşına daha girmek (POS).
- Bir yolunu bulmak (GÜL).
- Birbirine düşmek (VAR, HS4).
- Birbirine girmek (TOS, GOL).
- Birbirini yemek (ÇAR, KİŞ, MK, JPN, KOL).
- Bit yeniği olmak (İNT, HS4).
- Biti kanlanmak (DK).
- Boca etmek (ÇAR).
- Boğazına dizmek / dizilmek (KK).
- Boğazından geçmemek (HS2, HS3).
- Boğazından kesmek (ÖĞR).
- Bok atmak (YOK).
- Bok etmek (SM, SAK, UŞ, ŞEN, GER, YY, PRO).
- Bok götürmek (ÇK).
- Bok olmak (GOL).
- Bok yemek (GUR, VAR, SAH).
- Bok yoluna gitmek (AGŞ, DVR, GGG).
- Boka sarmak (DC).
- Boku çıkmak (TK, ZEH).
- Boku yemek (KİŞ, KÜH, YOK, ŞBN, DŞ, KDA, HS2).
- Bokunda boncuk bulmak (VAR).
- Bokunu çıkarmak (DVR).
- Borcu gırtlığa kadar olmak (KK, SAK).
- Borcu gırtlığı aşmak (DVR, SK).
- Bostan beygiri gibi dönmek (KİŞ).
- Boş vermek (ŞPY).
- Boşa gitmek (ŞPY).
- Boşta kalmak (DVR).

- Boy ölçüşmek (UG).
- Boyacı küpüne batmak (BEK).
- Boynu bükük olmak / kalmak (KDS).
- Boynu kıldan ince olmak (İNT, ŞPY).
- Boynunu bükmek (MB).
- Boyunun ölçüsünü almak (TD).
- Bozdur bozdur harca (ÖĞR).
- Bozguna uğramak (HS2).
- Bozuk çalmak (YY).
- Bozuk para gibi harcamak (ZBK, GOL).
- Bozulmak (Sinirlenmek) (UŞ, GÜL, ŞEN, KOR, TAR, HS2).
- Bu cepten alıp, bu cebe koymak (SAK).
- Bu derenin suyu nereden geliyor (TK).
- Bu yaşta bu zeka (YÜZ).
- Bugün yarın... mak (UŞ).
- Bundan iyisi can sağlığı (SM).
- Burasına gelmek (İNT, ÇAR, SK).
- Burnu büyümek (YOK).
- Burnu havalarda olmak (SOS).
- Burnunda tütmek (KF).
- Burnundan fitil fitil getirmek (KK, ÇK, İNT).
- Burnundan kıl aldırılmamak (KK).
- Burnunu sokmak (ÜK, MK, HS1).
- Burnunun dibinde olmak (GÜL).
- Burnunun ucunu görmemek (YAK).
- Bükemediği eli öpmek (UŞ, KOR).
- Bülbül gibi şakımak (KF).
- Cahilliğine vermek (KIL).
- Camız gibi böğürmek (SLK).
- Can atmak (HAS).
- Canı – kanı ısınmak (KÜH, MK).
- Canı çekmek (SAK).
- Canı çıkmak (KK, KIL, ŞEN, VAR, OH).
- Canı yanmak (SOS).
- Canına – malına kastetmek (KK).
- Canına kıymak (KOR, KOL, GGG).
- Canına minnet olmak (ÇK, GRP).
- Canına okumak (EBŞ, GÜL, KIL, GER, VAR, GRP, MB).
- Canına sıçmak (YBH).
- Canına tak demek (YOK).
- Canına tükürmek (GER).
- Canına yetmek (ZBK).
- Canından bıkmak (KK).
- Canından olmak (VAR).
- Canını almak (KF).
- Canını çıkarmak (ÇK).
- Canını çıkartmak (KK).
- Canını dişine takmak (KF).
- Canını sıkmak (YOK, ŞEN).
- Canını sokakta bulmamak (ODŞ).
- Canını vermek (DK, MK).
- Canını yakmak (SK, GOL, HS1, HS3).
- Canını zor kurtarmak (SLK).
- Cavlağı çıkmak (KDA).

- Cehennem olup gitmek /
 Cehennemine dibine gitmek (TK, SAK).
 Ceza kesmek (TK).
 Cıngar çıkartmak (KDSŞ, GGG).
 Ciddiye binmek (ŞPY).
 Ciğeri beş/on para etmemek (DK, KK).
 Ciğeri kebab olmak (SAK).
 Ciğerini sökmek (ÇK).
 Ciğerleri bayram etmek (HS1).
 Cilve yapmak (ÇK, JPN).
 Cinlere karışmak (KRZ, İBO, ZEH).
 Cinleri / Siniri tepesine toplamak /
 üşüşmek / çıkmak (TK, KÜH, ŞBN).
 Cirit atmak (DVR, KOL).
 Cürmü kadar yer yakmak (KÜP, GGG).
 Çaktırmak /Çaktırmamak (SAK, GOL, ŞPY, İŞ, GER, VAR, POL, HS3).
 Çalım yapmak (ÇK).
 Çamur atmak (KRC).
 Çanağı kırmak (ÇAR).
 Çanağını yalamak (SAH).
 Çanak tutmak (VAR).
 Çanına ot tıkmak (ŞPY).
 Çarçur etmek (VAR, SAH).
 Çarpılmak (SK).
 Çarşafa dolaşmak (POL).
 Çatır çatır çatlamak (TK).
 Çatır çatır yemek (ÜK).
 Çekeceği olmak (KDSŞ).
 Çeki düzen vermek (SOS, KDSŞ).
 Çekiştirmek (GÜL).
 Çene çalmak (ÇK, YAK).
 Çene yormak (VAR).
 Çenesi açılmak (GRP).
 Çeyrek kala olmak (ÇAR).
 Çıkar yol bulmak (ÖĞR).
 Çıkmaz ayın son çarşambası (POS).
 Çırasını yakmak (KRZ, KÜH, GÜL, ŞPY, SEV, GUR, YAK).
 Çiçeği burnunda (TD).
 Çiğ çiğ yemek (ÇK, ŞPY).
 Çiğ süt emmek (DVR).
 Çileden çıkmak (GGG).
 Çivi çakmak (KIL).
 Çivi gibi olmak (ÜK).
 Çocukluk etmek (YÜZ).
 Çok görmek (KRC).
 Çorbada tuzu bulunmak /olmak (KRZ, DK, ÇAR, ZEH).
 Çölde devesi kaybolmuş Arap gibi düşünmek (KAN).
 Çürüyüp gitmek (DVR).
 Çüş diyelim de başkalarına da kalsın (ÇAR).
 Dağdan gelip bağdakini kovmak (İNT).
 Daha iyisi can sağlığı (ÜK).
 Dalaşmak (SAK).
 Dalavara (dalavere) etmek (DVR).
 Dalavere ile aldığı alavere ile vermek (ÜK).

Dalga geçmek (EBŞ, İBO, YOK, SK, KIL, GOL, KOR, ŞPY, ŞAB, VAR, KOL, ODŞ, KRC, TAR, CAN, OH, MB, ÖĞR, HS1, HS2, HS4).

Dalgasına bakmak (KOR).

Dalina dokunmak (KAN).

Dallanıp budaklanmak (TOK).

Damarına basmak (DK, GRP).

Damdan düşer gibi olmak (SM, ŞEN).

Dananın kuyruğu kopmak (AGŞ).

Dara düşmek (KÜP).

Darda kalmak (PRO).

Def etmek (KIL, ODŞ).

Defterden silmek (POS).

Defterini dürmek / Defteri düürmek (GGG).

Değer biçmek (ZBK).

Dehlemek (İNT, KDA).

Deli danalar gibi dönmek (koşmak) (TK).

Deli etmek (ÇK).

Delinin zoru (KIL).

Derdine yanmak (DK).

Derenin kenarına gidip su içirmemek (GGG).

Dereyi görmeden paçaları (paçayı) sıvamak (TK, KRZ).

Ders almak (HS4).

Ders vermek (ÇAR, GER, HS4).

Destur vermek (DVR).

Deve etmek (İNT).

Didik didik etmek (ŞBN).

Diken üstünde olmak (VAR).

Dikiş tutturamamak (DK).

Dil uzatmak (SAK, ODŞ).

Dile düşürmek / düşmek (ZBK, İBO, TOS).

Dile kolay olmak (GOL).

Dili çözülmek (SK).

Dili dolanmak (ZBK).

Dili tutulmak (YBH, SK, JPN).

Dili uzamak (YOK).

Dili varmamak (GGG).

Dilinde mayasıl olmak (GRP).

Dilinde tüy bitmek (SEV).

Dillere destan olmak (GOL).

Dinden imandan çıkarmak (GUR).

Dinlenmek (TOK).

Diş geçirmek (SAK).

Dişi sinek görse atlamak (ÇK).

Dişinden tırnağından arttırmak (GÜL, GER, VAR).

Dişine göre olmak (TOK).

Dişini göstermek (HS2).

Dişini sıkmak (DVR, KK, AGŞ, TOK, YOK, PRO).

Dişleri kamaşmak (KOR).

Diz çöktürmek (TD).

Dize getirmek (UG, İŞ).

Dizinin dibinde oturmak (ŞD).

Doğrucu Davut (DK).

Dokuz doğurmak / doğurtmak (GUR).

Dokuz takla atmak (VAR).

Dolap döndürmek / çevirmek

(JPN, KDS, VAR, OH).

Doldurmak (SAK).	Ekmediği yerde bitmek (GGG).
Donuna kadar soymak (SLK).	Ekmeğine kan doğramak (GGG).
Donuna sıçmak (VAR).	Ekmeğine mani olmak (ÖĞR).
Donuna varıncaya dek almak (SLK).	Ekmeğine yağ sürmek (HS4).
Doyum olmamak (GÜL).	Ekmeğini çıkarmak (ÖĞR).
Dökülmek (GOL).	Ekmeğini taştan çıkarmak (HS4).
Dölek durmak (KRZ).	Ekmeğiyle oynamak (EBŞ, JPN, KOL, ODŞ).
Dört ayak üstüne düşmek (KRZ).	Ekmek aslanın ağzında (ŞEN, ŞBN).
Dört elle sarılmak (DK).	Ekmek elden su gölden (TOK).
Dört gözle beklemek (SOS).	El altından yapmak (ZBK).
Dövünüp durmak (KİŞ).	El atmak (ÇK, SAK, KRC, MB).
Duacısı olmak (DK).	El bebek, gül bebek büyütülmek (SOS, KOL).
Dudağı uçuklamak (GGG).	El birliği etmek (KF).
Duman attırmak (HS3).	El ele vermek (KF, KOL).
Duman etmek (YBH, GER, GRP).	El kapısına düşmek (DK).
Duman olmak (KK, SAK, VAR).	El koymak (UG, TOS, UŞ, KOL).
Dübüründen kıl yolmak (SAK)	El mi yaman ben mi yaman (KOR).
Dükkân senin (SLK).	El sürmek (KRZ).
Dümdüz gitmek / düz gitmek (Küfür etmek) (DK, UŞ, İYİ).	Elde etmek (TOS).
Dümen kurmak (POL).	Elden çıkarmak (İNT).
Dümene gelmek (KDA).	Elden gitmek (DVR, SAK, TOS, GOL).
Dünya varmış (DVR).	Elden kaçırmak (SEV).
Dünya varmış (ZBK).	Ele almak (SK).
Dünyalar olmak (ŞPY).	Ele güne rezil etmek (KÜP).
Dünyanın kaç bucak olduğunu göstermek (DVR, KRZ, ODŞ).	Ele vermek (KİŞ, GUR, TD, MB).
Dünyaya kazık kakmak (KRZ, OH).	Eli açık olmak (EBŞ).
Dünyayı dar etmek (ŞAB).	Eli ağır olmak (JPN).
Düzen kurmak (KRZ).	Eli armut toplamamak (YBH).
Düzen tezgâhlamak (ÜK).	
Eceline susamak (UŞ).	

Eli ayağına dolaşmak / dolanmak (DK, POS, GÜL).

Eli boş gelmek (KAN, HS2).

Eli çabuk olmak (POS, ZEH).

Eli değmek (KRZ).

Eli ekmek tutmak (HS2).

Eli kalem tutmak (DK).

Eli kolu bağlı olmak (ŞPY).

Eli kulağında (DK, İNT, UG, ŞEN).

Eli mahkûm olmak (YOK, VAR).

Elinden bir kaza çıkmak (KK, HS3).

Elinden bir şey gelmemek (KK, ŞPY).

Elinden çıkarmak (İNT).

Elinden geleni ardına koymamak (KK, KRC).

Elinden geleni yapmak (KIL).

Elinden gelmek (SAK).

Elinden kaza çıkmak (KK, DK, KRZ, TOK, GOL).

Elinden kurtulmak (UG).

Eline ayağına düşmek (ZBK).

Eline bakmak (YAK).

Eline düşmek (TOS, İŞ).

Eline erkek eli değmemek (DVR, KAN).

Eline geçirmek / geçmek (SOS, YBH, GER).

Eline kalmak (YY).

Elini ayağını çekmek (YBH).

Elini çabuk tutmak (ÇK, İNT, ÇAR, TOS, UŞ, İYİ, ZEH, KRC).

Elini kana bulamak (SLK, KRZ, KÜP, YBH, SK, ŞBN).

Elini kolunu bağlamak (ŞPY).

Elini kolunu sallayarak gezmek (ÇAR).

Elini sallasa ellisi / belini sallasa tellisi / sırma tellisi (ASBF. DK, İŞ, VAR).

Elini sıcak sudan soğuk suya sokmamak (MK).

Elini soğuk sudan sıcak suya sokmamak (elini sıcak sudan soğuk suya sokmamak mizahi olarak değişmiş) (DVR).

Elini sürmek (ŞAB).

Elini sürmemek (ZBK).

Elini vicdanına koymak (KK).

Elinin hamuruyla erkek işine karışmak (ŞEN).

Elinin körü (DK, YÜZ, ODŞ).

Elinle / Eliyle koymuş gibi bulmak (KK, ÇK).

Ellisini on kuruşa satmak (YBH).

Emeği geçmek (KOR).

Engel olmak (KOR).

Ense yapmak (GUR).

Enselenmek (HS1, HS3)

Ensesinde bitmek (POL).

Ensesine binmek (ZBK).

Ensesini kızartmak (TK).

Erkek sinek bile girmemek (MK).

Eşek cennetine yollamak (ÇAR).

Eşek gibi gitmek (KK).

Eşek sudan gelinceye kadar dövmek (EBŞ, MK, ŞPY, KDSŞ, MB).	Fiyat kırmak (SAH).
Eşek şakası yapmak (VAR).	Fos çıkmak (SAK, KOL).
Eşekten düşmüş karpuzla dönmek (JPN).	Foyası meydana çıkmak (ÜK, ZBK, KIL, KDA).
Etlisine tuzlusuna karışmamak (KRZ)	Gagalamak / Kakalamak (KOR).
Etrafı kolaçan etmek (TOK).	Gam yememek (KAN).
Evde kalmak (ÇK, DC, KF, ŞEN, VAR, YAK).	Gazel okumak (SAH).
Evini başına yıkmak (SLK, KK, UŞ, ŞPY, JPN).	Geçinip gitmek (KÜP).
Eze eze yol keçesine döndürmek (ZBK).	Gel keyfim gel (ÇK, GÜL, İŞ).
Falso yapmak (GER, UŞ).	Gemileri batmak (ŞEN).
Falsolu konuşmak (SAH).	Gençliğine doyamamak (KOR).
Fazla kaçırmak (DK).	Geri kalmamak (ŞEN).
Feda etmek (ŞAB).	Geri tepmek (KOL).
Felç etmek (KOL).	Gıcık vermek (VAR).
Feleğini sapıtmak/sapıttırmak (KRZ).	Gık diyememek (YBH).
Fenalık geçirmek (ÇK).	Gırgır geçmek (SAK).
Fıtık etmek (GOL).	Gırtlığına basmak (KRZ).
Fıttırmak (GOL, JPN, GER, VAR, ZEH, SAH).	Göbeği çatlamak (KK).
Fingirdemek (KDA).	Göbek atmak (DVR, KÜH).
Fink atmak (GOL).	Gök delinmiş sanmak (ÜK).
Fit olmak (VAR).	Göklere çıkarmak (KOL).
Fitili atmak (VAR).	Gökte ararken yerde bulmak (SLK, ZBK, ŞBN).
Fiyaka yapmak / basmak (YÜZ, SAH, HS2).	Gökten zembille inmek (DVR, KDSŞ, ŞAB).
Fiyakasını bozmak (YÜZ, SAK, TD).	Gönlü bulanmak (KİŞ).
	Gönlü olmak / olmamak (SLK, SOS).
	Gönlü rahat olmak (SK).
	Gönlü razı olmamak (YY).
	Gönlüne göre vermek (MK).
	Gönlünü almak (SOS, KAN).
	Gönlünü düşürmek (KÜH).
	Gönlünü kaptırmak (YY, HAS).

Gönül koymak (KOL).	Gözü dönmek (ÇK, YOK, ŞAB, ODŞ).
Gönül vermek (ÇK, JPN).	Gözü gibi sakınmak / bakmak (KAN, MK).
Göresi gelmek (KF).	Gözü ısırarak (TOK, KAN, SK, GRP).
Görünüşe aldanmak (ÖĞR).	Gözü kalmak (GER).
Götürmek (YOK).	Gözü kesmek (ŞBN).
Göz açtırmamak (YOK, KIL).	Gözü kulağı olmak (KK).
Göz atmak (ŞPY).	Gözü olmak (TOK, ÇK, KRZ, ÇAR).
Göz boyamak (UŞ, ŞAB).	Gözü olmamak (ZBK, KOL).
Göz dikmek (ÇK, DVR).	Gözü tutmamak (KAN, SK, İŞ, ŞAB, ODŞ, YY, GGG, HS3).
Göz koymak (DVR).	Gözü üstünde olmak (ÇK, KÜP).
Göz kulak olmak (DVR, SLK, ÜK, POS, OH).	Gözü üzerinde olmak (HS4).
Göz nuru dökmek (İBO).	Gözü yolda beklemek (ŞD).
Göz yummak (GÜL, ZEH).	Gözü yollarda kalmak (YY, OH).
Göze almak (DVR, ZEH, GRP, HAS, OH).	Gözü yüksekte / yukarılarda olmak (KK, TOS).
Göze girmek (SEV, GUR, ÖĞR).	Gözünde kıymeti olmamak (TOK).
Gözleri açık gitmek (MB).	Gözünde tutmak (DK).
Gözleri dolmak (YÜZ).	Gözünden anlamak (KDA).
Gözleri yollarda kalmak (ZBK, ŞAB).	Gözünden kaçmamak (KOR).
Gözlerimi kaparım vazifemi yaparım (KOL).	Gözüne girmek (GOL).
Gözlerine inanmamak (ZBK, GOL, JPN, HAN, KRC, HS3, HS4).	Gözüne uyku girmemek (ŞAB, ÖĞR).
Gözlerinin içi gülmek (SEV).	Gözünü açmak (YÜZ, YOK, ŞPY, JPN, GGG).
Gözü açık gitmek (TOK, YBH).	Gözünü dört açmak (KÜH, YOK, SK).
Gözü açık olmak (KRZ).	Gözünü kırpmamak (KK, GÜL).
Gözü açılmak (ÜK).	Gözünü sevmek (DK).
Gözü arkada kalmak (SM, KÜP, İYİ, VAR, HAS).	Gözünün içi gülmek (POL).
Gözü çöplükte olmak (KAN).	
Gözü dışarıda olmak (KRC).	

Gözünün yaşına bakmamak (DK, SM, MK, UŞ, GRP, GGG, OH).
 Gururu kırılmak (HS1).
 Gururuyla oynamak (HS2).
 Gücüne gitmek (KK).
 Gül gibi geçinmek /Gül gibi geçinip gitmek (KAN, KİŞ, KÜH, GUR).
 Gümbürtüye gitmek (KRZ).
 Güme gitmek (KÜH).
 Gümlemek (VAR).
 Gün görmemek (KOR).
 Günahına girmek (KRZ, KAN).
 Günahını almak (DK, ŞEN, JPN, YAK).
 Günahını bırakmamak (KRZ).
 Günler çuvala mı girdi (ÇAR).
 Gününü görmek (ŞEN, ŞPY, YAK).
 Güvendiği dağlara kar yağmak (UG).
 Haber salmak (SAK).
 Hacamat etmek (SAH).
 Hacet yapmak (KOR).
 Haddini bildirmek / bilmek (İNT, JPN, KDS, ODS).
 Hadım etmek (MK).
 Hak getire (AGŞ, KAN).
 Hakkından gelmek (MK, ŞPY).
 Hakkını almak (KF).
 Hakkını vermek (KOR, KOL).
 Haklamak (TOS, ŞBN, KRC, SAH).
 Halaç pamuğu gibi atmak (YBH).

Hale yola koymak / sokmak (HS1).
 Hali duman olmak (DK, KDS).
 Hali harap olmak (SOS).
 Hali vakti yerinde olmak (KDA).
 Halt etmek / yemek / karıştırmak (DK, KİŞ, ZBK, SM, KÜH, KÜP, SAK, UŞ, KIL, KDA, ŞPY, JPN, SEV, TD, YY, GGG, TAR, OH, YAK, SAH, HS1, HS2, HS4).
 Ham hum şaralop (YOK).
 Hamama girip iki tas su dökünmeden çıkmak (KAN).
 Hangi dağda kurt öldü (KIL).
 Hanya'yı Konya'yı görmek (KIL).
 Hapı yutmak (DVR, SAK, KDA, GER, TAR, CAN, MB, HS4).
 Har vurup, harman savurmak (KIL, KOL).
 Haraca kesmek (KÜP, UŞ).
 Haraç mezat satmak (KF).
 Harama uçkur çözmek (DVR).
 Hasta olmak (çok beğenmek) (KK).
 Haşat etmek / olmak (YBH, JPN, ÖĞR, SAH).
 Hatırı kırılmak / Hatırını kırmak (GRP, MK).
 Hava basmak (ZBK, KOR, SAH).
 Hava parası saymak (KK).
 Hava(nı-sını) almak (TOK, SAK).
 Havası bozuk olmak (GOL).
 Havasını almak (HS2).
 Havaya uçurmak (SAK, HS1).
 Hayallenmek (POS).

Hayatı zindan etmek (ÇAR, HS4).	Hızlı gitmek (DK).
Hayatını yaşamak (ŞEN).	Hodri meydan (ŞPY).
Hayır gelmemek (SAK, KDA).	Hoşafın yağı kesilmek (GGG).
Haymana sığırı gibi karı kovalamak (TD).	Hükmü kalmamak (DK).
Hayra alamet olmamak (SAK).	Hüküm sürmek (UG).
Helak olmak (KIL).	Hüsnü kuruntu (KOR).
Helal süt emmek (MK, KRC).	Irgalamak (JPN).
Hem çifte, hem semere vurmak (KRZ).	Işığı gören gelmek / çıkmak (ÇAR, GOL).
Hem suçlu hem güçlü (KIL).	İbret olmak (UŞ).
Hem şey etmek, hem de tükürüğünü istemek (ZBK)	İcabına bakmak (KÜP, SAK, ODŞ, SAH).
Hem ziyaret, hem ticaret (UŞ).	İcat çıkarmak (KK).
Her boka maydanoz olmak (MK).	İç etmek (SAH).
Her kafadan bir ses çıkmak (KK).	İçerlemek (GER).
Her taşın altından çıkmak (TK, KÜP, JPN, POL).	İçi burkulmak (ÖĞR).
Her tuza hıyar olmak / Her hıyara tuz olmak (MK).	İçi çıkmak (İYİ).
Herkes gider Mersin'e biz gideriz tersine (KÜH).	İçi gitmek (KRZ, ŞAB).
Hesabı görmek (MK, SAK).	İçi kararmak (İYİ, ÖĞR).
Hesabı kabarmak (SAK).	İçi kıyılmak / kazanmak (POS, SAK).
Hesap sormak (TOS, KOL, PRO).	İçi sızlamak (HAS)
Hesap vermek (PRO).	İçi yanmak (ŞPY).
Hevesi kursağında kalmak (KK).	İçinden gelmek / gelmemek (PRO).
Hık / Şıp demiş burnundan düşmüş (DC, SK).	İçine doğmak (HS4).
Hır çıkarmak (KOL, ODŞ, YY, GGG).	İçine dokunmak (DVR).
Hırsı tutmak (SAK).	İçine düşmek (Çok ilgi göstermek) (ŞEN).
Hırsından çatlamak (GÜL).	İçine düşmek (Tuvaletten çıkılmamak) (YOK).
Hırsını alamamak (SAK).	İçine etmek (KF, KRZ, SAK, YBH, TD, SAH).
	İçine kurt düşmek (VAR).

- İçini dökmek (YBH, TD).
- İçini karartmak (ÇK).
- İdare ede ede kandile dönmek (DK).
- İdare etmek (KK, DK, TOK, ÇAR, KOR, JPN, KOL).
- İflah olmamak / etmemek (KF, ZBK, KÜH).
- İflahını kesmek (SAH, HS4).
- İfrit olmak (HS4).
- İğfal etmek (HS4).
- İğne atsan yere düşmemek (DC).
- İğne deliğinden Hindistan'ı görmek (DVR).
- İğne ipliğe dönmek (ZEH).
- İhya etmek (SOS, UŞ).
- İhya olmak (SAK, ŞAB).
- İki ayağını bir pabuca sokmak (JPN, HS4).
- İki dirhem bir çekirdek (YY).
- İki paralık etmek / olmak (SOS, KAN, YBH, KDA).
- İki yakası bir araya gelmemek (HAS).
- İleri gitmek (HS1).
- İliği kurumak / İliğini kurutmak (DVR).
- İliğine işlemek (ZBK).
- İmanı gevremek (SLK).
- İN cin top oynamak (GRP).
- İnce eleyip sık dokumak (KOL, KRC).
- İncileri dökülmek (GRP, TD).
- İnim inim inlemek (TD).
- İnsafa gelmek (İNT).
- İnsan içine çıkmak (KDS).
- İnsan içine çıkmak (KRC).
- İnsan sarrafı olmak (ÇAR).
- İnsan sarrafı olmak (TD).
- İnsanlık yapmak (KIL).
- İpin ucunu kaçırmak (ŞEN).
- İpini çekmek (KIL).
- İpiyle kuyuya inmek (SM).
- İpliğini pazara çıkarmak (ZBK).
- İstanbul kazan biz / ben kepçe (ÇAR, SAK, GÜL, HAS).
- İstikbali bağlı olmak (MK).
- İstikbali parlak olmak (ÇK).
- İş başa düşmek (ODŞ).
- İş çevirmek (KK, ŞPY).
- İş işten geçmek (SLK, GGG, YAK).
- İş kovalamak (VAR).
- İş koymak (KOR).
- İş kurmak (DVR).
- İşe koyulmak (İNT).
- İşi / Yolu yokuşa sürmek (UG, KRZ).
- İşi başına yıkmak (KK, GGG).
- İşi bozmak (ŞEN).
- İşi kıvırmak (ŞEN).
- İşi pişirmek (ÇK, KOL).
- İşin içinde iş olmak (TOS, HS1).
- İşin içinden çıkamamak (DVR).
- İşin içinden sıyrılmak (MK).
- İşin kolayına bakmak (YOK).
- İşinden olmak (EBŞ).
- İşine bakmak (SLK).

İşine gelmek / gelmemek (KRZ, KÜP, YOK, KIL, KRC, HAS).
 İşini bilmek (SLK).
 İşini bitirmek (KÜH, UŞ, ŞBN).
 İşleri tıklarında olmak (UŞ).
 İşletmek (GOL, ZEH, HS4).
 İşten ayağını kesmek (ZEH).
 İt gibi koşturmak (KK).
 İt gibi sıkışmak (YOK).
 İt gibi titremek (ÇK).
 İtibarına / Şöhretine gölge düşmek (KF, MK).
 İyi etmek (çalmak-aşırnak) (BEK, YBH, SAK, İŞ).
 İyi saatte olsunlara karışmak (UŞ).
 İyi yere dükkân açmak (YOK).
 Kabak başına patlamak (KK, HS1).
 Kabasını almak (HS2).
 Kabız eşek gibi kıvranmak (KF).
 Kabuğundan çıkmak (KOL).
 O kadar da uzun boylu değil (SOS, ŞEN).
 Kadınlar hamamına çevirmek (ÇAR, GUR).
 Kafa bırakmamak (YOK, KDA).
 Kafa dinlemek (SEV, KRC).
 Kafa tutmak (KÜH, KAN, ŞBN).
 Kafakola almak (ÜK).
 Kafası atmak (DK).
 Kafası bozulmak (ÇK, YOK, KDA, JPN, GGG, HAS).
 Kafası çalışmamak (YOK).
 Kafası dumanlı olmak (UŞ).

Kafası karışmak (ŞPY).
 Kafası kazan gibi olmak (EBŞ).
 Kafası kıyak olmak (SAK).
 Kafası şişmek (EBŞ, UŞ, KRC).
 Kafası yerinde olmamak (SAK).
 Kafası yerine gelmek (SAK).
 Kafasına geçirmek (ÇK, SLK).
 Kafasını bozmak / kızdırmak (SLK, KK, SAH).
 Kafasını vurmak (YAK).
 Kafasının etini yemek (KK).
 Kafaya almak (TOK).
 Kafayı çekmek (DK, SAK, ŞPY, KDS).
 Kafayı / Kelleyi bulmak (SAK, KDA, GER).
 Kafayı çalıştırmak (KOL, GRP).
 Kafayı dinlemek (MK).
 Kafayı takmak (DK, KÜH, ÇAR, SAK, ŞEN).
 Kafayı üşütmek (KÜH, ŞPY, GER, ŞAB, TAR).
 Kahpe karıdan beter çıkmak (SLK).
 Kalbine indirmek (HS1).
 Kalbini çalmak (HS2).
 Kalbini kırmak (GUR).
 Kalemine uydurmak (KOL).
 Kalıba girmemek (SAH).
 Kalıbının adamı olmamak (YBH).
 Kan ağlatmak (GER).
 Kan çıkmak (GUR, GGG).
 Kan gövdeyi götürmek (KF, KDS, ZEH).

Kan işetmek (GGG).	Kaptırmak (şPY).
Kan kusturmak (KOR, KOL, HS4).	Kara kara dūřünmek (SM).
Kan kusup kızılıık şerbeti içmek / içtim demek (TK).	Kara sevdaya tutulmak (SK).
Kancıklık etmek (GGG).	Karadeniz'de gemileri batmak (KIL).
Kanı dökülmek (DVR).	Karalamak (KOR).
Kanı kaçmak (Kİş).	Karga bokunu yemeden (İNT, DK, YAK).
Kanı kaynamak (MK, KDA, şAB).	Karıdan beter etmek (GGG).
Kanı tepesinde olmak (çıkılmak) (TK).	Karınca kararınca (GRP).
Kanı yerde/ortada kalmak (DVR, GGG).	Karnı burnunda olmak (KOL).
Kanına dokunmak (TK, CAN, HS3).	Karnı zil çalmak (GRP, HS4).
Kanına eklemek doğramak (TK).	Karşı koymak (SLK, Uş).
Kanına işlemek (HS4).	Karşısına almak (DVR).
Kanını / öcünü almak (DVR).	Karta kaçmak (SEV).
Kanını emmek (KÜP).	Kastı olmak (KOL).
Kanını yerde bırakmamak (şAB).	Kaş göz yapmak (DVR, HS4).
Kanını yerde koymak (DVR).	Kařık dūřmanı (MK).
Kapağı atmak (DK, İNT).	Kaşını gözünü oynatmak (SAK, HS1).
Kapı açmak (ZBK, KOL).	Kaşınmak (ZBK, JPN, KDSş) (Sırtı Kaşınmak- dayak istemek).
Kapı dışarı etmek (YBH).	Kaşla göz arasında (EBş, KDA).
Kapıdan kovsan, pencereden girmek (İNT).	Katır tepmişe dönme (KDSş).
Kapının önüne koymak (YBH).	Kavun gibi dibini koklamak (GOL).
Kapısı çalınmamak (KK).	Kayıplara karışmak (KÜH).
Kapısına dizilmek (SLK).	Kaymağını yemek (SAH).
Kapışmak (YOK).	Kaynanan seviyormuş (TK).
Kapıya dayanmak (DVR, GGG).	Kaynanası sevmek (GÜL).
Kapıya/ Kapısına dayanmak (DK, ÇK).	Kaza süsü vermek (Uş).
	Kazan kaldırmak (YOK).
	Kazdıđı kuyuya dūřmek (KÜP, ÇAR, KOR, HS4).

- Kazığın altına yatmak (GGG).
- Kazık atmak (DVR, ZBK, İNT, KÜP, YÜZ, UŞ, ŞPY, VAR, KOL, KRC, MB, SAH).
- Kazık gibi dikilmek / durmak (TK, JPN).
- Kazık girmek (SAK).
- Kazık sokmak (SAK).
- Kazık yemek (ZBK, İNT, ŞPY, KRC).
- Kazıklamak (YOK, KOR, JPN).
- Keçileri kaçırmak (DK, SAK, ŞBN, GOL, TAR).
- Kefeni yırtmak (MK, HS1).
- Keklik gibi avlanmak (ÇAR).
- Kel başa şimşir tarak (KÜH).
- Kelek yapmak (GER).
- Kem küm etmek (SK).
- Kemerleri sıkmak (TK, YOK, KRC).
- Kendi kendine gelin güvey olmak (KF, İNT, ŞEN, JPN).
- Kendinden geçmek (DK).
- Kendine benzetmek (KK).
- Kendine çeki düzen vermek (KK, BEK).
- Kendine gelmek (SAK, TOS, KIL, KOR, KDS, ŞAB, HAS, PRO).
- Kendine yedirememek (GGG).
- Kendini beğenmek (YAK).
- Kendini bir halt sanmak (GOL).
- Kendini bir şey zannetmek (MK).
- Kendini kaybetmek (SAK).
- Kendini yiyip bitirmek (DK, HS2).
- Kene gibi yapışmak (KÜH).
- Kesenin ağzını açmak (İNT, KIL).
- Kesik olmak – âşık olmak (İYİ).
- Kesik olmak – parasız kalmak (YÜZ, SAH).
- Kesik parmağa işememek (ÜK).
- Kestirmek (Uyumak) (ŞEN).
- Kevgire çevirmek (ODŞ).
- Kıblesini şaşırmaq (GOL).
- Kıçığı açıkta kalmak (ZEH).
- Kıçığı sağlam olmak (YBH).
- Kıçığı tavana vurmak (DVR).
- Kıçından ter akmak (KK).
- Kıçını yalamak (KDA).
- Kıçını yırtmak (YOK).
- Kıçının dibinden ayrılmamak (ÇK).
- Kıl payı kurtulmak (MK).
- Kılı kıpırdamamak (İYİ).
- Kılına dokunmamak (ÇK, HS2).
- Kılına zarar gelmemek (ZBK).
- Kırıp geçirmek (KDS).
- Kırışmak (ÇK).
- Kırıştırmak (KK, YOK).
- Kırıtmaq (SAK).
- Kırk gönlü olsa birini vermemek (ÇK).
- Kırk katır mı, kırk satır mı (KÜP).
- Kırmadığı ceviz kalmamak (KAN).
- Kırmak / Kirişi kırmak (GER).
- Kısa kesmek (DK, ŞEN).
- Kısmet(i) ayağına gelmek (DK, ÇK).

Kısmeti bağlanmak / kesilmek (ŞEN, YAK).	Koynunda / Kapısında yılan beslemek (TOS, KDA).
Kıt kanaat geçinmek (ŞEN).	Koyun can derdinde, kasap et derdinde (SAK, VAR).
Kıtır atmak (YOK).	Kozlarını paylaşmak (TOS).
Kıvırmak (VAR).	Kökünü kazımak (UŞ).
Kıyak yapmak (VAR, KOL).	Kökünü kurutmak (KK).
Kıyı kıyı sokulmak (GRP).	Köprüyü geçene kadar ayıya dayı demek (ÇAR).
Kız kurusu olmak (DVR).	Köşeyi dönmek (ÜK, ZBK, İNT, KÜH, EBŞ, KOR, KDA, VAR, KOL).
Kız oğlan kız olmak (SLK).	Kubura düşmek (DK).
Kızağa çekmek (KAN).	Kucağına düşmek (YBH).
Kime niyet, kime kısmet (HAS).	Kulağına çalınmak (GGG).
Kimsenin tavuğuna kışt dememek (MK).	Kulağına gitmek (YOK).
Kirişi Kırmak (SAK, GGG).	Kulağına küpe olmak (KF, ZBK).
Kitabını yazmak (TOK).	Kulağını açmak (GOL).
Koklanmamış gül gibi dalında kalmak (SM).	Kulağını çınlatmak (GÜL).
Kokup bulaşmamak (VAR).	Kulak asmak (DVR, OH).
Kokusunu almak (DK, GER).	Kulak kabartmak (SEV).
Kollamak (GER).	Kulak vermek (SM, KÜP, KOL, KRC).
Kolları sıvamak (YOK).	Kulaklarını çınlatmak (VAR).
Kolpa yapmak (SAH).	Kurban gitmek (ÇAR).
Koltuğunun altında yetişmek (SAH).	Kurban olmak (KF).
Kolu kopmak (KK).	Kurbanlık koyun gibi olmak (JPN).
Kolunu verip parmağını alamamak (elini verip kolunu kaptırmak mahiyetinde) (ÜK).	Kurcalamak (KOR).
Korktuğu başına gelmek (KOL).	Kurda kuşa yedirtmemek (TK).
Korkudan donuna etmek / kaçırmak (KRZ, YBH).	Kurda kuşa yem olmak (SLK).
Koyduğu yerde otlamak (KRZ).	Kurdeşen etmek (KÜH).
Koynuna girmek (KRZ, KÜH, KÜP).	Kurt gibi acıkmak (POS).
	Kurtlarını dökmek (YBH).

- Kusura bakma (KK, ÇK, SM).
 Kuş gibi olmak (GOL).
 Kuş kafesten uçmak (POS).
 Kuş kesilmek (DK).
 Kuş sütüyle beslemek (ÇK).
 Kuş uçurtmamak (ZEH).
 Kuyruğu sıkışmak (CAN).
 Kuyruğunu kısmış enik gibi susmak (KRZ).
 Kuyruk sallamak (KRZ).
 Kuyusunu kazmak (SAK).
 Küçük dilini yutmak (DVR, SAK).
 Küçük düşürmek (HS2).
 Küçük görmek (KIL, HS3).
 Küfelik olmak (ZBK, POS).
 Kül yutmamak (GOL, ŞAB).
 Külahıma anlat (SEV, GRP, HAS).
 Külahları değişmek (MK, GER, OH).
 Küllüm olmak (KÜH).
 Küp gibi içmek (YOK).
 Küplere binmek (İNT, YBH).
 Küpünü doldurmak (ZBK).
 Kürkçü dükkanına dönmek (HAN).
 Laf aramızda (ÇAR, ŞEN, GRP).
 Laf düşmemek (ZBK).
 Laf ebeliği yapmak (İNT).
 Laf işitmek (YOK).
 Laf kalabalığı yapmak (YOK).
 Laf olsun diye (SK).
 Lafa tutmak (YOK).
 Lafı gevelemek (ZBK, KIL, ŞPY).
 Lafın üstüne gelmek (ZBK).
 Laklak yapmak (YOK).
 Lamı cimi yok / olmamak (KAN).
 Latife etmek (KOR).
 Lokmalarını saymak (KK).
 Madara olmak / etmek (GOL, KOR, SAH).
 Makbule geçmek (YAK).
 Malın gözü olmak (TOS).
 Mamalanmak (UG).
 Manda boku gibi yayılmak (SAK).
 Mangal gibi yüreği olmak (KOR).
 Manyamak (ŞAB).
 Manzarayı çakmak (ZEH).
 Marizlemek (KIL).
 Marmara çırası gibi yanmak (POS).
 Marsığa dönmek (TAR).
 Marsilya'ya vali olmak (DK).
 Mart içeri pire dışarı (HAS).
 Mat etmek (GGG).
 Matrak geçmek / matrağa almak (GOL, YAK).
 Maval okumak (İNT, ÖĞR).
 Mavi boncuk dağıtmak (KÜH).
 Meddahlık yapmak (KRZ).
 Medet ummak (TAR).
 Meraktan / Merakından çatlamak (KK, TOS, SK).
 Mertek gibi dikilmek (KRZ).
 Merzifon eşeği gibi anırmak (ÇK).
 Mevlasına kavuşmak (JPN).
 Meydan okumak (YBH, KOR).
 Meydana çıkmak (ÜK).

Meydanı boş bırakmak (YBH, KOL).	Neyi eksik olmak (YOK).
Meydanı boş bulmak (TOS, UŞ).	Nispet yapmak (UŞ).
Mıhlamak (GGG).	Nuh deyip peygamber dememek (İNT, KRC).
Mısırı bulup püsküllüsünü aramak (JPN).	Numara döndürmek (VAR).
Mışıl mışıl uyumak (SAK).	Numara yapmak (YÜZ, UŞ, ŞPY, İŞ, TD).
Mirasa konmak (KDA).	Ocağı batmak (KF).
Mum gibi yapmak (KK).	Ocağı sönmek (AGŞ).
Muma çevirmek (GGG, HS1).	Ocağına düşmek (DC, ZBK, KAN, UŞ).
Mumla aramak (HS2).	Ocağına incir / incir ağacı dikmek (KRZ, TOK, VAR).
Muradına ermek (DVR, İNT, SM).	Ocağını söndürmek (KDA).
Müjdemi isterim (DC).	Okutmak – el altından satmak (VAR).
Mürüvvetini görmek (SM).	Oldu bilmek (KK).
Müslüman mahallesinde salyangoz satmak (ZBK).	Olmayacak duaya âmin demek (ÜK, TAR).
Nallamak – öldürmek (İYİ).	Oltaya düşmek (GGG).
Nam çıkarmak (UŞ).	On parmağında on marifet (İNT).
Nam salmak (UŞ).	Ortada bırakmak (SEV).
Namusu kirlenmek (MK).	Ortada fol yok yumurta yok (ŞEN, KDA, KRC).
Nasibini almak (DVR, YBH).	Ortada kalmak (DVR).
Nasıplenmek (GRP).	Ortak çıkmak (OH).
Naza tutmak (GOL).	Ortalığı birbirine katmak (KÜP, ŞEN, HS4).
Nazı geçmek (YBH).	Ot gibi yaşamak (TK).
Ne güne durmak / duruyor (DVR, HS2).	Otlakçılık yapmak (HS4).
Ne günlere kaldık (YAK).	Otlanmak (CAN).
Ne pahasına olursa olsun (KOR).	Oyun etmek (ŞPY, TD).
Ne sen sor ne ben söyleyeyim (DVR).	Oyun oynamak (TOS).
Ne şiş yansın, ne kebab (KOL).	Oyuna gelmek (HS4).
Nefesini ensesinde hissetmek (SAK).	
Nefesini kesmek (KRC).	

- Oyunbozanlık yapmak (ŞPY).
- Oyuncağı olmak (GOL).
- Oyunu bozmak (İNT).
- Ödü bokuna karışmak (GER).
- Ödü kopmak / patlamak (ÇK, DK, İBO, ÜK, YBH, ŞPY, JPN, ŞAB, KRC, OH).
- Ölme eşeğim ölme (ÇK, DD).
- Ölse de gam yememek (KIL).
- Ölüm sessizliği (GOL).
- Ölümden / Ölümlerden dönmek (YOK, MK, GOL, İYİ).
- Ölümlerden ölüm beğenmek (ZEH).
- Ölümü elinden olmak (SLK).
- Ölümü öp / gör (ÇK, SK, SAH).
- Ölüp ölüp dirilmek (KOL).
- Önüne düşmek (KK, İNT).
- Önüne kanat germek (DK).
- Önüne katmak (KRZ).
- Önünü kesmek (ZBK).
- Övünmek gibi olmasın (SM).
- Öyle yağma yok (YOK).
- Pabuç bırakmamak (TK).
- Paçası sıkmamak (YOK).
- Paçayı sıyırmak (KAN).
- Paçayı ucuz kurtarmak (DVR, ZEH).
- Paçayı zor kurtarmak (TOK).
- Pahalıya patlamak (KÜP).
- Papazı bulmak (POS, SAK, GUR).
- Para basmak (DK).
- Para etmek (KK).
- Para için kendini satmak (DK).
- Para yedirmek / yemek (ZBK, KAN, KDA).
- Parayı bastırmak (KÜP).
- Parayı kırmak (ÇK).
- Parayı vurmak (İNT, YOK).
- Parmak oynatmak – rüşvet vermek (KÜP).
- Parmaklarını yemek (ŞEN).
- Parsayı toplamak (GER, SAH).
- Pasını almak (KOR).
- Pes etmek (KF, SAK).
- Pestilini çıkarmak / Pestil etmek (YBH, SEV).
- Peşinde koşmak (ÇK, SM).
- Peşinden koşturmak (KÜH).
- Peşini bırakmamak (ODŞ).
- Peşkeş çekmek (KDA).
- Peydahlamak (GRP, HS1).
- Pılını pırtını toplamak (KK, YBH).
- Pili bitmek (SAK, GOL).
- Pineklemek (HS1).
- Pireyi deve yapmak (DC, ŞEN).
- Pişmiş aşı su katmak (ZBK).
- Pişmiş kelle gibi sırtmak (DK, UG).
- Piyango vurmak (CAN).
- Polüm yapmak (DVR).
- Posta koymak (TOK, GOL, SAH).
- Postalamak (KOR).
- Poz atmak (TD, SAH, HS2, HS4).
- Punduna getirmek (ŞPY).
- Pusu kurmak (DVR).
- Pusuya yatmak (SLK).
- Racon kesmek (UŞ, SAH).

- Rağbet etmek (VAR).
 Rahat dürtmek (EBŞ).
 Rahat vermemek (ÇK).
 Rayına oturtmak (UG).
 Rezil olmak (MK).
 Rezil rüsva olmak (KÜH).
 Ruhu duymamak (GÜL, HS3).
 Ruhunu teslim etmek (YBH).
 Saat gibi işlemek (AGŞ, KDSŞ).
 Sabrı taşmak (İNT, YBH, KOR).
 Sabrını taşımak (HS2).
 Saçını süpürge etmek (DVR, İNT, HS2).
 Saçmalamak (GOL, HS3).
 Sadede gelmek (ŞEN, GUR, KDSŞ, VAR, KOL, ZEH).
 Sağ gösterip sol vurmak (İNT).
 Sağı solu belli olmamak (UŞ).
 Sağır sultan bile duymak (TOK, KDA).
 Sağlamına gitmek (KIL).
 Sahip çıkmak (SAK, TOS).
 Salık vermek (ZEH).
 Sallamak (SAK).
 Sana şapır şupur, bize yarabbi şükür (SOS).
 Sap gibi ortada kalmak (SAK).
 Sapıtmak (MK, SAK).
 Sarkıntılık etmek (İYİ).
 Sarpa sarmak (ÇAR).
 Sebep olmak (KOR).
 Selamete çıkmak (DVR).
 Selamı sabahı kesmek (ZBK).
 Sen sağ ben selamet (KÜH).
 Sen yoluna ben yoluma (DVR).
 Sepetlemek (KÜP, CAN).
 Sermayesi kurtarmamak (ŞEN).
 Sermayeyi kediye yüklemek (ÖĞR).
 Sıfatına tükürmek (DVR).
 Sıkı durmak (KAN, MK).
 Sır küpü olmak (KÜH).
 Sıraya girmek (DVR).
 Sırt sırta vermek (DK).
 Sırtı yere gelmemek (TK , UG, YÜZ, HS4).
 Sırtında yumurta küfesi olmak (ODŞ).
 Sırtını dayaman (HAS).
 Sıyırmak / Sıyrılmak (GÜL).
 Sıyırtmak (SAK).
 Siftah etmek/yapmak (SLK, ÇK).
 Silip süpürmek (ŞPY).
 Sineğin yağını emmek (KÜH).
 Sinek avlamak (ÜK, DC).
 Sinirine dokunmak (KÜH).
 Sinirini bozmak / sinirleri bozulmak (ŞPY, KOL).
 Sokağa dökülmek (DK).
 Sokakta kalmak / bırakmak (TOK, POS, YBH).
 Soluğu kışından çıkmak (KF).
 Sopa çekmek (KDA).
 Sorma başımıza gelenleri (SM).
 Soyu kurumak (GOL).
 Soyup soğana çevirmek (KÜP, YOK, ŞAB).
 Söğüşlemek (GER).

- Söz geçirememek (KK).
- Söz temsili (İNT).
- Söz yalamak (KÜH).
- Sözünden çıkmamak (KK, GOL).
- Sözünü tutmak (UŞ).
- Su koyuvermek (ÇK, DK, KÜP, SAK, ŞPY, SEV, İŞ, ZEH, GRP, İYİ, KRC).
- Suçüstü yakalamak (KK)
- Sudan çıkmış balığa dönmek (İNT).
- Sudan ucuz olmak (TOK, EBŞ, KOL).
- Sulanmak (SK, ŞBN).
- Sululuk yapmak (SEV).
- Surat asmak (SK, ŞAB, TD).
- Suratı Çarşamba pazarına dönmek (KDŞ).
- Suratı mahkeme duvarı gibi olmak (DK, KOR, GRP).
- Suratına bakmamak (ZBK).
- Suratından düşen bin parça olmak (ŞEN).
- Suya götürüp susuz getirmek (KF).
- Suyu çıkmak (KRC).
- Suyu ısınmak (İNT).
- Suyunu çıkarmak (HS2).
- Sülük gibi emmek (KRZ).
- Sürtmek / Sokaklarda sürtmek (GOL, DK, CAN, YAK).
- Sürünmek (YÜZ, KDA, OH).
- Sütten ağzı yanmak (KOL).
- Sütü bozuk (SM).
- Süzülmek (HS3).
- Şanı yürüme (MK).
- Şansı açılmak (KOR).
- Şansı dönmek (VAR).
- Şapa oturmak (TOK).
- Şerbetlenmek (UŞ).
- Şerefini iki paralık etmek / Şerefi iki paralık olmak (DVR, TD).
- Şeytan tüyü olmak (ŞAB).
- Şeytana külahını / pabucunu ters giydirmek (KRZ, HS3).
- Şeytana uymak (KRZ).
- Şok olmak (VAR).
- Tabakhaneye bok yetiştirmek (ÇK, KF, ŞB, SOS, UŞ, İŞ).
- Tabana kuvvet (ODŞ).
- Tabanları kaşınmak (SLK).
- Tabanları şişmek (KK).
- Tabela yapmak (UG).
- Tadı çıkmak (JPN).
- Tadı damağında kalmak (KF).
- Tadında bırakmak (TK, UŞ, VAR).
- Tadından yenmemek (ZBK).
- Tadını çıkarmak (KAN, KOR, GUR).
- Tadını kaçırmak (SLK, UŞ).
- Takla atmak (KOR).
- Takmak (Ciddiye almak) (JPN) .
- Talim etmek (KOR).
- Tam adamını bulmak (EBŞ).
- Tamah etmek (VAR).
- Taş atıp kolu yorulmamak (GUR).
- Taş gibi oturmak (KİŞ).

- Taşı sıkısa suyunu çıkarmak (KDSŞ, YAK).
- Tatlı yiyip tatlı konuşmak (DVR, KIL).
- Tatlıya bağlamak (ZBK, GÜL).
- Tava getirmek (YBH).
- Tavlamak (KDA, İYİ, POL, TD, HS1).
- Tavşan kanı gibi olmak (YÜZ).
- Tazı gibi dolanmak (KK).
- Tefe koymak (KRZ).
- Tek geçmek (UG).
- Tekmeyi basmak (DK).
- Telef olmak (HAN, PRO).
- Temiz süt emmek (ÇAR).
- Temizlemek (Öldürmek) (KOR, İŞ, İYİ, GGG, SAH).
- Temizletmek (UŞ).
- Tepe tepe kullanmak (KF).
- Tepeden inme (ZBK).
- Tepeden tırnağa (GOL).
- Tepesi atmak / Tepesini attırmak (YOK, KOL, OH).
- Tepesine binmek (TK).
- Tepetaklak gitmek (VAR).
- Tereciye tere satmak (VAR, ÖĞR).
- Ters garda getirmek (DŞ).
- Teşci etmek (GOL).
- Tezgah açmak (UŞ).
- Tezgah kurmak / Tezgahlamak (ZBK, İNT, UG, JPN, VAR).
- Tıkınmak (HS3).
- Tıpası yememek (ÜK).
- Tırnağı bile olmamak (SOS).
- Tiye almak (YÜZ).
- Tohuma kaçmak (SOS).
- Tok evin aç kedisi (TK).
- Toka etmek (TOK).
- Tongaya basmak (KAN, MK).
- Top atsan uyanmamak (TOK).
- Toprak çekmek (POL).
- Topu atmak (ÜK).
- Toz olmak (GER, TOK, KRC).
- Tozunu almak (KRZ).
- Tozunu attırmak (ÇK).
- Tozutmak (TOS, GOL).
- Turnayı gözünden vurmak (GOL, İŞ, POL).
- Turşusu çıkmak (ÜK).
- Turşusunu kurmak (ÇK, KF, POS).
- Tuttuğunu koparmak (MK, HAS).
- Tutulmak (HAS).
- Tuzluya gelmek (POL).
- Tükürdüğünü yalamak / yalamamak (İNT).
- Tüyü bozuk (DVR).
- Ucu dokunmak (YOK).
- Ucuz atlatmak (ŞEN, YY).
- Ucuz kurtulmak (ZBK).
- Ucuza kapatmak (KRZ, TOK).
- Ucuza kaz yolmak (SAK).
- Umudu kesmek (TD).
- Umudu sönmek (ÖĞR).
- Uyanık olmak (UŞ).
- Uyutmak (MK, YOK).
- Uzun lafın kısası (SM).

- Üç otuz paraya kapatmak (İNT, ŞB, KIL).
- Üçün birini almak (YOK).
- Ümidini kesmek (JPN).
- Ümit vermek (YÜZ).
- Ün yapmak (UŞ).
- Üstesinden gelmek (ŞEN, ŞPY).
- Üstüme iyilik sağlık (DVR, TK, İBO, GRP, OH).
- Üstüne / Üzerine düşmek (ZBK, MK).
- Üstüne / Üzerine oturmak / konmak (KRZ, SM, SAK, YBH, SAH).
- Üstüne basmak (GOL, İŞ).
- Üstüne kalmak (KÜH, MK).
- Üstüne titremek (GÜL).
- Üstüne varmak (DK).
- Üstüne yatmak (KAN).
- Üzerine çullanmak (KRZ).
- Üzerine gitmek (ZEH).
- Üzerine gül koklamak (KIL, İŞ).
- Vaziyet almak (SAH).
- Verilmiş sadakası olmak (POS, TD).
- Veryansın etmek (YÜZ).
- Vız gelmek (GOL, ODŞ, HAS).
- Vicdan azabı gibi tepesine binmek (KOR).
- Voltasını almak (ÖĞR).
- Vur abalıya (TK, YAK).
- Vur deyince öldürmek (KOL).
- Vur patlasın, çal oynasın (DD).
- Vurduğu yerde gül bitmek (KIL).
- Vurgun yapmak (TOK).
- Yabana gitmek (DVR).
- Yağ çekmek (KOR).
- Yağlı kapı (DK).
- Yağma etmek (MK).
- Yağmasa da gürllemek (JPN).
- Yağmurdan kaçarken doluya tutulmak (UŞ, ÖĞR).
- Yakasını kurtarmak (ZBK).
- Yamamak (VAR, OH).
- Yan bakmak (KAN, YBH, SŞ, AA).
- Yan gözle bakmak (HS4).
- Yandan çarklı (İNT)
- Yangın olmak (KOR).
- Yangına körükle gitmek (SK).
- Yangından mal kaçırmak/kaçırır gibi (DK).
- Yanına koymamak / bırakmamak (ÇK, KAN, ŞPY).
- Yanıp tutuşmak (JPN).
- Yar etmemek (JPN).
- Yaralı parmağa işememek (İNT).
- Yarasını deşmek (ODŞ).
- Yaşa basmak (SAH).
- Yatacak yeri olmamak (KDA).
- Yataklara düşmek (ÇK).
- Yatıya kalmak (ZBK).
- Yaya kalmak (İNT, YAK).
- Yaylanmak (gitmek anlamında argo) (GER).
- Yaylanmak (KOR).
- Yayları gıcırdatmak (İYİ).

Yedi yabancıya yedirmemek (KRZ).	Yola gelmek (KK, TOK, KIL, ŞEN, ŞAB, HAN, ODŞ, POL).
Yediği önünde yemediği ardında olmak (KIL).	Yola getirmek (SAK, YBH).
Yedirmek / yedirmemek (KOR).	Yola koyulmak (İNT).
Yelkenleri suya indirmek (YBH).	Yoluna girmek (SOS, JPN).
Yemeden içmeden kesilmek (YÜZ).	Yoluna koymak (SAH).
Yemi yutmak (JPN).	Yolunu beklemek (DVR).
Yer yarılıp içine girmek (JPN, ŞAB).	Yolunu bulmak (DK, ÇK, KK, KÜH, POS).
Yer yerinden oynamak (JPN).	Yolunu gözlemek (JPN).
Yere bakan yürek yakan olma (KIL).	Yolunu kesmek (ÜK).
Yere çalmak (SAK).	Yukarı tükürsen bıyık, aşağı tükürsen sakal (TOS).
Yere göğe koymamak (ZBK).	Yutmak (ZEH).
Yerin dibine girmek (ZBK).	Yutturmak (SEV, HS3, HS4).
Yerinden yurdundan etmek (YBH).	Yuva yıkmak (MK).
Yerle bir etmek (UŞ).	Yuvasını dağıtmak (SAK).
Yerle yeksan etmek (ZBK).	Yuvasını yapmak (KÜP, ÖĞR).
Yetmiş sente (cent) kurşun atmak (KDA).	Yüreği ağzına gelmek (İNT, SM).
Yevmiyeyi doğrultmak (ÇK).	Yüreği dayanmamak (ZBK).
Yıldızı barışmamak (SOS).	Yüreği parçalanmak (KOR).
Yırtınmak (KIL).	Yüreği sızlamak (KF).
Yırtmak (UŞ, KIL, KDŞ).	Yüreği yanmak (KAN, KOR).
Yiyip bitirmek (DVR).	Yüreğine inmek (HS1).
Yok pahasına (İNT).	Yüreğini açmak (SLK).
Yol almak (ZEH).	Yürütmek (SAK, CAN).
Yol göstermek (ZBK).	Yüz göz olmak (SAK).
Yol gözükme / görünmek (KÜP, EBŞ, GÜL).	Yüz verdi mi başına sıçmak (KRZ, DVR).
Yol tutmak (TOK).	Yüz vermek / vermemek (KK, ŞEN, KOR, HAS, ODŞ, TD, HS4).
	Yüzü asılmak (YBH).
	Yüzü astarı kalmamak (ÜK).

Yüzü olmamak (ZBK).	Yüzüstü bırakıp gitmek (JPN).
Yüzü tutmak (DK).	Zaman öldürmek (VAR).
Yüzü yerden kalkmak (ŞAB).	Zapt etmek (TOS).
Yüzüne bakmamak (KOR).	Zayıat vermek (UŞ).
Yüzüne gözüne bulaştırmak (DK, KDS, MB).	Zevkten dört köşe olmak (BEK).
Yüzüne nur yağmak (ZEH).	Zevzeklenmek (CAN).
Yüzünü güldürmek (DVR).	Zil takıp oynamak (HS4).
Yüzüp yüzüp kuyruğuna gelmek (TK).	Ziyafet çekmek (KRZ, GER).
	Zor kullanmak (YAK).

6.12.9.3. Alkışlar

Atasözleri ve deyimler gibi, bir dili konuşan, o dil ile üreten bireylerin süreç içerisinde ortaya çıkardıkları kalıp sözlerden biri de iyi niyet ifadesi olan alkışlardır.

İnsanların sosyo-psikolojik yapıları gereği din ve büyü kavramlarının hemen yanı başında sözlü bir etkilenme aracı olarak dua veya alkışları da kullandıkları görülür. Bugün daha çok bir nezaket ve iyi dilek temennisi mahiyeti kazanmış olan alkışlar, dini anlamdaki duaların kapladığı alanın içine girerek büyüsel mahiyetlerinden de sıyrılmışlardır. Eski dönemlerde insanların, tabiatı kendi istekleri doğrultusunda yönlendirme arzusundan kaynaklanan büyülerin, kurban ve ibadet gibi fiili unsurlarının paralelinde poetik sözlü kalıplar olarak dikkati çeken alkışlar, büyüsel mahiyetlerini yitirdikten sonra dilin estetik kuralları içinde nezaket ifadeleri olarak görev almaya başlamışlardır. Başlangıçta daha hacimli ve nazmın bütün özelliklerini taşıdığını düşündüğümüz alkışlar; zamanla kısalmış, yoğunlaşmış ve kalıp sözler haline gelmiştir (Duymaz, 2000: 15).

Alkışlar, Duymaz'ın da yukarıda ifade ettiği üzere dinlik-büyülük birtakım manzum yapılar halindeyken süreç içerisinde birer kalıp söz haline gelerek günümüzdeki işlerliğini kazanmıştır. Bu noktada dua mantığı ile oluşturulmuş olmasalar da günlük konuşmalar içinde selamlaşmalardan, görülen iyiliğin üzerine dile getirilen çeşitli sözlere kadar pek çok diğer kalıp ifadenin de alkış başlığında değerlendirilmesi düşüncesiyle Kemal Sunal filmlerinde tespit edilen örnekler filmlerde görsel sunum içerisinde bağlamsal olarak da incelebildiği için üretildikleri bağlam da göz önünde bulundurularak konusal, anlamsal bir tasnif denemesi yapılmıştır.

a) Alışveriş ve Çalışma Hayatı İle İlgili Alkışlar:

Allah işini rast getirsin (YÜZ).

Allah işinizi ziyade etsin / Allah ziyade etsin (YOK, ŞAB).

Allah kolaylık versin (ŞEN).

Başında / Başımızda paralansın (KK, TD, ZEH).

Güle güle... (KK, ŞD, ÜK, DC, TK, DK, SLK, ZBK, SOS, KÜP, UG, YÜZ, MK, SAK, YOK, GÜL, SK, KIL, ŞEN, GOL, KOR, SEV, GER, GUR, ŞAB, KOL, GRP, HAN, TD, YY, KRC, KC, MB, SAH, HS1, HS2).

Hayırlı işler (SAK, YOK, YBH, ŞEN, KOR, ŞPY, YAK, PRO).

Hayırlı olsun (KK, TK, ÇK, ZBK, İNT, POS, YÜZ, YOK, KOL, ODŞ, CAN, ÖĞR).

Hayırlı uğurlu olsun (KRZ, UŞ, KOR, JPN, KDŞ, VAR, PRO, HS4).

Hayrını gör (TOK, SOS).

İyi günlerde kullan (CAN).

İyi işler (ÖĞR).

Kolay gelsin (DD, KRZ, DK, SLK, TOK, İNT, SM, YOK, YBH, KIL, ŞEN, SEV, GUR, KDŞ, GGG, MB, ÖĞR, HS1, HS2).

Kolaysa başına gelsin (İNT, KDŞ, GGG).

Pazar ola (İNT, CAN).

Rastgele (ÖĞR).

Tepe tepe kullan (İŞ).

Yine bekleriz (SEV).

b) Bireysel ve Sosyal İlişkiler, Saygı İle İlgili Alkışlar:

Ağzını öpeyim (KK, YÜZ).

Allah bozmasın (KRZ, MK, YOK).

Allah canını almasın (ŞEN).

Allah iyiliğinizi versin (HS4).

Allah kuru iftiradan saklasın (İŞ).

Allah sevginiz arttırsın (YÜZ).

Başım gözüm üstüne / Baş üstüne (KK, ZBK, KÜH, KÜP, ÇAR, TOS, GÜL, SK, KIL, ŞEN, ŞBN, GOL, KDA, ŞPY, GER, KOL, GRP, ODŞ, ÖĞR).

Başımın / başımızın üstünde yeriniz var (KİŞ, ŞPY, TD, YAK).

Berhudar ol (ŞD, TOS, KDŞ).

Can baş üstüne (ZBK).

Canın sağolsun (KOR, KDS).

Canımı seveyim (HS1).

El öpenlerin/öpenleriniz çok olsun (KRZ, ŞD, KİŞ, KÜH, KRC).

Hay aklınla bin / çok yaşa (KRZ, SLK, SAK, KDA, ŞPY, SEV, VAR, KRC, HS1, HS3, HS4).

Hürmet ederim (İNT).

Sağlığınıza duacıyız (ODŞ).

Şeref duyarım / duyarız (ÇAR, TOS).

Var ol / olun (UG, TOS, UŞ, YBH, JPN).

c) Dua Tipolojisindeki Alkışlar:

Allah akıl fikir versin (YBH).

Allah başka dert vermesin (KDS).

Allah bendeki derdi kimseye vermesin (KIL).

Allah eksikliğini göstermesin (ZBK, KIL).

Allah gönlüne göre versin (ŞAB, TK).

Allah ıslah etsin (YOK, KOR).

Allah iyiliğini / iyiliğinizi versin (ÜK, SM).

Allah kabul etsin (ŞD, ÇAR).

Allah versin (ŞPY, İŞ, OH).

Allah yardımcın olsun (ÖĞR).

Allah zeval vermesin (İNT).

Allah zihin açıklığı versin (KIL).

Allah'a / Yarabbim çok / bin / şükür (KK, İNT, YAK, PRO, KİŞ, GOL, ŞAB, KOL, ZEH, HS2, DC, DK, POS, UŞ, SEV, HAN).

Allah'ım akıl ihsan eyle (GOL).

Allah'ım sabır ver / Ya sabır / Allah'ım ya sabır / Allah'ım sen bana sabır ihsan eyle (EBS, UŞ, KIL, KDS, ZEH, GRP).

Allah'ım sen bana acı (YAK).

Allah'ım sen beni kurtar (TK).

Allah'ım sen bize / bana yardım et ya Rabb'im (ÜK, KÜP).

Allah'ım sen bu milleti koru (KRC).

Allah'ım sen günahımı affet (KK).

Allah'ım sen işimizi rast getir (KRC).

Allah'ım senden başka sahibim yok (DK).

Allah'ım şükürler olsun (DC).

Allah'ın izniyle (ÇK).

Bismillah (HS2, HS3).

Çok şükür (KK, ÇK, ZBK, SAK, ŞEN, GOL, KOR, GER, ŞAB, HAN, HS3).

Dostlar başına (GOL).

Estağfurullah (TOS, UŞ, KIL, ŞEN, GOL, SEV, HS2, HS3).

Eyvallah (DK, ZBK, İNT, SOS, KÜH, KÜP, UG, MK, SAK, YOK, YBH, GÜL, SK, KIL, ŞEN, KOR, KDA, JPN, GUR, ŞAB, VAR, GRP, TD, YY, GGG, TAR, CAN, ÖĞR, PRO, SAH).

Fesuphanallah (EBŞ, SK, GOL, KDS, ODS, TD, SAH).

Gazan / Gazanız / Gazamız mübarek olsun (KRZ, ZBK, GGG, HS1, HS2).

Hamdolsun (ODŞ, HS2).

Hasbinallah (YÜZ).

Haydi Bismillah (MK).

Haydi hayırlısı (ÇAR).

Hayır olsun (OH).

Hayırlısı olsun (KDA, ŞPY, HS2).

Hayrola / Hayırdır (ZBK, SOS, KÜH, KÜP, ÇAR, EBŞ, YÜZ, TOS, YOK, YBH, GÜL, SK, ŞEN, ŞBN, ŞPY, JPN, SEV, KDS, ŞAB, KOL, ODS, TD, KRC, YAK, PRO, HS1, HS2).

İnşallah (KK, İNT, SAK, YBH, GÜL, SK, KIL, ŞEN, HAN, GGG, CAN, HAS, ÖĞR, PRO, HS4).

İnşallah bir gün onun da yüzü güler (ASBF).

Kırk bir buçuk kere maşallah (TOS).

Kurbanın mübarek olsun (KRZ).

Maşallah (ÜK, TOK, İNT, SM, KÜH, ÇAR, EBŞ, POS, YÜZ, SAK, TOS, UŞ, KIL, ŞEN, GOL, JPN, SEV, KDS, ŞAB, GRP, POL, YY, KRC, HAS, OH, PRO, HS1, HS2, HS3, HS4).

Sonu hayırlı olsun (İNT).

Şükür / Hele Şükür (KÜH, GUR, TD, YY).

Şükür Allah'ıma / Rabbime (GÜL, VAR).

Şükürler olsun (JPN).

Tövbe tövbe / Tövbe estağfurullah (İŞ, GUR, VAR, GRP, ODŞ, GGG, HS1, HS4).

Tövbeler olsun (HS1).

Ya Allah / Yallah (TAR, ODŞ).

Yüzümüzü kara çıkartma Ya Rabbim (KRC).

ç) Geçiş Dönemleri İle İlgili Alkışlar:

Allah bağışlasın (DK, ZBK, SM, YÜZ, ŞEN, KOR, SEV, ŞAB, VAR, GRP, TD, YY, OH, ÖĞR).

Allah mesut etsin (TOS, ŞBN, KOL, KRC).

Allah mutlu bahtiyar etsin (TOK).

Allah rahmet eylesin (SM, UŞ, YBH, GGG, PRO, HS2).

Allah sabır / sabırlar versin (KRZ, DVR).

Başım / Başımız / Başımız sağ olsun (TOK, KÜP, MK, GUR, CAN, HS3).

Beline kuvvet (SM, GOL).

Bir yastıkta kocayın / Allah ikinizi bir yastıkta kocatsın (KRZ, SOS, POS, MK, ŞBN, GRP, YAK).

Darısı başıma/başına/başımıza (DC, TK, KRZ, YOK, İYİ).

Mutlu olun (SOS).

Mutluluklar dilerim (HAS).

Ömür boyu mutlu olun (POS).

Sizlere ömür (HS2, HS3).

d) Kutlama, Tebrik, Onaylama İle İlgili Alkışlar:

Aferin (SM, POS, YÜZ, SAK, TOS, YOK, SK, ŞEN, GOL, JPN, SEV, İŞ, GUR, VAR, GRP, ODŞ, OH, YAK, SAH, HS1, HS3).

Ağızına / Ağızınıza sağlık (SEV, HAS).

Allah muvaffak etsin (ŞBN).

Başarılar / Başarılar dilerim (GOL, İŞ, ÖĞR, HS2, HS4).

Bravo (GOL, TD, OH, HS2, HS4).

Gözün aydın (DC, TOK, POS, YOK, KIL, ŞEN, KDA, KDŞ, ZEH, ODŞ, OH, MB, PRO).

Hay hay (EBŞ).

Helal olsun (KK, KRZ, YÜZ, SAK, UŞ, YOK, YBH, KIL, İŞ, ZEH, ODŞ, TAR, CAN, MB, SAH).

Kutlarım / Kutlarınız (UG, ŞEN, GOL, KOR, KDŞ, KOL).

Kutlu olsun (OH).

Müjdeler olsun (ŞAB).

Sen benden çok yaşayacaksın (TK).

Tebrik ederim / Tebrikler (KK, SOS, UG, GOL, KDA, ŞPY, SEV, ŞAB, KOL, ODŞ, GGG, HAS, OH, YAK, ÖĞR, HS1, HS2, HS3, HS4).

Yaşasın / Yaşa (SLK, ÇAR, EBŞ, MK, SAK, TOS, UŞ, YBH, KIL, KOR, ŞPY, JPN, SEV, İŞ, GUR, KDŞ, ODŞ, YAK, SAH).

e) Nazar İle İlgili Alkışlar:

Nazar değmesin (YÜZ, HS1).

Nazar değmez inşallah (PRO).

Allah nazardan /nazarlardan esirgesin / saklasın (POS, YBH, KDA, KRC).

f) Sağlık İle İlgili Alkışlar:

Allah afiyet versin (TOS).

Allah geçinden versin (POS).

Allah ömürler versin (ÜK, ZBK, KOL, HAS).

Allah uzun ömür versin (DVR, DK, GGG).

Çok yaşa (KK, SLK, İNT, KÜH, UG, MK).

Geçmiş olsun (KRZ, SOS, ÇAR, MK, TOS, UŞ, YOK, YBH, GÜL, KIL, ŞEN, ŞBN, KOR, ŞPY, JPN-Cezaevi çıkışında, SEV, KDŞ, VAR, HAN, ODŞ, TD, YY, ÖĞR, SAH, HS1, HS2, HS3, HS4, HS4).

Göğsünde ak kıllar bite (GGG).

Tanrı hepinize uzun ömür versin (ÇAR).

Üzerine afiyet (TD).

g) Selamlaşma, Tanışma, Karşılama, Uğurlama, Vedalaşma ve Yolculuk İle İlgili Alkışlar:

Allah hepimize kazasız belasız yolculuklar nasip etsin / Kazasız belasız yolculuk dilerim (SAK, GUR).

Allah kavuştursun (YY).

Allah'a emanet ol / olun (KÜH, MK, YY, GGG).

Allah'a ısmarladık (ÜK, SOS, KK, ZBK, EBŞ, MK, TOS, GÜL, SK, ŞEN, GOL, ŞPY, SEV, GUR, VAR, KOL, TD, YY, HAS, ÖĞR, HS2, HS3).

Ayağınıza kuvvet (GOL).

Bahtın açık olsun (SLK).

Bana müsaade / Müsaade senin- sizin / Müsaadenizle (SOS, KÜH, ŞEN, JPN, ŞAB, KOL, HAN, HS1, HS2).

Bay bay (YOK, ŞEN, KDS).

Elveda (SAK, ŞAB, VAR).

Görüşmek üzere (GOL).

Gözlerinden öperim (ZBK, SOS, KÜP, KOR).

Güle güle... (KK, ŞD, ÜK, DC, TK, DK, SLK, ZBK, SOS, KÜP, UG, YÜZ, MK, SAK, YOK, GÜL, SK, KIL, ŞEN, GOL, KOR, SEV, GER, GUR, ŞAB, KOL, GRP, HAN, TD, YY, KRC, KC, MB, SAH, HS1, HS2).

Hakkını helal et / Helal olsun (KK, KÜH, MK, ŞPY, JPN, YY, GGG, HS2).

Hayırlı yolculuklar (KİŞ, TOK, SOS).

Hoş geldin /Hoş geldiniz / Hoş bulduk / Hoş gördük (ZBK, ŞD, DC, TK, KRZ, KK, ÇK, İNT, SOS, KÜH, KÜP, ÇAR, POS, UG, YÜZ, MK, TOS, UŞ, YBH, GÜL, SK, KIL, ŞEN, KOR, JPN, SEV, GER, GUR, KDS, ŞAB, VAR, KOL, ZEH, GRP, ODŞ, YY, GGG, KRC, HAS, OH, ÖĞR, PRO, SAH, HS1, HS2, HS4).

Hoşça kal / kalın (KK, ŞD, EBŞ, SAK, YOK, YBH, ŞEN, ŞPY, SEV, İŞ, GER, KOL, GRP, TD, KRC, TAR, HAS, ÖĞR, HS2).

İyi yolculuklar (HAS).

Kalın sağlıcakla (MK, GÜL, ŞAB, CAN).

Kendine dikkat et (UG, GÜL).

Kendine iyi bak (GUR, SAH).

Memnun oldum / olurum (ÇAR, YÜZ, UŞ, GÜL, SK, KOR, KDS, HAS, ÖĞR, HS2).

Merhaba (TK, ZBK, ÇAR, UG, MK, SAK, UŞ, GÜL, KIL, ŞEN, GOL, KOR, JPN, SEV, GER, GUR, KDS, KOL, ODŞ, POL, TD, KRC, TAR, HAS, ÖĞR, SAH, HS4).

Merhabayın (TD).

Müşerref oldum (DK).

Saygılarımı sunarım (ÖĞR).

Sefa buldum (GER).

Sefa geldiniz (KK, UG, ÖĞR).

Sefalar getirdiniz (KÜP, YBH, KIL, GER, KDŞ, OH, ÖĞR).

Selam (GÜL).

Selamete gidin (ZBK, YY).

Selamunaleyküm/ Aleyküm Selam / Esselamun Aleyküm (KİŞ, SLK, DVR, TOK, İNT, SM, SOS, KÜP, ÇAR, POS, UG, SAK, UŞ, YOK, YBH, KIL, KDA, GUR, ŞAB, ZEH, GRP, ODŞ, POL, TD, CAN, PRO).

Şeref verdiniz (TK, KÜP, TOS, KOL, GRP, SAH, HS2).

Şükür kavuşturana (DC).

Tanıştığımızı memnun oldum (TOK, ÇAR, KRC).

Uğurlar ola / olsun (DC, ÜK, SOS, KDŞ, TD).

Var git selamete (TOK).

Yolun açık ola / olsun (KRZ, TOK, KÜH, KÜP, JPN, ŞAB).

Yolunuz açık olsun (YY).

h) Kötü Durumlardan Kaçınma İle İlgili Alkışlar:

Ağızından yel alsın (KÜH, SK, KOR, ŞPY, KDŞ, ŞAB, ZEH).

Ağızını hayra aç (TOS, SK, VAR).

Allah düşürmesin (GUR).

Allah esirgesin (POS, OH).

Allah korusun (KK, TK, ZBK, SOS, YOK, KOR, JPN, SEV, KDŞ, ŞAB, TD, YY, HS1, HS4).

Allah kurtarsın (DD, KIL).

Allah saklasın (İNT, KIL, GUR, KDŞ).

Allah seni onlara benzemekten korusun (ŞD).

Allah şaşırtmasın (ŞD).

Allah yazdıysa bozsun (ŞAB, ÖĞR).

Cana gelecek, mala gelsin (HS1).

ı) Teşekkür İle İlgili Alkışlar:

Allah ne muradın varsa versin (ÜK, TOK, KOR).

Allah senden / sizden razı olsun / gele (ÜK, DC, KRZ, KK, ZBK, TOK, SM, ÇAR, POS, YÜZ, YOK, DVR, ÇK, YBH, KIL, ŞEN, KOR, ŞPY, JPN, GER, GUR, KDŞ, ŞAB, ODŞ, TD, CAN, SAH, HS3).

Allah seni başımızdan eksik etmesin (KK, UŞ, ZBK, KÜP, KIL).

Bir şey değil (SK, ODŞ).

Eksik olma / olmasın (DVR, SM, TK, POS, KRC, HS2).

Ellerin (elleriniz) dert görmesin (KK, SLK, TOS, ODŞ, GGG, HS4).

Rica ederim / ediyorum (DK, ÇAR, EBŞ, YOK, KIL, ŞEN, GOL, KDA, SEV, GUR, KDŞ, KOL, GRP, HAN, TD, YAK, HS2).

Sağol / Sağolun/ Sağolasın (ÜK, DC, KİŞ, DVR, SOS, KÜP, ÇAR, UG, YÜZ, MK, TOS, UŞ, YOK, GÜL, SK, KIL, ŞEN, GOL, KOR, ŞPY, JPN, SEV, GER, GUR, KDŞ, VAR, KOL, ODŞ, TD, CAN, MB, YAK, ÖĞR, PRO, SAH, HS1, HS2, HS4).

Şükranlarımı arz ederim (VAR).

Teşekkür ederim (DK, ÇK, KK, ZBK, KÜH, ÇAR, UG, TOS, GÜL, SK, KIL, GOL, KOR, KDA, ŞPY, JPN, SEV, GER, GUR, ŞAB, KOL, GGG, CAN, HAS, OH, MB, ÖĞR, SAH, HS2, HS4).

Tuttuğun altın olsun /Allah tuttuğunu altın etsin (KDŞ, ÜK, CAN).

i) Uğur Bereket Şans İle İlgili Alkışlar:

Allah (bin) bereket versin (KK, KÜP, YOK, ODŞ).

Allah arttırsın (KIL, SEV).

Allah kesesine bereket versin (POS).

Bereket versin (ÇK).

Bereketli olsun (TD).

İyi şanslar (EBŞ).

j) Yalvarma-Özür İle İlgili Alkışlar:

Affedersiniz / Affedin / Affet (GÜL, GOL, SEV, KDŞ, ŞAB, KOL, ZEH, GRP, ODŞ, TD, GGG, HS2, HS4).

Allah aşkına (KÜP, ÇAR, ŞEN, ŞBN, KOR, KDŞ, POL).

Allah'ını seversen (EBŞ).

Ayağını öpeyim / Ayağının altını öpeyim /Ayağının tabanının altını öpeyim (ÜK, DVR, UŞ, SLK, KIL, ŞBN, KOR, İŞ, İYİ, KDŞ, GGG).

Ayağının suyunu içeyim (KÜP).

Bağışlayın (GOL, VAR).

Ben senin ayağındaki keçe olam (DVR).

Bokunu yiyeyim (KK)

Elini ayağını öpeyim (SM, ZEH, OH, HS1).

Gözünü seveyim (SLK, YBH, KOR, GGG).

Gözünün yağını yiyeyim (SOS).

İnsafına kurban (DVR).

Kulun kölen olayım (SM, JPN, ŞAB, ZEH).

Kurban olayım / olam, kurban olduğum (KK, ÇK, KİŞ, KRZ, DVR, İNT, SM, KÜH, YOK, SK, KOR, ŞAB, ZEH, GRP, HAN, OH).

Kusura kalma / bakma (KÜH, SAK, YOK, GÜL, ŞEN, SEV, ODŞ, TD, KRC, TAR, MB, HS1, HS2, HS4).

Kusurlarımızı affet (KIL).

Özür dilerim (KK, YÜZ, ŞEN, GOL, JPN, GUR, ŞAB, TD, HAS, HS2, HS4).

k) Yeme İçme- Beslenme İle İlgili Alkışlar:

Afiyet olsun /Afiyet şeker olsun (KK, ÇK, ZBK, KİŞ, KÜP, ÇAR, YÜZ, MK, TOS, YOK, SK, KIL, ŞEN, ŞPY, JPN, SEV, KDŞ, ŞAB, KOL, YY, OH, MB, ÖĞR, HS2, HS4).

Babana / Babanın canına rahmet (KRZ, KİŞ).

Eline / Elinize / Ellerinize sağlık (TK, KRZ, ÇK, İNT, KİŞ, KÜP, POS, MK, TOS, ŞEN, ŞBN, GOL, ŞPY, JPN, İŞ, KDŞ, ŞAB, KOL, KRC, HAS, OH, ÖĞR).

Ölmüşlerinin canına değsin (YY).

Su gibi aziz ol (DVR).

Şeref sıhhat ve afiyetinize / Sıhhatinize/ Şerefe / Şerefine / Şerefinize / Sağlığa / Sağlığınıza (ŞEN, GOL, KDA, ŞPY, KK, SK, TD, SEV, GER, KDŞ, ŞAB, GRP, GÜL, POL, TD, OH, MB).

Şifa niyetine (MK).

Yarasın (SM, POL, HS4).

Ziyade olsun / Afiyet olsun (KİŞ, SM, POS, KOR, ŞAB).

l) Zaman Dilimleri – Günlük Faaliyetler İle İlgili Alkışlar:

Allah rahatlık versin (ZBK, SM, ÇAR, SAK, SK, ŞEN, KOR, TD, YY, GGG).

Bayramın mübarek olsun (KK).

Doğum günün kutlu olsun (ŞEN, SEV).

En kötü günün böyle olsun (HS2).

Günaydın (KK, SŞ, ÇAR, EBŞ, YÜZ, YOK, KIL, ŞEN, KOR, ŞPY, SEV, VAR, KOL, ODŞ, YY, OH, MB, YAK, ÖĞR, HS1, HS2, HS4).

Hayırlı akşamlar (TOS).

Hayırlı geceler (TOS, SK).

Hayırlı günler (TOS).

Hayırlı sabahlar (ÇAR, POS, SK, YAK, HS2).

İyi akşamlar (KK, ÇAR, YOK, ŞPY, KDS).

İyi bayramlar (KK).

İyi eğlenceler (ÇAR, ODŞ).

İyi geceler (SM, ÇAR, GÜL, ŞEN, ŞAB, KOL, TD, HAS, HS4).

İyi günler (ÇAR, MK, YOK, ŞEN, KOR, SEV, ÖĞR).

İyi ki doğdun (KOR).

İyi seneler (OH).

İyi uykular (ŞPY, HAS).

Neşeniz bol olsun (ŞPY).

Nice senelere (HS2).

Sabah ola hayrola (İNT, SOS, GGG).

Sabah şerifleri / şerifleriniz hayırlı olsun /hayır olsun (KİŞ, ASBF, KÜP, ÇAR, KOR, KRC).

Sihhatler olsun (KRZ, HAN).

Şeytanınız bol olsun (TAR).

Yeni yılın mutlu olsun (OH).

6.12.9.4. Kargışlar

Alkış (dua) kalıp ifadelerinden bağımsız düşünölemeyecek olan kargışlar (beddua), alkışın karşıtı olarak, kişinin karşılaştığı olumsuzlukla ilgili kendisinin veremediği cezayı Tanrının vermesi için muhatabına ilenmesi mantığıyla oluşturulan kalıp sözlere dir. Muhatabın ödüllendirilmesini içeren alkıştaki iyi niyetin yerine, kargışlarda bir olumsuzlukla karşılaşması isteği yer almaktadır. Bu olumsuzluk hastalık, engel, bela, yalnız kalma, soyun tükenmesi, fakirlik, zulüm hatta ölüm veya ölüm sonrası ile ilgili ağır istekler olabilmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde, alkış sayısındaki yoğunluğun kargışlarda da gözlemlenebileceğini söylemek mümkündür. Yörelere özgü karakterlerin kendi ağız özelliklerini de yansıttıkları bu kargışlar, yukarıdaki mantık dairesinde anlamsal-ifadesel olarak şu şekilde tasnif edilebilir.

a) Aile Yaşantısının Bozulması, Soy İle İlgili Kargışlar:

Akraba gibi akrep soksun hepsini (ŞD).

Anan da çıksın (ÇK).

Anasını eşekler kovalasın (KK).

Anasız kal (ÇK).

Babanın canına tüküreyim (KDA).

Dayını buradan aylar götürsün (ŞD).

Ocağın bata / batsın (DVR).

Senin gibi ana olmaz olsun (ÇK).

Tohumun kuruya (GGG).

Yengeymiş, yengeçler götürsün seni (ŞD).

b) Bela- Ceza ve Çeşitli Olumsuzluklar İsteği İle İlgili Kargışlar:

Allah belanı / belasını / belanızı versin (KK, YBH, KOR, KDA, İYİ, KDS, VAR, POL).

Allah cezasını/cezanı/cezanızı versin (ŞD, AGŞ, AA, TK, KRZ, DK, KK, SAK, YOK, GÜL, KDA, ŞPY, İYİ, KDS, ZEH, ODS, MB, HS1).

Allah gözünüzü doyursun (ZEH).

Allah kahretsin (ÇK, İNT, SŞ, İBO, POS, SAK, TOS, UŞ, YBH, SK, KIL, ŞBN, GOL, ŞPY, SEV, İŞ, GER, GUR, İYİ, KDS, ŞAB, TD, MB, SAH, HS4).

Allah seni nasıl biliyorsa öyle yapsın (GER).

Allah yüzlerini göstermesin (ŞD).

Allah'ın belası (SOS, YBH).

Allah'ın cezası (AGŞ, DC, TK, TOK, KÜP, YÜZ, GRP, ODS).

Allah'ından bul / bulasın / bulsunlar (KRZ, İNT, ÇAR, MK, KRC, HS4).

Başına taş yağsın (KRZ).

Biletin batsın (TK).

Çatla (KRC).

Defterin dürüle (GGG).

Gidişin olsun da dönüşün olmasın inşallah (PRO).

Kendi başını ye / yersin inşallah (KK, SAH).

Lanet olsun (İYİ).

Ne halin / haliniz varsa gör / görün (ZBK, KÜH, MK, SAK, SEV, KDŞ).

Parti gibi parça parça olun hepiniz (ŞD).

Patla / Patla inşallah /Patla e mi (DVR, KK, POS, KRC).

Suratına köpekler işesin (GRP).

Takası batasıca (GGG).

c) Ekonomik Düzeyin, Sosyal Durumun Bozulması İle İlgili Kargışlar:

Beter ol / olun /olsun (DD, SAK, ÇK, KK, KIL).

Dilenemez dilenci olasın (GGG).

Evleri barkları yıkılsın (MB).

İki yakaları bir araya gelmesin (MB).

Son nafakan olsun (GUR).

Sürüm sürüm sürünsünler (MB).

ç) Ölüm İsteği İle İlgili Kargışlar:

Allah canımı alsın (YÜZ, YBH, GGG).

Azrail görür inşallah (KÜP).

Başına taş dikilesi (GGG).

Başımıza taş düşsün (ASBF, KIL).

Beline kurşun değesice (GGG).

Canın çıksın daha iyi / Canın çıksın (DVR, YÜZ).

Canları çıksın (MB).

Geber (TOK, KÜP, EBŞ, KIL, KOR, SEV, GUR, KRC).

Geber de helvanı yiyem (PRO).

Geber e mi (AGŞ).

Geber inşallah (AGŞ, KK, POL).

Geberir kalırsın (SAK).

Gebersin anan (ÇK).

Gözünü toprak doyursun (KRZ, KÜP).

İnşallah teneşirde uyursun (TK).

Kahpe karı şerrinden gidesin inşallah (GGG).
 Kefen paran olsun (GUR).
 Keşke sizi de gebertselelerdi de kurtulsaydım (ÇAR).
 Nefesin kesilir inşallah (İBO).
 Soluğun kesile (SLK).
 Son gidişin olsun inşallah (SAK).
 Son nefesin olur inşallah (VAR).
 Tez vakitte canlarını al Yarabbim (ÇK).
 Yağlı kurşunlara gelesin (GGG).
 Yerin dibine batsın /bat inşallah (SOS, EBŞ, UŞ, KIL, ŞPY, YY, MB).

d) Ölüm Sonrası İle İlgili Kargışlar:

Canı cehenneme (DK, SŞ, KIL, ŞEN, KDŞ).
 Cehennem ateşinde yan (YY).
 Cehenneme kadar yolun var (UŞ).
 Cehennem dibine git (YBH).
 Ciğerini kediler yesin (AGŞ).
 Kabrine bok yağsın (GGG).

e) Sağlık Bozulması - Engelli Olma İsteği İle İlgili Kargışlar:

Allah boyunu devirsin (ÇK).
 Ayağına kör mih batasıca (GGG).
 Boynu altında kalsın (KK, DVR).
 Boyun / boyunuz posun / posunuz devrilsin (inşallah) / devrilesiceler
 (AGŞ, TK, TOS, POL, POS, KIL, GRP, YY, MB).
 Boyun devrilmeyesice (TAR).
 Boyunu versin (KK).
 Çarpılırsın da böyle olursun (ÇK).
 Delik delik olasın (GGG).
 Dilini eşek arısı soksun (KK).
 Dilleri tutulur inşallah (TOS).
 Eli kırılısın sana vuranın inşallah (KK).
 Elleri kırılır inşallah (ŞB).
 Elleri kırılısın (ÇK).

Gözü çıkasica (GGG).
 Gözü kör olasıca (ÇK, TOS, ŞPY, YAK).
 Gözü kör olmayasıca (UG).
 Gözü olanın gözü çıksın (ASBF).
 Gözü(n) kör olsun (TK, YOK, ŞBN).
 Gözüm görmesin (ÇK, UŞ, TK, SK, ŞPY, SEV, GGG, AGŞ).
 Gözün kör olmasın / olmaya (KK, KRZ).
 Gözünüze dizinize /Gözüne dizine dursun (DK, KIL, TD).
 İki gözün kör olsun inşaallah (KIL).
 İki gözün önüne aksın (POL).
 İnşallah boğulursunuz (TOS).
 İnşallah kamyon altında kalırsın (AA).
 Kafan patlasın (GUR).
 Kan işersin / işeyesin inşaallah (ÇK, GGG).
 Kör olmayasıca (İNT).
 Körolası / Körolasıca (KK, SK, ŞPY, ZEH, POL, YAK).
 Kudursun da kendi etine düşsün (GGG).
 Peşine bit, bedenine kurt düşse inşaallah (GGG).

f) Yeme İçme İle İlgili Kargışlar:

Boğazında kalsın (SAK, HS3).
 Bok yiyin (KK).
 Sütüm haram olsun (VAR).
 Yedirdiğim ekmek hepimizin gözüne dursun (ŞD).
 Zıkkım çıksın (KK).
 Zıkkım içsin / iç (KK, KOR).
 Zıkkım olsun (TK).
 Zıkkımın kökünü iç (KDS).
 Zift iç (YÜZ).
 Ziftin pekini ye (GRP).

g) Diğer Kargışlar:

Adı batasıca (KİŞ).
 Alacağın olsun (ŞD, İNT, HS4).

Allah'tan kork (KÜP).

At yarışlarında sürün (AGŞ).

Başınıza çalın / Başına çalsın / Al da başına çal / Kafana çal (ŞAB, KK, KIL, ODS, CAN).

Defol (TOK, EBS, MK, UŞ, SK, KIL, ŞEN, ŞPY, JAP, SEV, KDS, GRP, PRO).

Eksik olsun (ŞPY, İYİ).

Elinin körü (DK).

Haram olsun (TK).

İçine tüküreyim (KÜH).

İnsan senin eline düşeceğine kasap eline düşsün daha iyi (HAN).

Kalıbına tüküreyim (KÜH).

Ne bok yersen ye (UŞ).

Oh olsun (EBS).

Sürün (ÇK).

Teessüf ederim (TD).

Tüh senin kalıbına (TOK).

Vay başıma küller yağa (KF).

Vicdanımı köpekler yesin (ŞD).

Yazıklar olsun (TK, ZBK, SOS, KÜP, UŞ, KOL, TD, KRC).

Yıkıl karşımdan (ODS).

Yuh olsun (TAR).

Yüzünü şeytan görsün (ŞBN).

6.12.9.5. Ant-Yemin Sözleri

Türkçedeki kalıp sözler içerisinde ifadenin inanırlığını artırmak ve karşılıklı güveni tesis etmek amacıyla günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan ant-yemin sözleri çoğu kez Tanrı'nın ya da iki muhatabın da ortak olarak güvendikleri bir başka kişi ya da nesneyi şahit göstermeleri şeklinde vücuda getirilen sözlerdir.

Yeminlerde bir başka husus olarak söz verme dikkat çekmekte, bu sözün tutulmadığı durumlarda ise sözü tutmayanın başına bir olumsuzluk gelmesi durumu oluşmaktadır. Sözün yerine getirilmemesinde karşılaşılabilecek durum ise bir kargış formunda dile getirilmektedir. Kemal Sunal filmlerinde bu mantık içerisinde meydana getirilen karşılıklı konuşmalarda rastlanılan ant-yemin sözleri şunlardır:

- ...sam iki olsun (GOL).
- Allah belamı versin (KDA, HS4).
- Allah canımı alsın ki (KDA).
- Allah seni inandırısın (SLK, KDŞ, ODŞ, GGG).
- Allah şahidim olsun (KIL, KÜP).
- Allah şahidimdir (KIL).
- Allah'ıma kitabıma (KIL, İŞ, ZEH).
- Allah'ıma yeminler olsun (UŞ).
- Allah'ımı inkâr edeyim (KIL).
- Anam avradım olsun (ZBK).
- Ant içtim (ŞPY).
- Dinim hakkı için (YY).
- Dinime imanıma (İŞ).
- Ekmek çarpsın (TK, JPN).
- Ekmek Kur'an çarpsın (YÜZ).
- İki gözüm önüme aksın (EBŞ).
- İki gözüm önüme aksın /Aksın da dilenirken eline para koyayım (DK).
- Kur'an evliya çarpsın (UŞ).
- Namussuzum ki (HS2).
- Ölmek var, dönmek yok (İŞ).
- Ölümü gör (ŞAB).
- Ölümü öp (ŞBN, KDA, ODŞ).
- Ölünü öpeyim (HS2).
- Peygamberini seversen (ŞAB).
- Söz mü? Söz? (ŞPY, YAK).
- Söz veriyorum (HAS, HS1).
- Şeref sözü veriyorum (ŞPY).
- Vallahi / billahi (KF, DVR, SLK, DŞ, UŞ, ŞPY, JPN, GER, KDŞ, KOL, ZEH, ODŞ, YY, OH, YAK, SAH, HS1).
- Yemin Billah (KIL).
- Yemin ederim (TOS, UŞ, GER, HS4).

6.12.9.6. Argo-Kaba Söyleyişler-Küfürler

Türkçe Sözlükte (1998: 129)“1. Kullanılan ortak dilden ayrı olarak aynı meslek veya topluluktaki insanların kullandığı özel dil veya söz dağarcığı. 2. Serserilerin, külhanbeylerinin kullandığı söz veya deyim” olarak tanımlanan argo, Aktunç’a (1998) göre ise, alan argosu ve genel argo şeklinde iki başlık altında incelenmektedir.

Alan argosu, kendi sosyal çevreleriyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun, özel olarak da içinde buldukları topluluğun geri kalan kesiminden ayrılmak ve / ya da korunmak isteyen, yaşama ortam ve biçimleri birbirine yakın kişilerce yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deyimler bütünü; bu sözcükler bütününe dayalı konuşma biçimi; Argo (genel argo) alan argolarındaki sözcük dağarcığının, zaman içinde oluşturduğu toplam sözcük ve deyim dağarcığı ile, bu dağarcığa dayalı konuşma biçimidir (Aktunç,1998:16)

Temelinde genel konuşma dilinden farklı bir sözcük ve çağrışım-metafor yapısı ile iletişimde bulunmayı sağlayan argonun yanı sıra, kaba söz ve hatta söv-gü-küfür bulgularının da tespit edildiği Kemal Sunal filmlerinde, bitirim tiplerin, külhanbeylerin; kumarhane, at yarışı ortamlarının argo ifadelerinin yanında, yukarıda söz edilen yoğun bir kaba söz-küfür varlığı da bulunmaktadır.

Halkın günlük hayatta karşılaşılabileceği tüm tiplerin yer aldığı bu filmlerde şüphesiz filmlerin mizahi sunumlarındaki başarılarının altında dil ile ilgili olan bu hususun da önemli katkıları bulunmaktadır. Öyle ki, bugün pek çok tanınmış mizahçının eleştirdiği gibi, gerçek hayatın içinden alınmasına rağmen bu hayattaki konuşmayı, sokaktaki insanın dilini yansıtmayı başaramayan yapımların halk tarafından sevilip benimsenmesi beklenememektedir.

Filmlerdeki argo söyleyişleri kelime ve kelime öbeklerinin Aktunç’un (AKT) ve Türk Dil Kurumu’nun (TDK) sözlüklerindeki karşılıklarına istinaden şu şekilde sunabilmek mümkündür.

Afili (KÜH): Gösterişli, hoş (AKT).

Anasını satayım (TK, ÇK, KÜH, YOK, MB): Bir şeye önem vermemek, boş vermek. Bir şeyin o anda hiçbir değerinin olmadığını belirtmek için söylenir. (AKT)

Araklamak (DK, SAK, SEV, HS1): Çalmak (AKT).

Asılmak (ÇK): Üstelemek; ısrar, inat etmek. Karşı cinsin ilgisini çekmek için çarpıcı davranışlarda bulunmak (AKT, TDK).

Askıntı olmak (TK): Bir şeyi elde etmek için ısrarla çabalayan kimse.
Birisine yakın arkadaşlık, dostluk, ilişki kurmak için inatla çabalayan kimse (AKT).

Bombası patlamak (TK): Gizli bir iş, haber ortaya çıkmak, duyulmak (AKT).

Büzük (ZBK, YBH): Anus, makat (AKT).

Cartayı çekmek (DK): Ölmek (AKT).

Çağanoz (KRZ): Düşük omuzlu, eğri adım atan kimse (AKT).

Çarıklı (KK, ÇK, KİŞ): (çarıklı erkânıharp) Kurnaz veya uyanık köylüler için şaka yollu söylenir (TDK)

Çarpamak (TK): Birisinin eşyasını çalmak. Dolandırarak elde etmek (AKT).

Çük (TK): Erkeklik organı (TDK).

Dalavere (YÜZ): Yalan dolanla gizlice görülen kötü iş, oyun (TDK).

Dalgamotor (SAH): İlişkili bulunan kimse; sevgili, flört (AKT).

Dangalak (TOK, ZEH): Akılsız, düşüncesiz (TDK).

Daniska (YBH): En iyi, katmerli (TDK).

Dehlemek (İNT): Kovmak, başından savmak (AKT).

Dikiz (SAK): Bakma, bakış (AKT).

Dobra (KÜH): Sakınmadan, çekinmeden söylemek (TDK).

Ense yapmak (TK): Yatıp dinlenmek, keyfine bakmak (AKT).

Enselenmek (KK): Yakalanmak, tutuklanmak (AKT).

Finito (KÜH): Bitti, son buldu, sonuna ulaştı anlamlarında kullanılır (AKT).

Fink atmak (TK): Hiçbir şeye aldırmadan, gönlünce gezip eğlenmek anlamına gelen deyim (TDK)

Fora (DK): Açmak (TDK).

Gaco (KÜH): Kadın. Metres (AKT).

Gagalamak - Kakalamak (YÜZ): Azarlamak, hırpalamak (TDK). (filmde, cinsel ilişkiye girmek)

Gıcık vermek / atmak (KÜH, SAH): Bir kimse, bir nesne, bir durumun birisinin sinirine dokunması, birisini kızdırması, öfkelenmesi (AKT).

Hacamat etmek (KRZ, SAK): Birisini kesici bir araçla yaralamak (AKT).

Haybeci (DK, SAK, GRP): Çalışıp emek harcamadan para, çıkar vb. elde etmek isteyen kimse; beleşçi, bedavacı (AKT)

Kaşar- kaşarlanmış (DŞ): Düzenbaz, hileci, açığız kimse. Deneyimli, hileye geçmeyen (AKT)

Kavat, Gavlat (KRZ, ZBK, DVR): Yolsuz, yasa dışı veya gizli cinsi birleşmelere aracılık eden erkek, pezevenk (TDK).

Kelek, Keleklik (YÜZ, MK, ODŞ, SAH): Uygunsuz davranışta bulunmak; kazık atmak; birisine beklemediği bir anda hile, dalavere yapıp zarara sokmak (AKT).

Keskin (SAK): Çapkın, zampara (AKT).

Kıçımın kenarı (MK): Bir kimse için, bilgisiz, tecrübesiz; önemsiz, değersiz gibi anlamlarda kullanılır (AKT).

Kıçına tekme atmak (TK): Kovmak (AKT).

Kıçını yırtmak (DD): Çok uğraşp didinmek. Çok yüksek sesle bağırarak (AKT).

Kıyak / kıyak yapmak (TK, KÜH): İyi, hoş, üstün şey, kimse / yapılan iyi iş, menfaat sağlayan iş (AKT).

Kofti / Koftiden (SAH, YBH, TAR): Anlamsız, değersiz, işe yaramaz, uyduruk şey, haber, söz (AKT).

Kösnük (KİŞ): Eş isteme zamanı gelmiş hayvan (TDK).

Lapacı (KK): Vücutça toplu ve iri olmasına rağmen direnci az olan (TDK).

Madara olmak (SAK): Yanlışlığı, yalanı ortaya çıkmak. Mahçup olmak, gülünç düşmek (AKT).

Madrabaz (OH): Hile yapan, hileci (TDK).

Marizlemek (KÜH, KIL): Dövmek (AKT).

Matiz olmak (SAK): İçkiye düşkün olan, çok sarhoş kimse (AKT).

Matrak (KK): Eğlenceli, neşeli nesne, kimse, olay (AKT).

Nah (ÇK): Yapamazsın, edemez, eyleyemezsin, hayır, olmaz, işte burada anlamlarında kullanılır (AKT).

Nanay (SAK): Hayır, yok, yokluk, anlamlarında kullanılır (AKT).

Polim yapmak (DVR): Yalan söylemek, gösteriş yapmak, afi atmak, rol kesmek (AKT).

Sapık (YBH): 1. Tavır ve davranışları doğanın gösterdiği yoldan veya geleneklerden, törelerden ayrılan kimse. 2. Delice davranışları olan meczup (TDK).

Savuşmak (DK) / Sıvışmak (KÜH): Bulunduğu yerden aceleyle, gizlice veya dikkati çekmeden ayrılmak (TDK).

Tav olmak (DK): İnanmak, kanmak, eğilim duymak (AKT).

Tavlamak (KK, İNT, KÜH): Uygun duruma getirmek, yatkınlaştırmak, razı etmek, inandırmak, kandırmak (AKT).

Terso gitmek (DK): Kaybetmek, elverişsiz verimsiz hale gelmek (AKT).

Tezgah kurmak (TK) Tezgahlamak (UG): Düzen kurmak, oyun etmek, Aldatmak, kandırmak için yasal olmayan yollara başvurmak (TDK).

Tıraş (KÜH): Boş yere uzun uzun konuşma, gevezelik, yalan (AKT).

Tırıška (UŞ): Yalan, önemsiz, değersiz kimse, şey (AKT).

Tırt (YBH): Önemsiz, değersiz (AKT).

Trink (KOR): Hemen, derhal, anında, nakden ve defaten (AKT).

Tüymek (KK, TOK, KÜH, KÜP, KAN, SEV, ZEH, YY, SAH): Gitmek, defolmak, kaçmak (AKT).

Yamultmak (TK): Birisini yoğun biçimde etkilemek, kendine hayran etmek, dövmek, hırpalamak (AKT).

Yelloz (KRZ): Rahat davranışlı, hafifmeşrep kadın (AKT).

Yengen (DŞ): Güç durumda, kötü durumda anlamında kullanılır (AKT).

Yılışık (KK): Yapmacık bir gülüşle hoşla gitmeye çalışan (TDK).

Yürütmek (KK, ÇK, SEV): Bir şeyi sahibinin haberi olmadan almak, çalmak (AKT).

Zamazingo (GOL): Adı o anda akla gelmeyen ya da adı söylenmek istenmeyen şey. Nikahsız eş, dost, metres (AKT).

Zampara (KAN, TD, YAK) / Zampik (DŞ, POL): Sürekli kadın peşinde koşan erkek, çapkın erkek (TDK).

Zart zurt etmek (KÜH): Herhangi bir gücü olmadığı halde, sağa sola çatmak, yüksekten atmak, höt zöt etmek (AKT).

Kemal Sunal filmlerinde yukarıda sunulan ve Aktunç'un genel argo tanımlamasına örnek olabilecek tarzdaki sözcük ve sözcük gruplarının yanında, alan argosu tanımı özelinde değerlendirilebilecek ve kumarhane, cezaevi, yankesicilik, at yarışları gibi icra ortamlarında söylenen argo kelimeler de sıklıkla kullanılmaktadır. Filmlerdeki sahne icralarından ve Aktunç ve TDK sözlüklerinden hareketle aşağıda anlamları da sunulan alan argosu sözcük ve sözcük grupları şunlardır:

Arpa (SAK, SAH): Bozuk para. Para (AKT).

Avanta (SAK, YOK, SAH): Kolayca sağlanan yarar, karşılıksız kazanılan çıkar (AKT). Bir kimsenin emek vermeden sağladığı kazanç (TDK).

Ayak (AGŞ): Altılı ganyanda, yer alan her bir koşu (TDK).

Barbut (TK): Zarla oynanan bir çeşit kumar (TDK)

Çaycı (UŞ): Cezaevinde çay servisi yapan, ocak görevlisi.

Dümen (SAH): Yalan. Hile, dalavere (AKT).

Düşüş (TK): Tavla oyununda iki altı gelmesi. Çok iyi, kelepir nesne (AKT).

Eksik ziyade (TK): Barbut oyununda bir terim.

Erkete (UŞ, HS1): Gözcü, kollayıcı; yasadışı bir edim esnasında polis vb.nin gelip gelmediğini gözetleyip haber vermekle görevlendirilen kişi (AKT).

Erketeye yatmak (KÜH): Gözcülük etmek, çevreyi kollayabilecek bir yerde durmak (AKT).

Favori (AGŞ): Herhangi bir iş veya yarışmada üstünlük sağlayacağına inanılan kimse, taraf, takım vb. (At yarışlarında başarılı olacağına inanılan at) (TDK).

Gele (TK): Tavla oyununda elinde kırık taşı bulunan oyuncunun attığı, uygun olmayan zar (TDK).

Haraççı (UŞ): Cezaevinde koğuşlardan haraç toplayarak, koğuş ağasına getiren kişi.

İbrikçibaşı (UŞ): Cezaevinde koğuş ağasının kişisel temizliği için su taşıyan görevli.

Kapız etmek (KÜH): (Filmde) kaptırmak, çaldırmak.

Karmanyola-cılık (TK): Kent soygunculuğu, silah gücüyle insan, dükkan vb. soyma (TAKT).

Kodes (SAH): Cezaevi, tutukevi, hapisane (AKT).

Makine (UŞ): Silah, özellikle de tabanca (AKT)

Mama (AGŞ): Yarış atlarına verilen güçlendirici, ilaç niteliğindeki yem (AKT).

Mangır (DK, ZEH): Para (AKT).

Mangiz (VAR): Para (AKT).

Mano (UŞ): Kumar oynatan kişiye ya da kumar oynatılan kahveye (mekana), o mekanı kontrol altında tutan kabadayıya bırakılan para, pay (AKT).

Manocu (UŞ): Cezaevinde oynatılan kumardan, koğuş ağası adına haraç toplayan kişi.

Marsilya'ya vali olmak (DK): Tavla oyununda, Mars olmak (AKT).

Meydancı (KIL): Cezaevi koğuşlarında ayak işlerini gören kimse (TDK).

Nalıncı (UŞ): Cezaevinde koğuş ağasının terliğini, nalınını muhafaza eden kişi.

Nargileci (UŞ): Cezaevinde koğuş ağasının nargilesini hazırlayan kişi.

Papel (DK): Karagözcü argosunda para manasında kullanılan bir kelime. Para, kağıt para, lira, bir lira (AKT).

Peştemalçı, Havlucu (UŞ): Cezaevinde, koğuş ağasının hamam peştemalını, havlusunu tutan, temizleyen ve kurutan kişi.

Racon (TK): Yöntem, kural, adet, usul (AKT).

Sabah postası (KIL): Cezaevinde koğuş ağasının günlük haberleşmesini yürüten kişi.

Şano pano (TK): Barbut oyununda bir kalıp söz.

Tabela yapmak (AGŞ): Bir tür at yarışı oyun türü.

Tek geçmek (AGŞ): At yarışında o ayakta bir tek favori at yazmak.

Tırnakçılık (TK): Bir tür dolandırıcı. Vermekte olduğu para destesindeki bir banknotu iki kez sayarak, bozuk olarak verdiği parayı saklarken tırnak marifetiyle fazla göstererek iş gören / görme işi (AKT).

Tokatlamak (TOK): Hırsızlık, dolandırıcılık yapma (AKT).

Tüyo (AGŞ): Yarış öncesinde belirlenen veya tahmin edilen yarışmacı hakkında verilen gizli bilgi (At yarışlarında, yarışacak at ile ilgili bilgiler) (TDK).

Üçkağıtçı (İYİ): Bul karayı, al parayı oyununu oynatan (AKT).

Volta (KIL): Özellikle dar bir yerde, hapisane koğuşunda, avlusunda bir aşağı, bir yukarı gidip gelme (AKT).

Yatakçı (KIL): Cezaevinde koğuş ağasının yatağından sorumlu kişi.

Zarfçılık (TK): Bir tür dolandırıcılık, yankesicilik (AKT).

Zula (POS): Hapishanede, yasak nesnelere saklandığı yer. Gizli saklı köşe (AKT).

Kemal Sunal filmlerinde genel ve alan argosunun yanında, insanlara yöneltilen hakaret sözleri de sıklıkla tespit edilebilmektedir. Kaba ifadelerden, küfre, sövgüye kadar varan bu sözcükler, insanlara hayvan yakıştırmaları yapılarak, küçük düşürücü, hatta çok müstehcen sözler sarf edilerek oluşturulmaktadır.

Acur (DVR): Şirret, münasebetsiz (AKT).

Adi herif (YBH): Aşağılık adam (TDK).

Ağzına sıçmak (KK, ÇK, DVR): Birini kötü duruma sokmak, bir şeyi berbat etmek (AKT).

Ağzının tavanına salıncak kurup sallana sallana sıçarım (KOR): Birisini çok kötü şekilde cezalandırmak.

Ahmak (SK, KAN): Aklını gereği gibi kullanmayan, bön, budala, aptal (TDK).

Alçak (DVR, ÇK, TOS, YBH): Bile bile, en kötü, en ahlaksızca davranışlarda bulunan, aşağılık, soysuz, namert, rezil, hain (TDK).

Angut (ÇK): Budala, ahmak, hödük kimse. (AKT)

Aptal (KİŞ, KÜP, ÇAR, TOS, KIL, ŞEN, ZEH, HS3): Zekası pek gelişmemiş, zeka yoksunu, alık, ahmak. (TDK).

Aşüfte (OH): Oynak, açık saçık kadın, kokot (TDK).

Avanak (SLK): Akılsız, aptal, bön kimse (AKT). Kolaylıkla kandırılabilen veya aldatılabilen, aptal, bön (TDK).

Ayı (KİŞ, DVR, SAK, ŞBN, JPN, HAN, TD): Kaba saba olan insanlar için kullanılan bir seslenme sözü (TDK).

Ayı oğlu ayı (TD): Kaba saba olan insanlar için kullanılan bir seslenme sözü (TDK).

Bedavacı (MK): Her şeyi bedavadan sağlamaya çalışan kimse (TDK)

Beleşçi (YOK): Bedavacı (TDK).

Bok / Bokluk (YÜZ, YBH, KDA, İYİ, MB, KİŞ, ÇAR): Hor görülen tiksiniilen (TDK)

Bok herif / karı / oğlu (KÜH, KİŞ, GGG): Hor görülen tiksiniilen (TDK)

Bokiyen (GGG): Pis işler yapan.

Budala (YBH): Zekaca geri olan kimse, alık (TDK).

Cadaloz (ÇK, KOR): Çok konuşan, huysuz ve şirret kadın (TDK).

Cibilliyetsiz (KDA): Soysuz, sütü bozuk (TDK).

Davar oğlu davar (DVR): Hayvan oğlu hayvan.

Deve (KOR, JPN, MB): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Deve oğlu deve (KOR): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Deyyus (SLK, KRZ, DVR, YOK, YBH, GER): Karısının veya kendisine çok yakın bir kadının iffetsizliğine göz yuman kimse (TDK).

Domuz (SM, KAN): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Domuzun dölü (SLK): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Dümbük (DVR, KRZ): Fuhuş aracısı erkek, pezevenk (AKT).

Dürzü (TK, SLK): Ağır bir hakaret ve küfür olarak kullanılır (TDK).

Enayi (TOK, İNT, SM, YÜZ, DK, MK, SAK, SEV, VAR, MB, HS3, HS4):
Aptal, bön, kolay aldatılabilen kimse (AKT)

Eşek (KİŞ, İŞ): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Eşek herif (ÇAR): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Eşek kafalı / Eşek kafa (KİŞ, ZBK, MK): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Eşşoğlu eşek (DK, SLK, KK, ÇK, KİŞ, ZBK, KAN, YÜZ, MK, SAK, TOS, UŞ, YOK, SK, ŞBN, KOR, KDA, İŞ, GER, TD, YY, CAN, OH, MB, HS1, HS2, HS3): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Gebeş (DK): Aptal, salak, bön (AKT).

Gerizeka/ Geri zekalı (DK, ZBK, KÜP, ÇAR, YÜZ, HS4): Anlayışı kıt, bön.

Godoş (ZBK): Muhabbet tellalı, pezevenk (AKT).

Göt (KİŞ, YÜZ, SK): Anüs, alt taraf, kış. Mec. Güç veya yüreklilik.

Götüne soksun (PRO): Ne yaparsa yapsın anlamında, sövgü içeren söz öbeği.

Ha siktir / Ha siktirsin / Hastir KK, PRO, HS2, YOK, KOR, GER: Defol anlamında kullanılan bir söz (TDK).

Hanzo (ÇAR): Taşralı, kaba saba kimse (AKT).

Haşlama (SAH): Aptal, salak, budala (AKT).

Hayta (HS2): Serseri, külhanbeyi, kabadayı, holigan (TDK).

Hayvan (TOS, ŞBN): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Hayvanoğlu hayvan (TK, İŞ, OH): Kişiyeye yapılan hayvan yakıştırması.

Hergele (DK, SAK, YBH, GER, İYİ, VAR, ZEH, TD, YY, MB, SAH, HS2, HS3): Terbiyesiz, görgüsüz kimse (TDK).

Hırbo (KRZ): Karagöz ve ortaoyunlarındaki Anadolu tipin adından; Aptal, alık kimse (AKT).

Hıyar / Hıyarto / Hıyar oğlu hıyar (DVR, İŞ, KK, ÇK, KİŞ, DK, DVR, KÜH, ÇAR, MK, SAK, TOS, YBH, ŞEN, ŞBN, KOR, JPN, GER, VAR, ZEH, KOR, TAR, ODŞ, İŞ, YY, MB, HS1, HS4): Kaba saba, görgüsüz, budala (TDK).

Hıyarağa (KDA, POL, HS1): Görgüsüz, kaba saba yontulmamış kimse (TDK).

Hoşaf (DK): Güçsüz, zayıf, kırılıp dökülmüş kimse ya da nesne (AKT).

Hödük (KK): Görgüsüz, kaba, anlayışı kıt kimse (TDK).

İblis (YBH): Kötü, düzenci kimse (TDK).

İnek (YBH, KIL, UG, SAK, ÇK, GOL, HS1, HS2): Aptal, bön (TDK).

İt / İt herif / İt oğlu it (YAK, KK, KÜP, KAN, SAK, TOS, UŞ, SK, KIL, ŞBN, ODŞ, HS1, TK, SLK, ZBK, DVR, KAN, YBH, SK, ŞBN, İŞ, GER, VAR, KOL, TD, OH, MB): Değersiz, terbiyesiz kimse (TDK).

Jilet (SAK): Yakışıklı, temiz giyimli.

Kaçık (SM): Bazı davranışları dengesiz olan, zıvanasız (TDK).

Kahpe (SLK, KDA, GGG): Orospu, ahlaksız kadın, döneke (TDK).

Kalles (SK, ŞPY): Sözüde durmayan, birine gizlice kötülük eden (TDK).

Kaltak (ÇK, JPN, İŞ, KOL, YY): İffetsiz, namussuz kadın (TDK).

Kaz kafalı (TK, GER, GGG): Aptal, anlayışı kıt (AKT).

Kenarın orospusu (ÇK): Mahalle fahişesi, aşağılık derecede fuhşa batmış kadın.

Kenef (KOR): Pislik, tiksinti uyandırıcı.

Kerata (DK, ZBK, KDŞ, TD, HS2): Karısı, ilgili olduğu kadın tarafından aldatılan erkek, boynuzlu (AKT).

Kereste (GER): İri yapılı, iri yarı kimse; Görgüsüz, kaba kimse (AKT).

Kerhaneci (OH): Kerhane işleten kimse, sövgü sözü (TDK).

Keriz (TK, KRZ, MK, SAK, SEV, GER, SAH): Aptal, kolayca aldanan, saf kimse (AKT).

Kıçık kırık (KRZ, DVR, KOR): Önemsiz, değersiz, aşağılık, itibarsız (AKT).

Kız kurusu (DVR): Evliliği gecikmiş kadın.

Kova (DK): Çok gol yiyen kaleci (AKT).

Köpek Köpek soyu Köpoğlu Köpeoğlu köpek (GRP, ÇK, DVR, KÜP, DK, KÜP, YY, ŞPY, ODŞ, OH, SAH, SLK, JPN): Bkz. İt.

Mankafa (ŞBN): Anlayışsız, aptal (TDK).

Manyak (ÇAR, UG, YÜZ, UŞ, ŞEN, GOL, ŞPY, JPN, İŞ, ŞAB, ZEH, HAN, HS4): Gülünç, garip, şaşırtıcı davranışları olan kimse (TDK).

Meymenetsiz (KDA): Uğursuz (TDK).

Mıymıntı (KRZ): İnsanın sabrını tüketecek derecede yavaş ve mızızca iş gören (TDK).

Midesiz (JPN): Uygunsuz tutum ve davranışlar içerisinde olan kadınları kabullenen erkek (TDK).

Onun bunun / Şunun bunun çocuğu (ZEH, UŞ): Piç, babası belirsiz çocuk anlamında kullanılır (AKT).

Orospu (DK, SLK, KK, ÇK, KRZ, ZBK, DVR, KAN, SAK, YOK, KDA, JPN, İŞ, POL, YY, YAK, PRO): Hayat kadını, kolay elde edilen düşük ahlaklı kadın (TDK).

Orospu çocuğu (MB, HS1): Annesi fahişelik yapan.

Öküz (KİŞ, YÜZ): Bön, görgüsüz, kaba, anlayışsız, yetenezsiz kimse (TDK).

Pezevenk / Katmerli pezevenk (TK, DK, KF, KK, ÇK, KİŞ, DVR, KÜH, YOK, KOR, KDA, İŞ, GER, VAR, OH, KAN, SAH): Gizli ve yasal olmayan cinsel ilişki öncesinde aracılık eden kimse, dümbük, godoş, muhabbet tellalı, kavat, astik, dasnik (TDK).

Piç / Piç kurusu (GRP, GGG, CAN): Anası ile babası arasında evlilik bağı olamadan dünyaya gelen çocuk, haramzade, veledizina (TDK).

Puşt /Puşt oğlu / Puşt oğlu puşt (ÇK, KF, DVR): Eşcinsel erkeklerin cinsel zevklerine hizmet eden sapık erkek. Ağır ve kaba sövgü sözü. Güvenilmez, kalles (TDK).

Salak (ÇK, KİŞ, SM, UG, YÜZ, UŞ, SK, ŞBN, GOL, KDA, ŞPY, KDŞ, TD, PRO, HS4): Giyinişinden, konuşma ve davranışlarından seviyesiz, dengesiz ve saf olduğu anlaşılan kimse (TDK).

Sıçan suratlı (ÇK): Fare suratlı, hakaret sözü.

Siktir / Siktirsin / Siktir git / Siktir len -lan (ÇK, UŞ, KDA, POL, KİŞ, ZBK, DVR, KÜH, İŞ, İYİ): Defol, Hadi oradan anlamında kullanılır (AKT).

Siktir et (DVR, SAK): Boş vermek, fazla önem vermemek (AKT).

Soyha (KRZ): Ölünün üzerinden çıkan giysi, tüyleri alacalı küçük bir karga türü (TDK).

Sünepe (ÇK): Kılıksız ve uyuşuk, sümsük (TDK).

Süprüntü (ÇK): Bayağı, aşağılık şey veya kimse (TDK).

Sürtük (ÇK, GOL, YAK): Vaktini çok gezerek geçiren, evinde oturmayan, hoppa, oynak, ahlaksız kadın (TDK).

Şıllık (KDA, İŞ, ŞAB, GRP, TD, OH): Aşırı ve bayağı biçimde süslenip boyanmış kadın (TDK)

Şırfıntı (KDA): Seviyesi düşük, bayağı kadın (TDK)

Tapon (DK): Önemsiz, değersiz, düşük nitelikli (AKT).

Taş kafa (DK): Anlayışsız, bön, avanak.

Teres (VAR): Pezevenk (TDK).

Uyuz (ÇK): Hoşlanılmayan, sevimsiz, uyuşuk, miskin (AKT).

Zembereksiz (KRZ): Dengesiz, düzensiz.

Zevzek (DK, KAN, YÜZ, KIL, GRP, ODŞ): Geveze, saçma sapan şeylerle uğraşan (TDK).

Zıpcıktı (KDŞ): Görgüsüz, fırsatçı kimse (TDK).

Zırdeli (KDŞ): Aklını iyice yitirmiş.

Zibidi (YOK, KOR): Yersiz ve zamansız davranışları olan kimse (TDK).

Zilli (KRZ): Gürültücü, edepsiz, şirret kız, kadın (AKT).

6.12.9.7. Diğer Kalıp Sözler

Alkış, kargış, atasözü, deyim, ant-yemin ve argodan başka, sözlü iletişimi renklendirerek, muhatapların anlaşmalarını kolaylaştıran başkaca dil birimlerinin de kalıp ifade şeklinde dilimizde yerleşmiş bulunmaktadır. Bu kalıp ifadeler sayesinde, özellikle bağlam açısından düşünüldüğünde, söz söyleyenlerin içinde buldukları ortam, kişisel özellikleri de işin içine girmekte, böylelikle bir anlatım zenginliğinin ortaya çıkması sağlanmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde de mahalle, pazaryeri gibi ortamlarda yaşayan, külhanbeylerinin, esnafların konuşmalarından, seslenmelerinden, naralarından görülebileceği üzere gerek ortama korku salmak, güçlü olduğunu hissettirmek için, gerekse satılacak ürünün reklamının yapılmasına yönelik çeşitli kalıp ifadelerin tekrarlandığı görülmektedir.

Külhanbeyi naraları olarak ele alınabilecek bulgulara, Osmanlı dönem hikâyeleri olan “Şabanoğlu Şaban”da Kadırgalı Eşref’in, “Anamı kesen ben, babamı doğrayan ben, kız kardeşimi şişleyen gene ben... Ulan ben adamın gazhanesinden girer, şişhanesinden çıkarım... Ulan ben adamı kuşbaşı kuşbaşı doğrarım” (ŞBN) ile,

“Cihan Yandı Kanlı Nigar”da ise İstinyeli Deli Eşref’in

“Eyyt. Havada uçan,

Karada kaçan

Anasının koynundan kız kaçırın

Var mı ulan bana yan bakan”

“Eyyt. Ben adamın ciğerini söker sote yaparım. Mumbarından kokoreç, işkembesinden de tuzlama. Ben adamın Şişhane yokuşundan girer Boğazkeseninden çıkarım.”

“Bana merhaba diyenin ciğerini sökerim. Selamun Aleyküm diyenin dalağını deşer böbreklerini alırım.”

“Astim gitti, kestim gitti, biçtim gitti, tutmayın beni”. (KAN) şeklindeki seslenmelerinden ve son olarak da “Tarzan Rıfkı”daki Bitirim lakaplı karakterin “Benim adım bitirim / söker söker dikerim (TAR) sözlerinden tespit edilebilmektedir.

Bir başka kalıp ifade birikimi de şüphesiz, semt pazarlarındaki esnafın yansıtıldığı yapımlarda, esnaf sloganı şeklinde görülebilmektedir. Maniler bölümünde bir mendilcinin, mendillerini satabilmek amacıyla söylediği maniler ile, pişmaniyeci manisi, esnaf manisi olarak sunulmuştu. Bu noktada ele alınacak kalıp esnaf sözleri ise, manzum formu bozulmuş, sloganvâri bir yapıya bürünmüş örnekler halinde karşılandığından, kalıp ifadeler bağlamında düşünülmektedir.

Vatandaş, ikizlere takke seç seç al. Ucuzluk geldi.

Kapanın elinde kalıyor.

Ortadirek bayram ediyor,

Enflasyon işlemiyor bu mallara.

Kiraz geldi dallara.

Buyur abla, buyur gel sen de gel (ODŞ).

Hey yavrum hey,

Karpuzun iyisi burda

Kan kan, elini mi kestin usta

Gençlere nazarlık,

Moruklara mezarlık

Kara biberim biberim

Hanım ablacım modern ağdamız da var

Şeftaliler Bursa

Adam olur okursa

Muayyer abi al kullan

Beğenmezsen geri getir

Plastikler plastikler

Kurtarır bizi pislikten

Hani ya domates beşe beşe
Damdan düştü, beşinci kattan düştü böyle oldu

Doldur doldur
İkramiyesi boldur
Anadol çıkıyor,
Hay maşallah maşallah
Patlıcana bak

Domatese bak
Arsası istimlak oldu bunların

Tazeler tazeler
Yüreğimi tazeler
Çekmecenin güzelleri bunlar

Çaya bak çaya tavşan kanı valla (YY)

Hani yaa ayrı düşenlere mendillerim var
Gözyaşı dökenlere mendillerim var
Hasret çekenlere mendillerim var (HAS).

Gel abicim gel, seç beğen al
Topatan tüccarın malları bunlar
Beğen, beğendiğini al, sudan ucuz bunlar

Hayda derya kuzusu bunlar
Olta balığı bunlar sen de gel al

Haydi Ayvalık zeytinyağı burada
Zeytinyağı alıyorum diye makine yağı alma
Zeytinyağının halisi burada
Patlamaz balonlar çocuğunu sevindir anne

Domatese gel domatese
 Kan kırmızı bunlar
 Kaldırım taşı gibi domates
 Tencereyi boyuyor bunlar (ÖĞR).

Bu farklı icra ortamlarından birisi olarak da “Dokunmayın Şabanıma” isimli yapımda karşılaşılan toplu taşıma araçları, minibüsler temsil edilmektedir. Eski işini hatırlayan bitirim karakter Şaban’ın sevgilisi ile çıktığı minibüs yolculuğunda, muavinlere özgü bir dil kullanması da, dönemin meslek dili ile ilgili kalıp ifadeleri yansıtmaktadır:

“Pamuk eller cebe, mangırları görelim, bir iki, para üstü köy sandığına langırt, bozuk yok, arkadan beyler, köşede hafifle de dökülelim (DŞ).”

6.13. Adlar

“Bir kimseyi, bir şeyi anlatmaya, tanımlamaya, açıklamaya, bildirmeye yarayan söz, isim; herkesçe tanınmış veya işitilmiş olma durumu, ün, nam, şöhret; anılacak değer, önem; isim (TDK, 1998: 19)” şeklinde tanımlanan ad kavramı, canlı veya cansız tüm varlıkların ve kavramların anlamlandırılmasında kullanılan en önemli sözcük çeşididir. Hemen her milletin olduğu gibi Türk milletinin de kültürel birikiminin bir yansıması olarak, gelenekselleştirerek uyguladığı bir ad verme anlayışı, geleneği mevcuttur. Doğan her çocuğa cinsiyetine, milli, dini ve ahlaki normlara uygun biçimde, güzel anlamlı, isimler verilmesine dikkat edilmektedir.

Çalışmanın bu kısmında Kemal Sunal Filmlerindeki karakterlere verilen isimler asıl adlar ve lakaplar başlıkları altında sunulacaktır.

6.13.1. Asıl Adlar

Kemal Sunal filmlerinde kişi ad ve soyadları, zaman zaman yinelense de seksen iki yapımlık büyük bir külliyattan oluştuğu için oldukça yüksek sayıda asıl adlar ya da soy adlarla karşılaşılabilmektedir. Yapımlarda asıl adlar, genellikle soyadları olmadan verilmekte kimi filmlerde ise kişinin hüviyetini tam açıklar mahiyette ad ve soyadı birlikte olarak sunulmaktadır. Bazı adlar ise yöresel söyleyişleri ile verilmektedir. Filmlerdeki asıl adları, kadın ve erkek adları olarak iki biçimde sıralamak mümkündür. Erkek adlarının, kadın adlarına göre sayıca daha

fazla olduğu yapımlarda, birkaç örnekte filmdeki karakterlere göre, yabancı isimlerin de verildiği göze çarpmaktadır.

a) Kadın Adları:

Adile (MB, ŞPY, TOS).

Afife (SÜT).

Alev (OH, YY).

Alev Sayın (HAS).

Aliye (YAK).

Arzu Şenses (GGG).

Asiye (DC, KÜH).

Asuman (KÜH).

Aynur (DK).

Aysel (GOL).

Ayşe (HS4, İŞ, KRZ, ŞAB,

UG, YÜZ).

Ayşen (İNT, ŞEN).

Ayşo (DVR).

Ayten (DK, EBŞ, İYİ, ŞEN).

Azamet (PRO).

Babet (POL).

Bahar (ODŞ).

Bahriye (HAS).

Başak Billurses (JAP).

Bedia (KOR).

Bedide (KAN).

Berna (POS).

Bihter (SÜT).

Bingül (ASBF).

Binnaz (ŞBN).

Burcu (ASBF).

Canan (OH, ŞEN, Uİ).

Cano (DVR).

Ceylan (ÖĞR).

Dürdane (VAR).

Emel Sayın (MB).

Emine (TD, İBO, İNT, KİŞ,

SLK, SÜT, TD, TOK).

Esen Eser (GER).

Fatma (GÜL, MK, SAK, TOS,

YBH).

Fatoş (GRP).

Ferdane (İYİ).

Ferhunde (DK).

Feride (HAN).

Filiz (HS4, PRO).

Gül (KDŞ, TAR).

Gülbahar (KÜH).

Güllü (KRZ, MK).

Güllü Fındıkoğlu (GGG).

Güllüşah (İBO).

Gülo (KF).

Gülsüm (DD, KİŞ).

Hacer (ÇK, GOL, KK).

Hafize (HS1, HS2, HS3, HS4).

Hamo (DVR).

Hanife (BIÇ, ÇK, İBO).

Hatice (DVC, KÜP, ŞAB, ŞB,

TOS).

Hikmet (ŞPY).

Hilda (İBO).

Hülya (DK, EBŞ, HAN, İYİ,

KOL).

Hüsniye (YBH).

Jale (ÇAR).

Lebibe (KAN).

Leman (JAP, TK).
 Leyla (KK, TOS, YOK).
 Makbule (YBH).
 Meçhure (GOL).
 Mehtap (DD).
 Melahat (TAR).
 Melek (PRO, SÜT, VAR).
 Melike (KAN).
 Mesude (SM).
 Mihrimah (KIL).
 Mine (TD).
 Mualla (YAK).
 Müesser (OH).
 Müjde (KDA).
 Naciye (GÜL).
 Nadide (KAN).
 Nazlı (DVC, İBO, ŞAB).
 Nazmiye (PRO).
 Nebahat (ŞEN).
 Necla (ŞEN).
 Nermin (YY, ÇAR, İYİ, ŞPY, ŞD).
 Nesrin(YY, GRP).
 Nevin (OH).
 Nevin Şenses (AA).
 Nezihe (GGG).
 Nigar (KAN, ŞBN).
 Nimet (YY).
 Nuriye (ÜK).
 Nurten (DK).
 Oya (DŞ, İBO, İYİ).
 Pemra (ŞPY).
 Peri (SOS).
 Perihan (KRC).
 Perizat (ÇAR).
 Petra (POS).
 Raziye (ŞD, ÜK).
 Rukiye (KÜH, TOS).
 Safınaz (ŞBN).
 Sekine (KF).
 Selma (KK, SEV, ŞBN).
 Semra (HS1).
 Serap (KRC).
 Serpil (ŞD).
 Sevda (DŞ, HS4, SAK).
 Sevil (KOR).
 Sevilay (KÜH).
 Sevim Ferferik (GOL).
 Sevtap (POS).
 Suna (ÇAR).
 Sühendan (KRC).
 Sümbül (DC).
 Şabaniye (ŞAB).
 Şadiye (DC).
 Şaheser (GRP).
 Şenay (KIL).
 Şükran (KDA).
 Şükriye (HAN).
 Şükriye Sontaş (HAN).
 Tülin (KDS).
 Yasemin (SÜT).
 Yekdane (ZBK).
 Yıldız (ASBF).
 Zehra (AGŞ, BEK, BIÇ).
 Zekiye (TOS).
 Zeliha (İŞ, VAR).
 Zeynep (İNT, ŞPY, VAR, ZEH).

Ziyinet (YY, YÜZ).

Zülfiye (KRZ).

b) Erkek Adları:

Abbas (GER, KRZ, KOR).

Abbas Kara (TK).

Abdullah (TAR).

Abuzer (PRO, SLK).

Adem (POS, PRO).

Adem Nizami (HAS).

Adem Zengin (KDA).

Adnan Bıçakçı (ODŞ).

Agâh (KAN).

Ahmet (DVC, HS3, POS, ŞPY,
ÜK).

Akın (KOL).

Akif (SEV).

Akil (HS1, HS2, HS3, HS4,
TOS).

Ali (BIÇ, DVR, DŞ, KRZ,
MK, SOS, ŞPY, ŞEN, UG,
YÜZ).

Ali Ekber (POL).

Ali Kumcu (GGG).

Ali Rıza (KİŞ).

Apti (AA, KAN, ŞD).

Apti Şakrak (ÇK).

Arda (YOK).

Arif (İŞ, UŞ, ÜK, YBH).

Avni (HS4, TOK).

Barış (UG).

Bayram (ÇAR, İNT, SÜT).

Bedir (ZBK).

Bekir (İŞ, TOS).

Bilo (KF).

Burhan (OH, ZBK).

Bülent (İŞ, KDŞ, SEV).

Cabbar (DD, HAN).

Cafer (MB).

Can (YÜZ).

Celal (GER).

Cem (ZEH).

Cemal (GRP, HAN, İYİ, YBH,
ZEH, ZBK).

Cemil (ÇAR, PRO, TAR, UŞ).

Cengiz (ÇAR, GER).

Coşkun (SAH).

Davut (AGŞ).

Derviş (YY).

Derviş Başak (YY).

Dilaver (JAP, SOS).

Doğan (DD).

Dursun (DVC, ŞAB).

Ekrem (HS4).

Ercan (GOL).

Erkan (ODŞ).

Erol (KIL, KDA, TOK).

Eşref (KAN, ŞBN).

Faik (EBŞ).

Fatih (MK).

Fazıl Haznedar (OH).

Fedai (DŞ).

Fehmi (KK).

Fehmi (YBH).

Fehmi Haznedar (OH).

Ferdi (HAS, YY).

Ferdi Haznedar (OH).

Ferit (KK, TD).

- Ferit Eken (HS1, HS2).
 Ferit Haznedar (OH).
 Ferruh (İNT).
 Fethi (ŞB).
 Feyyaz (İBO).
 Feyzo (KF).
 Fritz (GUR).
 Fuat (SAK).
 Gafur (DC).
 Gayret (SM, KİŞ).
 Hakan (KOL).
 Hakkı (KOR).
 Hakkı Doğru (TK).
 Halil (AGŞ, KDSŞ, KDA).
 Halit (CK).
 Hamdi (DD, GER, KOR, PRO, SAH, YBH).
 Hamit (KRZ).
 Hamza (GER, POL, ÜK).
 Hans Von Sachsenburg (GUR).
 Hasan (GGG, TD, TOK, ÜK).
 Hasan Titiz (SAK).
 Hasip Ferferik (GOL).
 Haydar (ŞPY, ŞB, VAR).
 Hayret (SM, KİŞ).
 Hayri (HS1, HS2, HS3, HS4, YÜZ).
 Hikmet (EBŞ).
 Hilmi Tok (ÇAR).
 Himmet (SM, KİŞ).
 Hulusi (DŞ).
 Hündar Dubara (GOL).
 Hüsamettin (SÜT, ŞBN).
 Hüseyin (GUR).
 Hüseyin Şevki Topuz (HS3).
 Hüsnü (KRC, ÖĞR, TAR, VAR, YY, YBH).
 İbo (İBO).
 İbrahim (KK).
 İbrahim Küheylan (BIÇ).
 İbrahim Zübükzade (ZBK).
 İdris (ASBF).
 İhsan (DC, ZEH).
 İsmail (HS1, ÇK, MK, HS2, HS4).
 İsmet (YBH).
 Kadir (KDSŞ, KIL, ODŞ, SOS, ŞD, ZBK).
 Kahraman (CK).
 Kamil (EBŞ, KIL, MB, SAH).
 Kasım (TOS).
 Kayhan (İŞ).
 Kazım (AGŞ, KÜH, KOR, SAK).
 Kemal (DC, GRP, İYİ, POL, SAH, YY).
 Kemal Sunal (BIÇ).
 Kenan (AGŞ).
 Kerami (OH, SÜT).
 Kerim (KRC, KOR, MK, YOK).
 Kutay (ASBF).
 Latif (KDA).
 Latif Yılmaztürk (POS).
 Levent (YOK).
 Lütfü (POS, TOS).
 Mahir (KK).

Mahmut (KÜP, HS1, HS2,
 HS3, HS4, PRO, YY, ZEH).
 Maho (KF).
 Malik (YBH).
 Mazlum (ŞB).
 Mehdi (PRO).
 Mehmet (CK, DK, DD, ZBK).
 Mehmet Davaro (DVR).
 Memo (KF).
 Mennan (KDA).
 Metin (GGG, KRC, TD, YY).
 Metin Mertoğlu (SEV).
 Mevlüt (KÜH).
 Mithat (İŞ, KK, KDA).
 Mitsiu Hamaya (JAP).
 Muharrem (GER).
 Muharrem Gür (HS1).
 Muhtar (SAH).
 Muhteşem Halkakul (UŞ).
 Murat (ASBF, CK, DK, ŞEN).
 Murat Ateş (DC).
 Murtaza (KRC).
 Musa (İBO, YBH).
 Mustafa / Musta (CK, DK,
 SAK, ÜK).
 Mülayim (TOS).
 Mülayim Sert (KOR).
 Mülayim Ters (KOR).
 Müslüm (KIL).
 Müslüm Palaska (GÜL).
 Naci Akman (GRP).
 Narçın (KAN).
 Nazif (DD).
 Necati (TAR, YBH, ZEH).
 Necip (DK, DD).
 Necmi (HS1, HS2, MB).
 Necmo (UŞ).
 Neşet (ŞBN).
 Niyazi (AGŞ, KIL, MK).
 Nizamettin (İNT).
 Numan (İNT).
 Nuri (AA, İŞ, GGG, HS1,
 HS2, HS3, HS4, KK, KOR,
 VAR, ZBK).
 Oktay (GÜL, VAR).
 Orhan (YOK).
 Osman (AA, BIÇ, KÜH, ÇAR,
 DŞ, DD, GER, JAP, TOK).
 Osman Abalı (TK).
 Ökkeş (DŞ, SLK).
 Ömer (GÜL).
 Ragıp (YAK).
 Ragıp Elibol (VAR).
 Rahim (PRO).
 Rahmi (YOK).
 Ramazan (SÜT, ŞBN).
 Rasim (DŞ, YBH).
 Rasim Yılmaztürk (POS).
 Recep (DD, İNT, TOK, UŞ).
 Refik (KRC).
 Remzi (DK).
 Reşit (SLK).
 Rıfat (DVC, DD, ZEH).
 Rıfkı (GER, KDA, TAR, ÜK).
 Rıza (İŞ, İYİ, KDA,
 ÜK).
 Ruhi (TOS).
 Ruşen (DC).

Rüstem (ŞEN, TOK, YBH).
 Sabri (SAH, ÜK, ZBK).
 Sadullah (UŞ).
 Saffet (DK, SM, KİŞ).
 Sait (İNT, TOK).
 Sait Sarıoğlu (GOL).
 Salim (AGŞ, ŞPY).
 Salo (SLK).
 Satılmış (ÜK, ZBK).
 Selahattin (AGŞ).
 Selami (POS, GOL, PRO).
 Selim (MK, SLK, VAR, YAK).
 Semih (EBŞ).
 Seyfi (GER).
 Seyit (KK).
 Sıtkı (HS3, ŞBN, TOS).
 Sunullah Canyakmaz (ŞBN).
 Süleyman (ŞD, YOK).
 Süleyman Hıyarto (DVR).
 Sülo (DK).
 Şaban (DŞ, EBŞ, HS1, HS2, HS3, HS4, İŞ, KDŞ, ODŞ, SOS, SÜT, ŞPY, ŞAB, ŞBN, ŞEN, TOS, UŞ).
 Şaban Ballises (ŞB).
 Şaban Erkök (YÜZ).
 Şaban Özgüneş (BEK).
 Şaban Yıldız (GUR).
 Şadi (KDA).
 Şakir (ÇK).
 Şehmuz (KRZ, SOS, ŞAB, ZEH).
 Şemsi (ÇK).
 Şeref Haktanır (KÜP).
 Şerif (BEK, YÜZ).
 Şevket (TOK).
 Şükrü (ODŞ).
 Şükrü (POS).
 Şükrü (SAK).
 Tacettin (HAN).
 Tahir (JAP, KRC).
 Tahsin (İYİ).
 Tanzer (KÜH).
 Tekin (KRC).
 Temel (DŞ, GGG, KAN, MK).
 Tuncay (DVR).
 Tuncer (YÜZ).
 Übeyit (KK).
 Vehbi (TOS).
 Veysel (HS1, HS2, HS3, HS4, JAP).
 Yaşar (İNT, MB, PRO, ZBK).
 Yaşar Şereflikoç (UŞ).
 Yunus (DVC, DC, ŞBN).
 Yusuf Şaplak (GÜL).
 Zafer (KK).
 Ziya (CK).
 Zübeyir (KRC).
 Zühtü (HS3, KOL).
 Zühtü Karışan (MK).
 Zülfikar (DK).
 Zülfo (KF, ŞB).
 Zülfü (KRZ).

6.13.2. Lakaplar

Çoğu zaman kişinin dış görünüş, karakter, aile-sülale, meslek, etnik aidiyet vd. özelliklerinden dolayı isimlerinden ayrı olarak onların toplum içinde tanıtılmasına olanak sağlayan yakıştırma adlar da konulmaktadır. Türk kültüründe özellikle soyadı kanunundan önceki dönemlerde daha da yoğunlukla kullanılan bu lakaplar zaman zaman küçültücü, bedensel kusurlarla alay edici, hakaretamiz sözlerle de oluşturulmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde de yoğun biçimde kullanılan lakaplar, özellikle biritim- kabadayılarla, mahalle ağzında ve cezaevi ortamlarında, yukarıda dile getirildiği şekilde kişilerin iş, meslek, etnik aidiyet gibi ayırt edici özelliklerinden ya da çeşitli benzerliklerle kurulan yakıştırma isimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

a) Fiziki-Karakteristik Özellikler İle

İlgili Lakaplar:

Artist (POS).

Baba Yaşar (MB).

Çolak Molla (UG).

Damat Ferit (HS1, HS2).

Domdom Ali (HS2, HS4).

Gaddar Kerim (KOR).

Deli Hüseyin (UŞ).

Deli Zülküf (GGG).

Deli Dilaver (JPN).

Gardrop Fuat (SAK).

Gedikli İhsan (ZBK).

Güdük Necmi (HS1, HS2, HS3).

Hayta İsmail (HS1, HS2, HS3, HS4).

İki Ayağı Kesik Sümüklü Sülo (ÜK).

İri Nuri (ZBK).

İskelet (TAR).

Jilet Rıza (İŞ).

Kel Aliço (UG).

Kel Mahmut (HS1, HS2, HS3, HS4).

Kılıbık (KK).

Kız Ahmet (KÜH).

Kız İsmet (YBH).

Koca Yusuf (UG).

Kör İhsan (KDŞ).

Kumarbaz Avni (TOK).

Külyutmaz Necmi (HS1, HS2, HS3).

Leylek Kadri (KIL).

Manda (İŞ).

Muhalif Kadir (ZBK).

O Biçim Bülent (UŞ).

Süslü Selim (HS1).

Şişman (TAR).

Topal Abbas (KRZ).

Tulum Hayri (HS1, HS2, HS4).

Yakışıklı (MB).
Yandan Çarklı (POS).
Yengeç Kemal (SAH).

b) Memleket- Etnik Aidiyet İle

İlgili Lakaplar:

Adalı Halil (UG) .
Adanalı Hakkı (KIL).
Aksaraylı Kanlı Nigar (KAN).
Alucanlı Sabri Ağa (ZBK).
Arap Cemal (ŞB).
Arap Mahmut (UŞ).
Arnavut (SAH).
Çukurovalı Çengi Afet (KÜP).
Düzceli Arif (YBH).
Gavur Gani (UŞ).
İstinyeli Deli Eşref (KAN).
Karagümrüklü Yedi Bela
Recep (UŞ).
Karamürselli Deli Hamdi
(YBH).
Kayserili Pastırma Tüccarı
(KAN).
Kürt Sıtkı (HS1).
Laz (KAN).
Mardinli Arif (İŞ).
Mardinli Arif (UŞ).
Pülümürlü Hakkı (İŞ).
Sürmeneli (GGG).
Taşkasaplı (DK).
Urfalı Apti (AA).

c) Aile - Sülale İle İlgili

Lakaplar:

Ademoğlu (ASBF).
Davaroların Memo (DVR).
Elmacioğullarından Satılmış
Ağa (ÜK).
Hıyartoların Sülo (DVR).
Kumcuların Ali (GGG).
Rüstemlerin Ahmet (ÜK).
Sarıoğullarından Sülü (KÜP).

ç) İş - Meslek İle İlgili

Lakaplar:

Albay (KK).
Amorti Kazım (KOR).
Arabacı Niyazi (KIL).
Arsenik Cemal (İYİ).
Bedir Hoca (ZBK).
Bombacı Mülayim (KOR).
Bombacı Niyazi (YBH).
Doktor (KK).
Döviz Kaçakçısı Veysel
(TOK).
Dütdüt Mehmet (DD).
Er-Haş Negatif (CK).
İzci Mehmet (SLK).
Kancı Mehmet Ağa (CK).
Memur (KK).
Müdür (KK).
Opel Necati (SAH).
Simsar Cafer (AA).
Takacı Temel Reis (KAN).
Temel Reis (GGG).
Toptancı Hacı Karamurat Oğlu
(KÜP).
Tüccar- Tefeci Abuzer (SLK).

Üçkağıtçı Cemal (YBH).

Üçkağıtçı Ercan (GOL).

Hakaretimiz-Küçültücü

Lakaplar:

Ayı Gafur (DC).

Ayı Necmo (UŞ).

Boynuzlu Sabri (ÜK).

Deli Bekir (ASBF).

Deli Çavuş (KÜP).

Deli Ökkeş (SLK).

Deli Selami (PRO).

Gerzek Hamdi (KOR).

İnek Şaban (HS1, HS2, HS3,
HS4).

Kerkenez Sevim (GOL).

Piç Orhan (UŞ).

Saksağan Temel (UŞ).

Sansar Selim (KOR).

Sidikli Kemal (DC).

Sümüklü Sümül (DC).

Tilki Selim (SLK).

d) Diğer Lakaplar:

Badi Ekrem (HS2, HS3).

Barut Osman (AA).

Belmondo Mustafa (DK).

Bir Numara (ASBF).

Bitirim (TAR).

Cesi (KÜH).

Corc (KÜH).

Çakal Selim (SLK).

Dikiş tutmaz Sabri (SAH).

Duvar Ahmet (GOL).

Eşkuya Yılanoğlu (KÜP).

Hafize Ana (HS1).

Hamido (SLK).

İspanyol Aysel (GOL).

Kabadayı (KAN).

Kanuni Süleyman (MB).

Kara Bela (KIL).

Kara Erol (TOK).

Kara Mithat (İŞ).

Kaymakam Cafer (MB).

Kıl Mahmut Bey (KÜH).

Komodın Bahattin (SAH).

Kopuk Yaşar (PRO).

Marul Hakkı (İYİ).

Maykıl (KÜH).

Müebbet Kamil (İYİ).

On Yedi Bela Kadir (KIL).

Paşa Nuri (HS1, HS2, HS3,
HS4).

Piliç Kerim (KIL).

Sarhoş (KK).

Sıfırcı Hafize (HS3).

Susta Kazım (SAH).

Şeker Kamil (MB).

Taka Nuri (GGG).

Tango Necla (YBH).

Tarzan Rıfkı (TAR).

Vagon Necmi (SAH).

Yedi Bela Hüsnü (YBH).

Zübük (ZBK).

7. KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE MİZAH

7.1. Gülme

Temel bir insani edim olan gülme ile ilgili olarak, psikoloji, sosyoloji, felsefe, biyoloji vb. gibi alanlarda insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu güne pek çok araştırma yapılmakta, bu alanların gülme olayına bakışı üzerinde çalışılmaktadır. Gülmenin sebepleri, nasıl, niçin ve nelere gülünmekte olduğu, gülme olayının fizyolojik etkileri, davranışsal boyutu gibi konular bu araştırmaların eğildikleri noktalardandır.

Gülme olgusu insanların gündelik hayatlarında devamlılığı sağlayan, moral veren, ruhuna katkı yapan önemli bir olgudur. Gülmenin nasıl ortaya çıktığı, ne gibi tepkiler etrafında olduğu gibi konular, araştırılması gereken kavramlardır. İlk insanların ne zaman ve ne sebepten güldükleri tam olarak bilinmemektedir. Bu yüzden de gülme olgusunun ortaya çıkışıyla ilgili görüşler farklılaşmaktadır. Bazı araştırmacıların insanoğlunun doğuşundan beri gülme kavramının var olduğunu destekledikleri, bazılarının ise bunun dilin gelişmesiyle birlikte oluştuğunu savundukları bilinmektedir (Solmaz, 2016: 14).

Diğer varlıklardan farklı olarak insanoğlu, duygu ve düşüncelerini çeşitli yollarla, sözlü veya sözsüz olarak anlatabilme, aktarabilme yeteneğine sahiptir. Jest ve mimik denilen, beden-yüz tepkimelerinin toplumsal hayat içerisinde anlamlandırılması ile sadece sözlü iletişimle değil, sözsüz iletişim ile de duygu ve düşüncelerini aktarabilen insanoğlu için, ağlamak gibi karmaşık bir dışavurum da şüphesiz gülmedir.

Gülme, düşünme, konuşma, alet yapma gibi sadece insana özgü olan, insanın ne tür bir varlık olduğuna dair önemli ipuçları veren temel özelliklere rağmen ifadeye kavuşturulması ve tanımlanması bakımından en zor konulardan biridir (Şentürk, 2016: 45).

Günümüzde, gülmenin insan vücudunda ortaya çıkardığı etkileri araştıran gelotoloji¹⁹ biliminin yanında; gülme konusunda pek çok araştırmacı, çalışma yaptıkları bilim dallarına göre de birçok farklı yaklaşımla açıklamada bulunmaktadırlar.

¹⁹ Eski Yunanca *gelo, gelos, gelao, geloto* “gülme kahkaha” – *logy* “bilim” (Öğüt Eker, 2009).

Gülmeyi fizyolojik olarak açıklamaya çalışan birçok bilim adamına göre, gülme davranışı, yüreğin sağ boşluğundan gelen hızlı kanın, ciğerleri birden bire ve birçok kere şişirerek, ciğerlerdeki havanın nefes borusundan sözsüz ve çatlak bir ses halinde çıkmasına yol açmasından ileri gelmektedir. Ciğerlerin şişmesi ile havanın dışarıya doğru akıma geçmesi, diyaframın, göğsün ve boğazın tüm kaslarını harekete geçirir. Açıklanan bu olaylar çerçevesinde ortaya çıkan ses ve yüz hareketlerine gülme adı verilir (Bayraktar, 2010: 3).

İnsanda gülme etkinliğinin ortaya çıkışına ve gelişimine gelince; bu durumu psikologlar ve iletişim bilimciler şöyle izah ederler: “Çocuklarda (bebelerde) pek erken yaşlarda (yaşamın yaklaşık ikinci ayında ya da tahminen ilk altı ay ile altı hafta arasında) uyarılabilen heyecanlardan birisi sevinçtir. Çocuklar hoşnutluklarını, mutluluk ve sevinçlerini, haz hislerini gülme, gülümseme ve kahkaha ile ifade ederler. Gülme, gülümseme birtakım fizyolojik ve psikolojik süreçlerin ürünüdür. Gülme davranımlarının meydana gelebilmesi sinir sisteminde belli bir olgunlaşmayı gerektirir. Gülümseyebilen bir bebek, yüzündeki kas ve sinirleri kumanda edebilecek bir aşamaya erişmiş kabul edilir.” (Kasapoğlu, 2008: 63).

Yüzle verilen tepkilerin bir kısmı doğuştan gelse de, yeni doğan bebeklerin benzer uyarıcılara aynı tepkileri verdiği, yaşı büyüdükçe ise bu tepkilerin farklılaştığı görülmüştür. Bu çıkarım sonucunda ise gülmenin öğrenilen bir davranışa dönüştüğü belirlenmiştir (Yüksel, 1997: 149).

Gülme refleksinin bir sonucu olarak gülümseme, tebessüm ve kahkaha ise gülme durumunu oluşturan hazın yüze yansımalarıdır. Tebessüm insanın memnuniyetini, hoşnutluğunu, mutlu oluşunu ifade eden bir yüz ifadesi olarak insanlar arası ilişkilerde de olumlu etkileri olan bir tepkidir. Etkili iletişim için gülyüzlü olmanın, gülümsemenin, muhabata tebessüm etmenin, vücut dilinin önemli katkıları olduğu bilinen bir gerçektir.

Bununla beraber, gülme her zaman masum olmayabilir. Bazen başkaları üzerinde üstün gelebilme duygularıyla da gülebilir insan. İnsanlardaki üstün gelme eğilimi bazen kendini sinsice bir tebessümde ya da keskin bir kahkaha sesinde gösterebilir. Bu durumlarda gülme alayın bir türü olup belli bir kötülümü de içerebilir. Öğretmenine belli bir sebepten dolayı kızan ve öğretmenin sınıfta ders anlatırken bir nedenden dolayı hata yapmasını fırsat bilip ona gülererek öğretmenini cezalandıran öğrencinin durumu bu tanım için güzel bir örnek oluşturmaktadır (Bayraktar: 2010: 7).

Buraya kadar verilen açıklamalarda, araştırmacıların gülmeyi belirli durumlarda verilen fizyolojik-refleksif bir tepki olarak ele aldıkları anlaşılmaktadır. Ancak bu açıklamaların tek başlarına yeterli olabildiklerini söylemek imkânsızdır. Bu bakımdan, bundan sonraki aşamada gülmenin nedenleri, nelere güldüğümüz konusunun üzerinde durulması gündeme gelmektedir. Öyle ki, yalnızca fizyolojik etkilerle gülme ediminin gerçekleştiğini dile getirmek, mizah anlayışını tamamen göz ardı etmek anlamına gelir ki bu da gülmenin anlamlandırılmasında yetersiz bir ifade olur.

Bu sebeple, gülme ve gülmenin felsefî boyutu üzerine araştırma yapan düşünür ve yazarlar, gülmeyi, fizyolojik anlamda bir davranış ve sosyopsikolojik açıdan *mizahî duygu* olarak iki farklı bakış açısıyla ele almışlardır (Öğüt Eker, 2009: 16).

Nelerin gülünç görüldüğüne ve insanı gülme eylemine götürdüğü üzerine ilk açıklama Platon'a kadar gitmektedir. Platon, Philebos isimli eserinde, insanın kendisini bilmeyenlerin eğer zayıf kişiler ise gülünç olarak addetmekte; ayrıca, gerçekten zengin olmadıkları halde kendilerini zengin; kendilerini olduklarından daha büyük, daha güçlü, daha güzel ve daha bilgili sananların da gülünçlük kusuru içinde olduklarını dile getirmektedir (Platon, 1982: 77-78).

Gülmenin küçük düşme ve çirkinlikler ile yakından ilgili olduğunu ifade eden Aristoteles, Poetika'da "ıstırap verici ve bozucu olmayan birtakım çirkinlik ve bozukluklarda gülünçlük vardır" demektedir (Türkmen, 2013: 28).

Modern gülme tarihini Yunanlıların başlattığı üzerinde duran Sanders (2001: 105), Aristoteles'in gülmenin tanrısal kaynağına işaret ettiğini; Homeros'un gülmeyi tanrılardan gelen bir neşeli armağan olarak gördüğünü ve tanrılarla ölümlüler arasında aracılık yapan, iki dünyayı birbirine bağlayan mecazi bir köprü gibi gördüğünü dile getirir.

Öğüt Eker'in aktardığına göre ise, "William Hazzlitt, gülünç şeylerin uzun ve eğlenceli bir listesini sunar: "Tuhaflığa güleriz, şekil bozukluğuna güleriz. Bir karikatürdeki gaga buruna güleriz. Bir pantomimdeki şişman politikacının figürüne, bir devin yanında duran cüceye güleriz. Rosinante (Don Kişot'un atı) ve Dapple (Sanço Panza'nın eşeği) birbirlerinin zıddıdır ve komiktirler. Yabancıların giysilerine güleriz, onlar da bizimkilere güler. Londra'da Lincoln's Inn Fields meydanında üç Çinliyle karşılaşan üç baca temizleyicisi Çinlilere katıla katıla güler. Taşra halkı daha önce hiç görmediği yabancıya güler. Sıra dışı, ultra modern giyinen de gülmenin

hedefindedir, moda çok aykırı giyinen de. Gülünçlüğün zengin kaynağı, tuhaflığı veya önemsizliğini paylaşamayacağımız gerginliktir. Çocukları bir kekemeye, bir zenciye, bir sarhoşa hatta bir deliye gülmekten alıkoymak zordur. Yaramazlığa güleriz. İnanmadıklarımıza güleriz. Oldukça tuhaf olduğunu söylediğimiz bir şeyin, gerçekte gülünç olduğunu söylemek isteriz. Kendimizden memnun olduğumuzu göstermek, kendimizle dalga geçmek veya kıskançlığımızı, cehaletimizi saklamak için güleriz. Aptallara güleriz ve akıllı geçinenlere; en basit haliyle tuhaflığa, riyakârlığa ve sahte tavırlara güleriz.” (Öğüt Eker, 2009: 18).

Morreall ise, gülmeyi mizahi olmayan gülme ve mizahi gülme durumları olarak iki başlıkta toplayarak, bir anlamda gülmenin fizyolojik ve psikolojik ayrımını yapmaktadır. Ona göre gıdıklama, bebeklerde cee yapma, yine bebeklerin havaya atılıp tutulması, bir sihirbazlık numarası izlemek, tehlikeyle karşılaşılmasının ardından bireyin kendini yeniden güvence içinde duyumsaması, bir burmaca ya da sorunu çözme, bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma, yolda eski bir dostla karşılaşma, piyangodan para çıktığını öğrenme, zevkli bir işe girişme, utanç duyma, histeri ve azot oksit soluma mizahi olmayan gülme durumları iken; fıkra dinleme, birisinin bir fıkrayı anlatamamaya mahvettiğini duyma, birisini garip giysiler içinde görme, bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama, birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme, abartılı öykülere kulak misafiri olma, usturuplu hareketlere kulak misafiri olma, üçlü uyaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesini duyma, ses ya da hece karışması ve cinslere kulak misafiri olma, bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma, yalnızca aptalca bir hava içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülme ise mizahi gülme durumlarıdır (Morreall, 1997: 4).

Gerek gülme olgusunun fizyolojik yapısı gerekse insanların nelere güldükleri üzerinde yukarıda sunulan açıklamaların yanı sıra, gülmenin bazı özelliklere sahip olduğu da bilinmektedir. Araştırmacılar tarafından genel olarak gülmenin doğuştan gelmesi, toplumsallık, ve saldırganlık gibi özellikleri üzerinde durulmaktadır.

Gülmenin doğuştan gelen bir nitelik olması, yukarıda da kısaca üzerinde durulduğu üzere gülmenin fizyolojik temelleri ile ilgilidir. Gülme hadisesinin çeşitli uyarıcılara doğuştan getirilen tepkilerden meydana gelmesi, tüm insanlarda (hatta bazı araştırmacılara göre hayvanlarda dahi) ortak olarak görülen bir özelliktir.

Toplumsallık noktasında ise insanın bedensel ve ruhsal ihtiyaçlarının yanında içinde bulunduğu toplumla bütünleşmesinin de önemi üzerinde durulmaktadır. Birey

bedensel ihtiyaçlarını ne kadar karşılırsa karşılasın, mensup olduğu toplumla da ilişki kurmak, bu toplumun bir üyesi olduğunu kabul etmek/ettirmek durumundadır. Bergson (1997: 6-8) “Eğer yalnız ve diğer insanlardan yalıtılmış hissediyorsanız gülünç olandan keyif almanız mümkün değildir. Gülme yankılanmaya ihtiyaç duyar gibidir... Gülmeyi anlamak için onu ait olduğu doğal ortamına, yani toplum içinde yerleştirmek gerekir; özellikle de gülmenin faydaya yönelik işlevini, yani toplumsal işlevini saptamak gerekir... Öyle görünüyor ki gülme, bir araya toplanmış bir grup insanın, duygularını susturup, sadece akıllarını işleterek tüm dikkatlerini ilerinden bir kişiye yöneltmeleri halinde ortaya çıkmaktadır” diyerek, gülmenin toplumsal bir eylem olduğunu vurgulamaktadır.

Bu yönüyle gülme aynı zamanda toplumlar arasında farklı tepkilerin de verilmesini ortaya çıkarmaktadır. Bir başka ifadeyle, gülme her milletin sosyal, kültürel ve geleneksel değerlerinden bazı izler taşıyarak o millete ait mizah anlayışının oturmasını sağlamaktadır. Nitekim, bir İngiliz ile Fransızın yahut Türkün gülünç olarak addettiği durumlar ve benzer komikliklere farklı tepkiler veriyor olması bunun en doğal göstergesidir.

Gülmenin toplumsallık özelliği aynı zamanda salt milletler bazında değil, aynı millet içindeki farklı toplumsal birlikteliklerde de farklı bir gülme-mizah anlayışının ortaya çıkmasını da sağlamaktadır. Söz gelişi, üniversite öğrencilerinin, çeşitli meslek gruplarının, yaş gruplarının da gülme algısı ait oldukları toplumsal tabakaya göre de değişkenlik göstermektedir.

Gülmenin insanoğlundaki saldırganlık dürtüsünün bir ürünü olması ile ilgili olarak da çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Çeşitli zıtlıklardan doğan bu nefret ve saldırganlıkla iyi bireyin, kötü bireyin başına gelen bir olumsuzlukta veya insanların bazı zaaflarına yönelik olarak gülme tepkisinin verilmesi dürtüsü yer almaktadır.

Morreall (1997: 12-13), üstünlük kuramını açıklarken üzerinde durduğu saldırganlık konusunda, gülerken dişlerin gösterilmesini, bir düşmana fiziksel bir meydan okuma ya da bir gözdağı verme olarak nitelendirmekte ve Albert Rapp’a göre her gülmenin, bir eski zaman ormanında geçen düellonun zafer kükremesi olarak ilkel bir davranıştan kaynaklandığını aktarmaktadır.

Yukarıda genel olarak sunulan gülme özelliklerine ek olarak, Gülin Öğüt Eker’in (2009) Bergson ve diğerlerinden hareketle bu özellikleri daha geniş olarak ele aldığı görülmektedir. Öğüt Eker, araştırmacılar tarafından genel olarak kabul edilen üç temel gülme özelliğinden (doğuştan gelme, toplumsallık ve saldırganlık)

beslenerek gülme özelliklerini, *insana özgü olma, duygusuzluk, hatanın cezalandırılması, mekaniklik-sıradanlık, insanın nesneleşmesi, aykırı fiziksel olaylar* şeklinde genişlettiği görülmektedir.

Öğüt Eker'e göre, taşıdığı mesaj ve sembollerin anlamlandırılması bakımından bireyler tarafından kolaylıkla algılanıp değerlendirilen gülme tümüyle *insana özgüdür* (2009: 23); gülmeyle duygusuzluk arasında paradoksal bir paralellik vardır, bu bakımdan acıma ve sevgi duygularının kısa bir süre için de olsa bastırılması gerekir, bu yönüyle gülme acımasızdır (2009: 24); mükemmele ulaşmaya çalışan insana yakışmadığı düşünülen dalgınlık, tedbirsizlik, dikkatsizlik, uyumsuzluk, uyuşukluk, aykırılık ve birden fazla olma ya da yapılma, bilinçdışı biçimde gülmeyle cezalandırılır (2009: 24); herhangi bir hareket bir kez yapıldığında doğal kabul edilirken, mekanikleşerek tekrarlandığında doğallığını yitirerek yapaylaşır ve gülünç hale gelir (2009: 24-27); insan bedeninin hareketsiz durması, top gibi havaya atılması, herhangi bir nesneye burmak için vücudun sopa gibi kullanılması canlı bir varlık olan insana, ona ait olmayan cansız nitelikler yüklediği, asli unsurlarını kaybettirdiği, özne olan insan nesneleştiği için gülme eylemi ortaya çıkar (2009: 27); resmî törenlerdeki sessizliğin bir çocuğun şarkı söylemesi gibi, ciddi bir ortamın aykırı bir olayla sıra dışı şekilde bozulması ile de gülme oluşur (2009: 27).

7.1.1. Kemal Sunal Filmlerinde Güldürü Çeşitleri

Türk güldürü sinemasının en önemli isimlerinden biri olan Kemal Sunal'ın, rol aldığı filmlerin mizahi söyleminin ele alınması noktasında, gülme eyleminin nasıl yapıldığı, hangi komiklik türlerinin kullanıldığı bilgilerini ele almak büyük önem arz etmektedir. “Güldürme özelliği olan; insanların, olayların, durumların gülünç yönlerini belirten sahne eseri, komedi, fars” (TDK, 1998: 902) olarak tanımlanan güldürü, bu doğrultuda Kemal Sunal filmlerindeki en önemli etkinliği oluşturmaktadır.

Başta Bergson olmak üzere birçok araştırmacı, sahne sanatlarındaki güldürü (komedi) sağlamaya yönelik uygulamaları, durum komiği, hareket komiği, söz komiği ve karakter komiği olarak ele almaktadırlar. Bergson (2014) bunlara ek olarak da şekil komiği ve vaziyet komiğini de eklemiş olmasına rağmen çalışmada, özellikle sinemasal-görsel sunum açısından değerlendirebilmek maksadıyla Kemal

Sunal filmlerindeki yukarıda sayılan ilk dört komik çeşidi ile ilgili bulgular ele alınacaktır.

Gerek bu aşamada, gerekse ilerleyen bölümlerdeki mizah sunumlarının değerlendirilmesi boyutunda, çalışmanın hacimsel anlamda ekonomik olmasının da göz önünde bulundurulması nedeniyle, Kemal Sunal örneklemindeki filmlerin yaygın bilinen sahneleri üzerinden bir yorumlama mantığı takip edilecektir. Şüphesiz Kemal Sunal'ın her filminde gerek güldürü çeşitleri gerekse mizahi sunumlar olarak çok zengin veriler bulunmaktadır. Ancak bu bulguların hepsinin sunulması değerlendirilmesi yerine, işlevsel ve ekonomik bir bakış ile bilindik temsiller üzerinde çalışılacaktır.

7.1.1.1. Durum Komîği

Gülme başlığı altında ele alındığı üzere, çoğu zaman karşılaşılan ilginç durumlar, gülme tepkisi ile sonuçlanmakta, aksiliği, aykırılığı daha genel bir ifadeyle izleyicinin tuhaf olarak algıladığı anlık durumlar gülmeye sebebiyet vermektedir.

Sahne sanatları dalında “*situation comedy - sitcom*” adı ile bilinen durum komedisi, genellikle mekânsal zenginliği olmayan, tek mekânla sınırlandırılmış temsillerde başvurulan bir yöntemdir.

Düşme, dalgınlık, unutkanlık gibi durumlardan kaynaklanan durum komikliği için, Bergson (2014: 11), “*gülünç etkinin belli bir sebepten kaynaklandığı durumlarda, sebep bize ne kadar doğal geliyorsa ortaya çıkan etki de bize o kadar gülünç gelmektedir. Gözlerimiz önünde doğup büyüyen, kaynağını bildiğimiz ve hikâyesini tasarlayabileceğimiz bir dalgınlık daha da gülünç olacaktır*” demektedir.

“Sakar Şakir”de, amcası Hacı'nın kendisinden kurtulmak için Gardırop Fuat'ın belalısı Sevda'nın evine gönderdiği Şakir'in, Sevda'nın gecenin geç saatlerinde eve gelmesi ile birbirlerinden habersiz olarak yaşadıkları koşturmaca durum komîğinin tipik bir sunumudur. Eve gelerek yatak odasına yatan Şakir'in banyodaki şaşkınlığı, tuvaletin sifonunu devirmesi, Sevda'nın eve geldiğinde buzdolabından çıkardığı tavuğu ondan habersiz şekilde Şakir'in yemesi, Sevda'nın bunu tekrar etmesinde yine aynı durumun gerçekleşmesi, Sevda'nın banyodaki suyu açması, akabinde Şakir'in kapatması, Sevda'nın yaşadığı bu tuhaflikları çok alkol almasına bağlaması ve en sonunda Gardırop Fuat'ın eve gelerek Şakir ile aynı yatağa girdiğini anladığında koşturmaya başlaması; daha sonraki gecede, Şakir'in gardıroba

saklanarak, Fuat'ı şaşırtması, hatta iyiden iyiye deliye döndürmesi durum komiğinin tek mekânda geçen önemli bir temsilidir (SAK).

“Çöpçüler Kralı”nda temizlikçi Hacer'in, cam silerken, aşağıda kendisini izleyen Apti'nin kafasından aşağı kovayı devirmesi; Apti'nin sahne aldığı gazinoda mikrofonu kırması, kabloyu seyircinin boynuna dolması, (ÇK); “Atla Gel Şaban”da minibüs yolculuğunun canlandırılarak Niyazi'ye at yarışı kuponu oynatılması (AGŞ); “En Büyük Şaban”daki yılbaşı eğlencesinde Şaban'ın spagetti yerken, tavandan sarkan rafyaları yemeye başlaması (EBŞ); “Gerzek Şaban”daki mafya toplantısında düşmanları Seyfi'yi yakalayıp derdest etmelerine rağmen, tüm mafya babalarının toplantıya gelen Osman'ı Seyfi zannederek korkularından altlarına işlemeleri (GER); “Hababam Sınıfı”nda tüm sınıfın tuvalette, öğretmenler odasında sigara içerlerken, okuldan kaçarlarken, stada maça gittiklerinde Kel Mahmut'a yakalanmaları (HS1, HS2, HS3, HS4); “Sahte Kabadayı”da kasanın Kemal'in ayağına konması, Kemal'in Dikiştürmez Sabri'nin nasırına bilmeden basması sonucunda bayılması (SAH); “Salako”da Salo'nun baca pilavında bacadan, düğün akşamı evin önünde kendini asarken, ağaçtayken Tilki Selim'in üzerine ve mağaranın tavanındaki delikten içeriye düşmesi (SLK); “Süt Kardeşler”de kumandan Hüsamet'in Ramazan ile tavla oynarken, fincanın içindeki zarlara ile kahvesini karıştırıp, kahve yerine zarları yutması, zar salladığı fincan yerine de kahve fincanını tavlaya dökmesi (SÜT); “Köyden İndim Şehire”de para sayılırken araya girilmesi neticesinde Himmet'in pek çok kez şaşırp yeniden başlaması (KİŞ); “Yüz Numaralı Adam”da Şaban'ın kahvede çalışırken insanların üzerine bir tepsi çayı dökmesi, kasapta iken ustasının eline et tokmağı ile vurması, berberde müşterisinin yüzünü kesmesi, terzideyken ütüyü açık bırakarak pantolonu yakması, reklamlara çıktığında buzdolabının kapağını kırması, kumaşın yırtılması (YÜZ) vb. gibi sahneler durum komikliklerine birer örnektir.

7.1.1.2. Hareket Komiği

Çeşitli devinimsel durumlardan kaynaklanan komiklik de hareket komiği bağlamında değerlendirilmektedir. Sahne eserlerinde ve sinema sanatında oldukça yoğun olarak başvurulan bu komedi türü, en belirgin örneklerini sessiz sinemada gördüğümüz hareket komiğinde, esas olan faktörler, tekrar, tersine çevirme, orantısızlık ve dalgınlıktır. Hareket komiği, bir başka deyişle, gülme olayını fiziksel hareketler ile gerçekleştirmektir. Bu anlamda, durum komikliği ile aşağı yukarı benzer özellikler de gösteren hareket komiğinde, sinema sanatı bağlamında ele

alınacak nokta, jest ve mimiklerdeki spesifik kullanımlar, aynı hareketin gereksiz ve abartılı tekrarlar ile doğal ile yapayın-mekaniğin birbirinin içine girmesi, taklit gibi devinimli temsiller hareket komiği bağlamında değerlendirilmektedir.

Kemal Sunal filmlerinin hemen hepsinde en çok başvurulan komiklik çeşidi şüphesiz hareket komiğidir. Filmlerde mizah unsurlarının pek çoğu, hareket desteği ile yapılan görsel sunumlar aracılığı ile artırılmakta olduğundan, yoğun bir hareket komedisinin olduğu açıktır. Çok bilinen bir örnekle başlanacak olursa, hareket komiğinin en belirgin temsili, “Sahte Kabadayı”da kahveye nara atarak giren Susta Kazım’ın “*var mı ulan bana yan bakan*” sorusuna Kemal’in, yaklaşan kameranın da etkisiyle tamamen jest ve mimikleri ortaya çıkaran ve yandan bir bakış şeklinde verdiği tepkidir (SAH). “Avanak Apti”de Apti’nin tutkal dolu kovasını tutan Osman ve adamlarının hepsinin birden ellerinin yapışmasındaki absürt yapaylık, Urfalı Apti isimli kabadayıya araba çarpması neticesinde oldukça uzağa uçarak düşmesi (AA); “Bekçiler Kralı”nda Bekçi Şaban Özgüneş’in, fiyatlarla oynama yapan manavın hilesini, sebze küfesinden ansızın çıkararak yakalaması, belediyenin çöp kamyonunu kaçırmak mahalleye getirmesi (BEK); “Davaro”da Sülo’nun defin töreninde yaşananlar (DVR); “Deli Deli Küpeli”de Kaymakam ve Hakim’in kriz anlarında yaşadıkları (KÜP); “Kapıcılar Kralı”nda Seyit’in yılbaşı gecesinde, çalan yanlış alarmla apartmandaki yangın tatbikatını başlatıp apartmanı birbirine katması (KK); “Korkusuz Korkak”ta Mülayim’in yolda bulduğu bombanın tüm ahaliyi (görme engelli dilenciye dahi koşturması) heyecana sürüklemesi, yazı tura atıldığı sahnede tesadüfen bozuk paranın dik gelmesi (KOR); “Salak Milyoner”de İstanbul’un ana caddelerinde ve misafir kaldıkları evin altında yürütülen kazı çalışmaları (SM); “Köyden İndim Şehire”de belirgin tekrarlar ile kardeşlerin birbirlerinden gizledikleri halde tren garında bir araya gelmeleri, altın çuvalını un çuvalı ile karıştırmaları ve akabinde fırında işe girerek çuvalı bulmaları süreci (KİŞ); Bir çok filmde karşılaşılan, kavgalarda, kargaşalarda yaşanan absürtlükler; “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”, “Hababam Sınıfı Uyanıyor” ve “Hababam Sınıfı Tatilde” isimli serilerde beden eğitimi öğretmeni Badi Ekrem’in yaşadığı kazalar (HS2, HS3, HS4); “Tosun Paşa”da Seferoğulları ile Telliğullarının kavgası ve koşturmacaları (TOS); “Yedi Bela Hüsni”de Hüsniye’yi kaçıran Malik ve adamlarının saklandıkları metruk binada Hüsni’nün tüm adamları etkisiz hale getirmesi (YBH) ve bunlar gibi pek çok örnek harekete dayalı komiklikler için ele alınabilecek temsillerdir.

Filmlerde hareket komiği ile ilgili bir başka husus, komikliğin gerçekleştiği esnada çalan müziklerde de kendini hissettirmektedir. Birer coşkunluk hali ile gerçekleşen hareket komikliği sahnelerinde, müziğin de buna bağlı olarak hareketlenmesi, sahneyi destekleyen bir unsur olarak izleyicinin komiklik algısını daha da artırıcı bir özellik taşımaktadır.

7.1.1.3. Söz Komiği

Temel olarak dil ifadeleri ile komikliği sağlama, sözel güldürü olarak nitelendirilebilecek söz komiği, mizah yaratmalarında en sık başvurulan güldürü yöntemidir. Halk anlatılarından, yazma eserlere, sahne sanatlarındaki temsillerden sinema yapımlarına kadar, mizah bakışı ile vücuda getirilen hemen her yaratımda, söz komiklikleri en yoğun kullanılan komedi unsurudur. Söz komiği bu manada bir edebi birikimi gerektirmektedir. Mizahın, nükte, hiciv, şaka, tahkir, ironi, istihza gibi alt çeşitlerinin oluşturulmasında sözü mizahî estetikle kullanmanın önemi büyüktür.

Kemal Sunal filmlerinde hareket komikliğinin de yardımı ile meydana getirilen diyaloglarda, sözel ifadelerdeki yanlış telaffuzlar, yanlış anlaşılmalara, ağız, şive ve yabancı dil komiklikleri hatta karakterlere verilen lakaplar, argo ve kaba söyleyişler-küfürlerle sağlanan söz komiği ile ilgili çeşitli örnekler bulunmaktadır. Konuyla ilgili olarak akla ilk gelecek örnek şüphesiz “Hababam Sınıfı Uyanıyor”da edebiyat öğretmeni Zühtü hocanın konuştuğu ağdalı Türkçe ile Ziya Paşa’ya ait “Tiz refât olanın pâyine dâmen dolaşır” mısrasını Tulum Hayri’nin “Teyzesi defterdar olan, faytonla damda dolaşır” şeklinde; Rasih Nuri İleri’nin “Süzme rûyini pâyidârın müjgân, müjgân üstüne” mısrasını Güdük Necmi’nin, “Kış geliyor ört hocam, yorgan, yorgan üstüne” şeklinde; “vech-i hurşîdinize münevver demişler” mısrasını İnek Şaban’ın “aman kaçalım hocam, bekçi Hurşit’in eline rüvelver vermişler, yakalarsa sizi de vurur, bizi de vurur” şeklinde yakıştırmaya ile tekrar etmeleri söz komiğinin en belirgin temsillerinden biridir (HS3).

Hemen herkesin hafızasında yer eden “Kibar Feyzo”nun inşaatta çalışırken, haftalığını eksik veren ustabaşı ile arasında geçen “Benimki niye onlardan eskik / Onlar sendikalı / Ben de Harranlıyam / Yürü git işine / Patron da sendikalı herhalde, hemşerisini korıy” diyalogu da bir başka kült söz komiğidir (KF). Bu iki önemli temsilin yanında, “Hanzo”nun dil öğrenirken yetişkin bir adam olmasına rağmen bebek söyleyişleri ile tasvir edilmesi (HAN); “Kiracı”da ev sahibinin Hacı Bey’in

birçok kez yinelediği “Allah’ın bize bahşettiği kıymetli nefesimizi boş harcamayalım” cümlesi²⁰ (KRC) filmlerde karşılaşılan söz komiklikleridir.

Söz komiği bağlamında ayrıca, Sunal’ın daha önce atasözleri konusunda da üzerinde durulduğu gibi birçok atasözünün kalıp yapısını bozarak farklı şekillerle dile getirmesi de sayılabilmekte, bunun yanında “Güllü Geliyor Güllü”de, “Meraklı Köfteci”de, “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da, “Dokunmayın Şabanıma”da yer alan karakterlerin Trabzon (Karadeniz) ağzı ile konuşmaları (GGG, MK, KAN, DŞ); “Çarıklı Milyoner” isimli yapımda Yugoslav teknik direktörün ve sporcuların konuşmalarına yansıyan Trakya ağzı hatta futbolcuların Ahmetoviç, Mehmetoviç, kaleci Kaplanoviç şeklinde isimlendirilişleri (ÇAR); “Bıçkın”da tercüman kılığındaki Ali ile Japon samuray Osman’ın giyim dükkânını dolandırırken gerçekleştirdikleri anlamsız Japonca konuşma temsilleri (BIÇ); “Orta Direk Şaban”da Şaban’ın Arapça öğrenirken tekrarlaya tekrarlaya uyuyakaldığı tekerleme (ODŞ); de söz komiğinin ağız, şive ve yabancı dil örnekleri kullanılarak gerçekleştirilmesi olarak düşünülmelidir.

Filmlerdeki karakterlerin argo, kaba söyleyiş hatta küfürleri dahi, söz komiği bağlamında değerlendirilebilecek güldürü malzemeleridir. Bu manada Kemal Sunal’ın yayvan gülüşü ile birlikte hayat vererek birçok yapımda yinelediği “Eşşeoğlueşşek” ifadesi sanırım onun en bilindik küfürlü söz komikliğidir.

7.1.1.4. Karakter Komiği

Bergson’a (2014: 87-108) göre yüksek güldürünün amacı, karakterleri yani genel tipleri tasvir etmekte, bu bakımdan karakter komiğini oldukça önemsemektedir. Karakter içinde bulunduğu topluma uysun ya da uymasın toplumun değişik hallerini, genel insani durumlarını (dalginlık, zaaf, ilgisizlik, toplumla ters düşme, katılık, geleneğe uymama, hırs, unutkanlık) yansıttığı ölçüde komik olur. Bu doğrultuda karakter ya da bir üst boyut olarak tip içinde bulunduğu toplumu yansıtan bir ayna hüviyetindedir. Bu nedenle bir komedi eserinde, karaktere gülerken aslında insanlar dolaylı olarak kendilerine de gülmektedirler.

Herhangi bir karakter, toplumsal ve doğal yaşamı sürdürdüğü sürece gülünç olmaktan kurtulmuş demektir. Bir karakterin gülünçlüğe düşmesi, toplumsal yaşama

²⁰ Bu cümlenin yinelenmesinde ayrıca, ev sahibinin dindar olmasına rağmen zalim karakterli bir insan olarak eleştirilmesi de söz konusudur. Zira Hacı Bey hem maddi olarak açgözlü, hem de kiracılarına yaptıkları bakımından olumsuz bir karakterdir.

karşı katılaştırması, ona uyarlanamamasıyla başlar. Bir karakterin gülünç olması için, iyi ya da kötü olmasının hiç önemi yoktur. İyi bir karakter de, toplum dışı yönleri varsa gülünçtür (Nesin, 1973: 26).

Sanatı ile ilgili değerlendirmelerde de sunulduğu üzere Kemal Sunal'ın toplumca bu denli sevilmesinin en önemli nedeni şüphesiz, yukarıda belirtilenlerle paralel olarak, kendi toplumunu yansıtmaması, izleyiciyi canlandırdığı karakterler-tipler bağlamında, aslında kendi kendisine güldürebilmesidir. Bu bakımdan özellikle Şaban tipi ve diğer karakterler Türk milletinin aynasıdır.

Kemal Sunal'ın karakter komiği bağlamında ele alınabilecek ilk ve en önemli noktası şüphesiz kendi fiziksel özelliklerinden doğan komikliklerdir. Fizyolojik anlamda, çok yakışıklı sayılmayan, yüz hatları ve mimik özellikleri ile sıradışı bir anatomiye sahip olan Sunal, çene ve diş yapısından kaynaklı, açık ve yayvan gülüşüyle aslında başlı başına bir karakter komiği olarak güldürü unsurunu daha ilk etapta kendi anatomisiyle sağlamaktadır. Uzun boyu, zayıf vücut hatları, düşük omuzları, uzun kollarıyla bir anlamda yüz yapısından kaynaklanan bu komikliği, bedensel özellikleri ile de tamamlamaktadır. Bu fizyolojik yapısı ile Kemal Sunal aslında toplum zihnindeki Şaban karakterinin izdüşümünü oluşturmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde, Sunal'ın bireysel fizyolojik özelliklerinden kaynaklanan karakter komiğinin yanında, yukarıda üzerinde durulan toplum dışı karakterleri de oldukça dikkat çekicidir. “Abuk Sabuk Bir Film”deki doğumundan beri hiç gülmeyen Âdemoğlu (ASBF) ile tam zıttı olarak “Gülen Adam”da doğumundan beri sürekli gülen, hiç ağlamayan Yusuf Şaplak (GÜL); Kiraların yüksekliğini ve geçim sıkıntısını Tarzan'ı örnek alıp ormanda yaşamaya başlayarak protesto eden “Tarzan Rıfkı” (TAR); “Propaganda”da siyasi otoritenin kanunlarını katılık abidesi karakteri ile çiğneyemeyen memuriyet algıları ile Gümrük Muhafaza Müdürü Mehdi ve Memur Mahmut (PRO); Türlü sakarlıkları ile “Sakar Şakir” (SAK); Kabadayılığı sonradan öğrendiği için eğreti, çelimsiz yürüyüşü ile gülünç duruma düşen “Sahte Kabadayı”daki Babanın Oğlu Kemal (SAH) ve daha birçok karakter Kemal Sunal filmlerindeki karakter komikliklerine örnek olan temsillerdir.

Ayrıca, Kemal Sunal filmlerinde güncel karakterlerin komiğinin de yapılması söz konusudur. Aslında ismi ile dahi bir siyasi mizah olan “Umudumuz Şaban”da (1977 seçimlerinde Bülent Ecevit için söylenen bir slogan olan Umudumuz Ecevit'e atfen) muhtarlık seçimi konuşmasında Şaban, “*Şimdi ben buraya neden çıktım? Niçin çıktım? Nasıl çıktım? Bunu izaha gerek yok. Gördünüz, yürüdüm, çıktım. Ama,*

çıkmamış da olabilirim. Çıkımsam çıkmışumdur, çıkmamışsam çıkmamışumdur. Görünen köy, uzakta değildir. Buraya çıktıkça sonradan çıkmadık mı dedik? Bunlar birtakım uydurma laflardır. Sahi ben buraya neden çıktım? Kim çıkardı lan beni buraya?” sözleriyle döneminde pek çok mizahi anlatmaya konu olan Süleyman Demirel’e açıkça bir göndermede bulunmaktadır (UŞ).

7.2. Mizah, Mizah Yaratma Yöntemleri ve Çeşitleri

Gülme ve mizah ayrımı konusunda düşünce tarihinin ilk devirlerinden bugüne birçok farklı anlayışla çeşitli açıklamalar yapılmaktadır. Araştırmacıların bir kısmı gülme ile mizahı iç içe bir şekilde açıklarken, genel kanı gülme ile mizahın aralarında sebep sonuç ilişkisi olan ayrı kavramlar olduğudur.

Mizahın ne olduğu üzerinde çalışmalar yapan filozoflar ve bilim adamları, gülmenin sanatlı şeklinin mizah olduğu sonucuna varmışlardır. Tamamen insana dayalı olan mizah sanatı, doğal olarak insanların ilgisini çekmiş, araştırmalara konu olmuştur. Yazarlar ve filozoflar, mizah kavramıyla en eski çağlardan bu yana ilgilenmişler, bu kavrama gerçekçi, metafizik, edebî, ruhbilimsel ya da mantıksal açılardan yaklaşıp farklı tanımlar getirmeye çalışmışlardır (Eşigül, 2002: III).

Mizah kavramı, ansiklopedi ve sözlüklerde; “Gerçeğin gülünç, alışılmamış özelliklerini vurgulayan bir düşünce biçimi”, “eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeksizin takılmak ereğini güden ince alay” şeklinde tanımlanır (Güler ve Güler, 2010: 167).

Morreall’e göre (1997: 89), mizahı basit bir kahkahadan ayıran şey, onun insanlara canlılık katmasıdır. Mizah kavrayış değişikliğine, olmasını umduğumuz şeylerin resminin hemen değiştirilmesine dayanır. Özellikle eserinin başında sıralamaya çalıştığı mizahi olmayan gülme ve mizahi gülme sınıflamasında olduğu gibi, mizahın yalın gülmeden farklı olduğunu belirtmektedir.

Baudelaire ise (1997, 15-18) gülme ile ilgili tespitlerinde gülmeyi “sıradan veya anlamlı gülüş” ve “abartılı veya mutlak-sanatsal gülüş” olarak ikiye ayırmaktadır. Bu doğrultuda mizahı da sözü edilen abartılı veya mutlak-sanatlı gülüş başlığında değerlendirmektedir. Ona göre mizahi bir gülmenin nedenini anlamak ancak ezgi ile mümkün olabilmektedir. Bu ezgi ise kahkahalı gülme şeklinde kendini göstermektedir.

Kelime oyunlarından ağız farklılıklarına, öz eleştiriden toplumsal taşlamalara, entelektüel birikime dayalı analizlerden anlamsız hareketlere kadar insanlık tarihinde

farklı alan ve davranışların malzeme olarak kullanıldığı mizah, kültürler üstü özellikler içeren evrensel bir iletişim dilidir (Öğüt Eker, 2009: 50).

Edebiyattan, sahne ve gösteri sanatlarına, günlük hayatın her aşamasında mizah yaratımı ile karşılaşmak mümkündür. Gerek dilsel ifadeler ile gerekse jest ve mimik gibi bedensel hareketlerle yaratılan mizahi anlatımlarda “abartma, gerçeküstücülük, biçim bozma, taklit ve uyumsuzluk” en çok kullanılan mizah yaratma yöntemleridir.

Temel olarak abartma, bir durumu olduğundan daha büyük, ya da daha küçük olarak ifade etmek anlamına gelmektedir. Hemen bütün mizah türlerinde kullanılmaya uygun olan abartma yöntemi, özellikle mizahi tiplerin sunulduğu bağlamında önem arz etmektedir. Koestler’in (1997: 83), palyaço örneğinden hareketle sunmuş olduğu örnekte olduğu gibi, abartı ekseninde palyaço kaba mizah türünün klasik bir temsilcisidir. Hem bedensel, hem de işlevsel bakımdan bir çarpıklıklar bütünü olarak palyaço, garip ve alık olarak temsil edilmektedir.

Giyim kuşamlarından, fiziksel özelliklerine kadar normalin dışında bir abartmayla sunulan bu tiplerin, özellikle sinema sanatı bağlamında da önemli bir belirleyiciliği bulunmaktadır. Batıda Şarlo’da, Türk sinemasında ise Kemal Sunal’ın tiplerinde mizah, yürüyüş, giyim kuşam gibi görüntü temelli özellikleri abartılarak sağlanmakta, böylelikle izleyicide, farklı olana yönelik gülme tepkisi uyandırılmaktadır.

Gerçeküstücülük ise, bir sanat akımı olmasının yanında, mizahi yaratmada da başvurulan yöntemlerden bir tanesidir, aklın ve mantığın sınırlarını zorlayarak, şaşırtma, gerçekliğin dışına çıkma, olağanüstülük gibi noktalar gerçeküstücü anlayışın uygulama esaslarıdır. Gerçeküstücülüğün mizahi yansımaları noktasında Duymaz (2009: 256-257):

Gerçeküstücüler, dünyaya eşyanın, kelimelerin, akla ve mantığa uygun düzenini bozan mizah açısından bakmayı da kendileri için yöntem olarak kabul etmişlerdir. Mantıkla alay edip, olağanüstülüklerin peşinden giderler. Rüyaların asıl benliğimizi belirleyen bastırılmış istek ve arzuları ortaya çıkaran yapısını incelemek temel ilgi alanlarındandır. Dili açık bir şekilde, kurallarına göre kullanmaktan kaçınırken daha çok imajlara önem verirler. Serbest çağrışım metodunun da kullanan gerçeküstücüler, bilinçaltının verilerini aktarmada dilin sıradan kurallarının yetersiz kaldığını, bu nedenle dile değişik bir anlatım tarzı yüklemenin gerekli olduğunu savunurlar. Bütün bunları bulabilecekleri alanlardan birisi

mizahtır. Bu nedenle gerçeküstücüler, mizah ve alaya büyük önem vermişlerdir... Dolayısıyla bu düşünce sisteminde mizah, gerçekliği kıran, aklın ve mantığın kapsamından çıkabilen, olağanüstülükleri ve hayal unsurlarını taşıyan bir alan haline gelmiştir.”

diyerek mizahi yaratmanın bir boyutu olarak da gerçeküstücülüğü ele almaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde sözgeşi, yazı tura atıldığında, bozuk paranın beklenmeyecek şekilde dik gelmesi (KOR); kamyon çarpan karakterin çok yükseğe fırlayıp uzun bir mesafe katettikten sonra yere düşmesine rağmen ölmemesi (AA); film karakterinin hiç silah kullanmamasına rağmen elindeki tabanca ile, konserve kutularını, kişilerin başlarındaki şapkaları, ağızlarındaki sigaraları vurması (UŞ, AA, SAH); kahramanın bebekken ormanda yitirilmesinin ardından aylar tarafından yetiştirilerek hayatını idame ettirmesi (HAN); bulunan define haritasının türlü badireler atlatmasına rağmen sapa sağlam kalması (SM); kahramanın yolda bulunduğu bombayı korkusuzca eline almasına rağmen patlamaması (KOR) özellikle hareket komiğinin gerçeküstü bir yöntemle sunulduğu tespitler olarak örneklenebilmektedir.

Daha ziyade görsel bir malzeme aracılığı ile yapılan bir mizah yöntemi olarak biçim bozma ise, resim, fotoğraf, grafik ve karikatür gibi alanların uygulaması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli ekleme, çıkarmalar, birleştirmeler ile eldeki görsel malzemeyi mizahi bir anlatım aracına çevirme esasına dayanan biçim bozma, sinemada ise görsel göstergelerin yorumlanması aşamasında ele alınabilmektedir. Kemal Sunal filmlerinde ise, abartma ile birlikte, gerek karakterlerin temsilinde, gerekse ortam ve mekân tasvirlerinde göze çarpmaktadır.

Taklit de mizah yaratmalarında başvurulan bir başka yöntemdir. Hemen tüm mizahçı veya komedyenler tarafından uygulanan taklit, konuşma ve davranış olarak iki boyutla ortaya çıkarılmaktadır. Konuşmalarda ses, tonlama, vurgu ve ifade benzerliklerini kullanarak yapılan taklit özellikle tanınmış kişilerin, siyasilerin davranışlarının veya vücut hareketlerinin yansıtılması ile bir bütün haline getirilerek karakter komiği açısından etkili bir mizahi sunum yakalanmış olur.

Taklit aynı zamanda, söz komiği bağlamında üzerinde durulduğu gibi, yörelere özgü ağız ve şive özelliklerinin de kullanılmasıyla da gerçekleştirilebilmektedir. Konuşma taklidi olarak ele alınabilecek bu taklitte de, yörenin dil özellikleri yer yer komik ifadeler ile de yansıtılarak mizah malzemesi elde edilebilmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde taklit, karakter komikliği bağlamında, özellikle devrin siyasilerinin konuşma ve davranış özelliklerinin sunulması bağlamında, Zübük filminde, Necmettin Erbakan, Süleyman Demirel; Umudumuz Şaban'da Süleyman Demirel; Abuk Sabuk Bir Film'de ise filmin sonundaki Karagöz muhaveresi içinde Erdal İnönü, Süleyman Demirel, Yıldırım Akbulut özelinden gerçekleştirilmekte; Hababam Sınıfı'nda, Güdük Necmi'nin tuvalette sigara içen İnek Şaban'ı Kel Mahmut'un sesini taklit ederek korkutmasında gözlemlenebilmekte (HS1); söz komiği açısından bakılacak olursa, mahalli tiplerin canlandırılması esnasında, doğulu, Karadenizli, Alıncı, Kayserili, Trakyalı gibi tiplerin konuşma özelliklerine göre bir temsil yapılmaktadır (ZBK, ASBF, UŞ, GGG, MK, KİŞ, ÇAR).

Mizahın temel dayanak noktalarından biri olan uyumsuzluk ise, hem mizahın kuramsal izahı içinde önemli bir yer işgal etmekte, hem de mizah yaratmanın önemli bir yönü olarak düşünülmektedir. Bir başka ifadeyle mizahi yaratma eylemi, olağan dışındakine gülme şeklinde kendini göstermektedir. Bu mizahi tiplerin yukarıda sunulduğu gibi, abartılı, gerçeküstü olarak sunulmasının altında yatan en önemli etkenlerden biridir. Hemen tüm araştırmacıların belirttiği gibi, gülme tepkisi, olağan seyirdeki durumdan ziyade, olağanı bozana verilen bir tepkidir. Bu bakımdan, zengin-fakir, güzel-çirkin, iyi-kötü gibi uyumsuzluklar mizahın altyapılarından birini oluşturur.

Kemal Sunal da, bu itibarla, olağan durum içindeki uyumsuzluğu sembolize eden bir karakter sunumu gerçekleştirmektedir. Hemen tüm filmlerinde, saf görüntüsü ile karşılaştığı tüm engelleri birer birer aşarak, sonuçta hep galip gelmesi onun olağan dışı olarak, olağan içindeki uyumsuzluğuna rağmen başarılı olmasını sağlamaktadır.

Mizah kuramları boyutunda inceleneceği üzere, Kemal Sunal, aptallığa varan bir saflıkla resmedildiği tiplerle toplumun normal düzenine uymamakta iken (ki bu yönüyle seyirci kendisini ondan üstte gördüğü için Sunal tiplerine gülmektedir), çeşitli mücadeleler içinde komik bazı durumlarla karşılaşmakta, sonrasında ise tüm bu eksilerine, alt düzeyde, olağan dışı görülmesine rağmen bir şekilde galip gelerek rahatlamayı sağlamak ve mizahi temsili sonuçlandırmaktadır.

Türk Halk Edebiyatı alanında özellikle fıkra incelemelerinde de ele alındığı üzere, yukarıdaki mizah yaratma yöntemlerinden hareketle mizahi söylem “nükte,

hiciv, tahkir, şaka, ironi, istihza, alay, espri, kara mizah” gibi çeşitlerle gerçekleştirilmektedir.

TDK Türkçe Sözlük’te (1998: 1665), “1.İnce, anlamlı, düşündürücü ve şakalı söz, espri. 2. *esk.* Yazıda, resimde, sözde ve davranışta ince, derin anlam, espri. 3. (Söz sanatı terimi) İnce, ustalıklı, dokundurucu ve çoğu hoş a giden fikir. 4. İnce anlamlı, pek çoğu hoş a giden, gülümseten söz.” şeklinde tanımlanan nükte, muhatabın sözlerinden kaynaklanan bir açığı, alınmayı, incelik ve nezaket ölçüsünde iğneleyerek bertaraf etme anlamına gelmektedir. Nükte, yaratımı itibariyle alelade bir mizah olmayıp, içinde ince bir zekâ barındıran, bu yönü ile taşı gedğine koyan bir hazırcevaplık ürünüdür.

Genellikle Nasreddin Hoca fıkralarının başat mizah unsuru olan nükte örneğine Kemal Sunal filmlerinde de rastlanabilmektedir. Örneğin, “Üçkağıtçı” isimli yapımdan hatırlanacağı üzere, öleceği zamanın rüyada bildirilmesiyle derin bir kedere kapılan belediye başkanı Rıfki, esnaf ziyaretleri yaptığı esnada, dükkanının önünde keyifle, teyp çalarak başkanın ölümünü kutlayan kasap kendisine, “*babama selam söyle, o da gideceğın yerde*” demekte, Rıfki ise buna cevaben, “*ben ananın bulunduğu kısma gidiyorum, ona söylerim*” diyerek kasabın densizliğine nükteli cevabını vermektedir (ÜK). Yine “Korkusuz Korkak”ta altı aylık ömrü kaldığı için, piyangodan çıkan büyük ikramiyeyi şehrin ortasına umumi tuvalet yaptırarak harcayan Mülayim’in, gazetecinin “*niye bütün paranızla tuvalet yaptırđınız*” diye sorması üzerine “*ben vakitsiz gelen paranın içine sıçarım*” diye ve aynı yapımda ev sahibi bayanın Mülayim’in kaba konuşmalarına “*aa Mülayim hiç böyle konuşmazdın*” demesi üzerine tuvalet olayından hareketle “*bugüne bugün, kenefler kralyım, temiz konuşacak halim yok*” diye cevap vermesi (KOR); “Şark Bülbülü”nde, ismini söyledikten sonra Şaban ismi için “*ay ne değışik bir isim*” diye tepki veren kızlara, “*valla ben doğduğumdan beri hiç değışmedi*” demesi (ŞB); Davaro’da Sülo’nun kibleye doğru defnedilmesini direten imama “*ula n’apacak kibleyi? Kalkıp namaz mı kılacak*” demesi; “Kibar Feyzo”da Feyzo’nun, eşi Gülo ile cezalı olarak tarlada çalışırken birbirleri ile konuşmalarını yasakladığı için Bilo’ya “*sıçmak da yasak mı kurban*” diye sorması üzerine bunun yasak olmadığını öğrenmesinin ardından “*yat da suratına sıçam itoğlu it*” demesi (KF); “Yüz Numaralı Adam”da katıldığı televizyon programında babasının sütçü olduğunu söyleyen Şaban Erkök’ün, “*babam sütçü iki ineği var, günde otuz litre süt alıyor, yüz litre satıyor*” ifadelerinin ardından buna şaşırarak nasıl olduğunu soran sunucuya,

“*su kesilmezse bal gibi oluyor*” diyerek halkı aldatanlarla ilgili eleştirilerini diğer esnafların haksız kazançlarını sıralayarak sürdürmesi (YÜZ); filmlerde karşılaşılan nükteli ifadeler olarak ele alınabilecek örneklerdir.

Hiciv ise, bir edebi tür olarak görülmekte ve “1. Bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi, bir nesneyi, bir göreneği yenmek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hicviye, satir. 2. Birinin veya bir şeyin kusurlu taraflarını acı, batıcı, ve alaycı bir dille anlatan yazı” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 1998: 991).

Aşağılama, küçük düşürme, onur kırma anlamları ile tahkir de, bir başka mizah çeşidi olarak düşünülmektedir. Muhatabın küçük düşürülmesi ve onurunun kırılması ile üstün gelme esasıyla gerçekleşen mizah çeşidi olan tahkir konusunda özellikle çirkin sayılabilecek kadınlarla girilen diyaloglar Kemal Sunal filmlerindeki örnekleri oluşturmaktadır. Sözgeşi, “Yedi Bela Hüsni”de bank üzerinde, sevdiği Hüsniye hakkında, yanına gelen köpekle konuşan Hüsni’ye etrafına toplanan kalabalıktaki bir kadının “*sapık herif, sizin gibiler yüzünden evde kalıyoruz*” diye yüklenmesi üzerine Hüsni’nün “*sen bu suratla evde değil, odada bile kalırsın*” diye cevap vermesi (YBH); Kapıcılar Kralı’nda üçüncü çocuğa hamile kalan eşi için, doktorun önünde “*vay anasını, karının üzerine ceketimizi atsak hamile kalıyor*” demesi (KK); “Hababam Sınıfı” serilerinde öğrencilerin az gören Akil Hoca’yı küçük düşürücü şekilde eğlenmeleri (HS1, HS2, HS3, HS4); tahkir boyutunda tespit edilebilen Kemal Sunal temsilleridir.

Bir başka mizah çeşidi olarak şaka ise söz veya hareketlerle muhatabı komiklik yapma, gülmeyi sağlama şeklinde tanımlanabilir. Kişiler arasındaki samimiyete binaen yapılan şakaların, edebi yaratmalardan ziyade, salt güldürü malzemesi olarak yapılması söz konusudur. Özellikle Hababam Sınıfı serilerinde Kemal Sunal’a yapılan inek şakaları, öğrenciler arasındaki yakınlıktan doğmakta, “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”da da örneklendiği üzere, dışarıdan birinin (Semra Hoca) sınıfın ortak şakasına dâhil olmasına izin verilmemektedir (HS2).

“1. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme. 2. Dolaylı anlatım. 3. Alaysılama” (TDK, 1998: 1097) olarak tanımlanan ironi ise, mizahın bir başka çeşidi olarak uygulanmaktadır. İronide, esas nokta, söylenen söz ile gerçeğin zıt oluşudur. Bu bakımdan tıpkı nüktede olduğu gibi incelik ve zekâ gerektiren bir edebi yönü de bulunmaktadır.

“Tokatçı” isimli yapımda, Karbonat Erol’a ailesini tanıtan Osman, aile büyüklerinin resimleri önüne gelerek: “*size aile büyüklerimizi tanıtayım. Soyumla*

her zaman iftihar etmişimdir. Bu, büyükbabamın büyükbabası, ilk defa eroini bulan adam. Bu dayımın dayısının dayısı, esrarın mucidi. Bu ise eniştemin enişttesi, morfini bulan adam. Ailemle hep iftihar ederim... Bu büyük resimdeki, ailenin yüzkarası, sigara bile içmezdi” diyerek aileden büyük bir uyuşturucu kaçakçısı olmasını ironik bir ifadeyle, dile getirmektedir (TOK).

Gizli ve ince alay (TDK, 1998: 1108), olarak anlamlandırılan istihzada ise birinin açıklarını doğrudan söylerken düzeltici bir amaç güdülmemesi söz konusudur. İstihzada, ironiden farklı olarak, gerçek saklanmadan muhatabın yüzüne vurulmaktadır.

Her ne kadar, tahkir boyutuyla da ilişkilendirilebilirse de alay, Öngören’e göre (1998: 32) ölçüsü inceliğinde olan bir mizah çeşididir. Alayda farketmeme, işin hüneri sayılmaktadır. Anlaşılan bir alay, şaka diye gösterilip, hoşgörü sağlanılmaya çalışılır. Alay bu bakımdan, şakanın tersi bir yapı göstermektedir. Alay, çekişmeli kişiler arasında, övücü, yükseltici, fakat gerçek olmayan bir ilişkiler zinciri hazırlanarak, karşıdakine bunun benimsetilmesidir. Kemal Sunal tiplerinde, pek çok defa Sunal’ın muhatabının övgülü sözlerine “*öyleyim di mi*” şeklinde cevap vermesi, alaylı ifadelerin bir yansıması olarak düşünülebilir. Zira karşı karakter, Sunal’a bir bakıma övgü ile yaklaşarak onu aslında yermeyi hedeflemektedir.

Anlamsal açıdan espri de, ince anlamlı, düşündürücü ve şakalı söz, nükte olarak (TDK, 1998: 653) tanımlanmakta olduğundan, nükteli söyleyişlerle benzer bir karaktere sahip olarak düşünülmektedir.

Kemal Sunal filmlerindeki mizah çeşitleri bağlamında kara mizahın ise ayrı bir boyutla ele alınması gerekmektedir. Kara mizah, dramatik, zor ve ölümcül durumlarda gülünç tarafı gören mizah çeşididir. Komiklik çoğu zaman gerçeğin trajik, şok edici, hatta mide bulandırıcı durumundan ve bu gerçek ve hakkındaki ciddiyetsiz ve saygısız ifade şekli arasından doğan uyumsuzluktan kaynaklanır. Kara mizah hem dünyanın sert, trajik ve acımasız tarafını gösterir, hem de ona karşı belli zihinsel savunmayı sağlar, yani o acı gerçekten insanı uzaklaştırır, unutturur veya hafifletir. Anlatıcı ve dinleyiciler bu tür mizahtan aynı anda hem rahatsız olurlar, hem gülerler (Uçar, 2011: 223).

Kara mizah, güldürü dünyasında kalıp bir ifade olan “*güldürürken düşündürmek*” anlayışını en iyi şekilde örnekleyen mizah çeşididir. Özellikle siyasi eleştirilerin yapılmasında, köylü-kentli, zengin-yoksul, güçlü-zayıf karşıtlıklarının ortaya konulmasında, mevcut trajikliğin sunulması bağlamında kara mizah, sıradan

gölüp geçmenin yanında, izleyicide güldüğü çarpıklıklara düşünme eğilimi geliştirmesini de sağlamaktadır. Birçok yapımda geçim sıkıntılarında, şehir hayatından, güç odaklarının sıradan halkın üzerindeki baskısından hareketle toplumsal eleştiri söylemini veren Kemal Sunal filmlerinde, kara mizah en önde gelen mizah aracı olarak uygulanmaktadır.

“Gülen Adam” isimli yapımda, doğumundan beri her olaya gülen Yusuf Şaplak’ın bir hastalık boyutundaki bu durumu, kiracılığın, ev sahibi olmanın zorluğu düzlemindeki eleştiriyi sunmak için bir araç olarak sunulmuş (GÜL); ayrıca, “Koltuk Belası”nda çok dürüstçe hareket ederek hakka, hukuka riayet ettiği halde partisinin milletvekili tarafından uyarılan belediye başkanı Zühtü’nün bir süre sonra her şeyi boş vererek kasabadaki çıkar gruplarının isteklerine uyması (KOL); “Zübük”te siyasi çekişmeler içinde sivrilerek, menfaatperest bir tablo çizen İbrahim Zübükzade’nin ikbali için her yolu deniyor oluşu (ZBK); “Uyanık Gazeteci” filminde yanlış anlaşılabilir bir mera işletme sorununun, iki komşu ülke arasındaki gerilimli ortamı yumuşatarak, hatta dünya barışını yağlı güreş ile sağlamaya yönelik bir duruma evrilmesi (UG); Taşradan büyükşehir gelen karakterlerin büyükşehir standartlarına uymada karşılaştıkları gülünçlükler (KİŞ, AA, ÖĞR); Sınıfsal ayrım noktasındaki çarpıklıklar (ÇK, KK); köy hayatını tasvir eden filmlerde, kan davası, töreler, ağalık kurumu, dini taassup ve cehaletin işlenmesi (KF, DVR, ŞB, TOK) Kemal Sunal filmlerinde kara mizah perspektifiyle yapılan mizah uygulamalarının başta gelenleri olarak tespit edilebilmektedir.

Kemal Sunal’ın diğerlerine nazaran daha sönük olarak nitelendirilen, “Boynu Bükük Küheylan, Bıçkın, Davacı, Düttürü Dünya, İnatçı, Kiracı, Öğretmen, Polizei, Propaganda, Varyemez, Yakışıklı, Yoksul, Zehir Hafıye” isimli filmleri de aslında başlı başına kara mizah sunumları ile varlık gösteren yapımlar olarak düşünülmelidir. Bu filmlerde, diğer yapımlardaki (özellikle Ertem Eğilmez yapımlarındaki) hareketli, grotesk-karnavalesk²¹ havanın daha durağanlaştığı, gerek mizahi yaratım olarak, gerekse çekim teknikleri ve diyaloglarındaki sözlü ifadelerin, filmleri cansızlık boyutuna kadar getirdiği görülmektedir.

Sözü edilen bu filmlerde; kumalık ve erkek egemen aile düzeni (KÜH); gerçek sevginin çok uzaklarda olmadığı, özellikle sanal aşkların tabaka farklılıkları dolayısıyla asla karşılık bulamayacağı (BIÇ); adalet sisteminin işlevsizliği (DVC);

²¹ Grotesk ve Karnavalesk mizahın Türk sinemasındaki temsillerine yönelik olarak ayrıntılı bilgi için bk. (Mallı, 2013).

büyükşehrin varoş mahallelerindeki sıradan halk yaşamı (DD); köylünün arazilerini yok pahasına satın almaya çalışan müteahhitlerin vurdumduymazlıkları (İNT); memur maaşıyla büyükşehirde kiracı ve ev sahibi olmanın zorlukları (KRC); öğretmenlik mesleğinin itibarsızlaştırılması (ÖĞR); yurtdışına yerleşen ikinci nesil gurbetçilerin karşılaştığı zorluklar (POL); kuralcı bürokrasinin eleştirisi (PRO); zenginlerin salt maddi nüfuzlarını düşünmeleri yüzünden kendi hayatlarını yaşanılmaz kılmaları (VAR); büyük şehirde evlenme arifesinde olan çiftlerin çektikleri güçlükler (YAK); kent ortamında çalışma ve üretim hayatındaki keşmekeş ve alt gelir grubunun zengin olma hayalleri (YOK) ve kolluk güçlerine alternatif olarak başvuru hafiyelerin gülünçlükleri (ZEH) yoğun bir toplumsal eleştiri ve önemli ölçüde kara mizah boyutuyla sunulmakta olduğundan, mizahi söylemin sadece yalın gülmekten öte, toplumsal sorunları düşündürmeye yönelik gerçekleştirildiği dile getirilebilir.

Bu yapımların Kemal Sunal'ın son dönem filmleri olması ve Zeki Ökten, Orhan Aksoy, Şerif Gören, Erdoğan Tokatlı ve Sinan Çetin gibi yeni ve nispeten farklı yönetmenlerce vücuda getirilmeleri Sunal'ın (özellikle Şaban tipindeki) alışılmış mizahi temsilini, kara mizaha çevirmesi bakımından hayli büyük bir değişime uğratmıştır.

7.3. Mizah Kuramları ve Kemal Sunal Filmleri

Mizah konusunda yapılan araştırmalarda eksen olarak alınan genel geçer üç kuramdan bahsedildiği görülmektedir. Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları olarak incelememizde de eksen alınacak bu kuramların birbirlerinden bağımsız düşünülmemeyeceği gibi, benzer örneklerle de ifade edilebilecekleri göze çarpmaktadır. Temelinde tamamiyle insana özgü bir edim olması nedeniyle, gülmenin ve mizahın bir kuramsal incelemeye tabi tutulması çok boyutlu bir bakışla mümkün olabilmekte, ancak hemen hiçbirisinin mutlak doğruluğu ifade edebileceği düşünülmemektedir.

Sözü edilen her üç kuramın da genellikle birbirleri ile ilişki içinde oldukları da araştırmacılarla sıklıkla dile getirilen bir husustur. Aşağıda kuramlarla ilgili kısa giriş bilgileri verilmesinin ardından, Kemal Sunal filmlerindeki sahnelerini bağlamında bu kuramlarla kurulabilecek ilişkiler sunulacaktır.

7.3.1. Üstünlük Kuramı

En eski ve olasılıkla hala en yaygın gülme kuramı, gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi olduğudur (Morreall, 1997: 8). Platon'un diyaloglarında gülünç kişiler ile ilgili görüşleri Morreall'e göre üstünlük kuramının ona kadar götürülebileceğini düşündürmektedir. Nitekim Philebus Diyaloglarında gülünç olan insanı tasvir ederken Platon, kendini bilmeyen, olduğundan daha farklı gören insanların gülünç duruma düştüklerini ifade etmektedir.

Aristoteles, gülmenin aslında alayın (derision) bir türü olduğu konusunda Platon ile aynı görüşü paylaşıyordu. Nükte bile, ona göre gerçekte adam edilmiş küstahlıktır. Bununla birlikte insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için, gülme haksızlık yapanları yeniden doğru yola sokan bir toplumsal düzenleyici gibi hizmet verebilir (Morreall, 1997: 9).

Platon ve Aristoteles'in üstünlük kuramı ile ilgili düşüncelerinin takipçisi olarak kuramın sistematığe kavuşturulması ise Hobbes tarafından gerçekleştirilmiştir. Hobbes, özellikle Leviathan (1651) adlı eserinde gülme konusunda oldukça önemli ve yüzyıllar boyu diğer düşünürleri etkileyecek tespitler sunar. "Ani bir zafer, gülme denilen yüz ifadesine sebep olan tutkudur. Bu da onları memnun eden ani bir eylem tarafından ya da bozuk olan bir şeyin başka bir şey olarak idrak edilmesinden, kendisini aniden alkışladıkları bir karşılaştırmadan kaynaklanır. Bu durum en çok, kendilerinin ancak ufak yeteneklerinin olmasının farkında olup başkalarının kusurlarını gözlemlemesiyle, kendilerini gözlemlemesiyle, kendilerini daha hoş görmeye zorlananlara özgüdür. Hobbes'e göre, bir insan kendini diğerlerinden üstün hissedince, onların kusurlarını görüp kendi durumunun onlardan daha iyi olduğunu çıkarınca güler (Uçar, 2011: 14-15).

Üstünlük kuramının temelinde, rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, *öteki* konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkalarının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk, bedensel çirkinlik veya bozuklukların kendi bedeninde olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülme yer almaktadır (Öğüt Eker, 2009: 140).

Genel anlamda gülme, başkasının hatası dolayısıyla insanın aniden kendinin üstün olduğu duygusuna kapılmasının bir sonucudur. Ancak gülmenin gerçekleşmesi

için, üstünlük duygusunun ansızın oluşması gerekmektedir. Zira aynı nesnelere veya şakalar üzerine tekrar gülünmez (Şentürk, 2016: 51).

Üstünlük kuramı ile ilgili incelemelerde kuramın iki husus üzerinde dikkat çekici olarak eğildiği dile getirilebilmektedir. Fikret Türkmen (1996: 13) bu durumlardan birini “Âşıkların atışmalarını dikkatle izlediğiniz zaman, onların birbirleriyle alay ettikleri, fiziksel noksanlıklarını yüzlerine vurdukları, hatta hakaret ettikleri yerlerde dinleyicilerin daha çok güldüklerini görürsünüz. Lâkapları incellerseniz pek çoğunun alaycı olduğunu, çocukların kendilerinden farklı olanlara karşı nasıl acımasız olduklarını hepimiz görmüşüzdür. Ancak ahlakî terbiye, bu duyguları ayıklar. Buna rağmen etnik saflıklar, bölgesel değişik özellikler hâlâ fıkraların en önde gelen konularıdır. Etnik grupların giyimleri, yemek yemeleri, konuşmaları içgünlü bir üslûpla taklit edilir. Elbette her komik durum üstünlük teorileri ile açıklanamaz. Karşılaşılan saçmalıklar, yanlışlıklar veya tesadüfler de insanlarda gülme duygusu uyandırır” şeklinde açıklamaktadır. Buna göre diğer bireylerdeki eksiklikler, gariplikler, acayıplık ve farklılıklar bizde gülmeye neden olmaktadır. Bu durumda karşılaştırma yaparak, sözü edilen başkası gibi kötü durumda olunmadığına şükreder ve güleriz” şeklinde özetlemektedir.

Türkmen’in dikkatle eğildiği diğer durum ise şu şekildedir: “Ancak, üstünlük teorisyenlerin ortak görüşü, gülen benlikten ayrı bir benlik söz konusu olduğu şeklindedir. Kişi kendisini sanki bir başkasıymış gibi görmekte, ikinci benlikteki olaylara, başkasına saldırıdan uzaklaşmış, kişilerden soyutlanmış saçmalıklara, zayıflıklara yönelmiş kısaca zekâ veya başka bir insanî özelliklerle üstünlük duyduğumuz kişi ve olaylara güleriz. Cansız nesnelere veya tabii olayları sadece taklit ederiz. Başkalarına gülerken kendimizin gülünç duruma düşmediğimize seviniriz. Bazen de daha önceki durumumuzdan daha iyi olduğumuz duygusuyla güleriz (1996: 13)”

Filmlerin genel karakteristiği içindeki üstünlük duygusu ilk olarak Kemal Sunal üzerinde hissedilmektedir. Kemal Sunal’ın türlü defalar farklı isimler altında ortaya koyduğu ancak hemen her izleyici tarafından Şaban adıyla anılan tipi, konuşma biçimi, jest ve mimikleri ile izleyiciden farklı olmakta, aşağı görülmektedir. Kemal Sunal’ın toplum tarafından da bu denli seviliyor ve kendisine bu kadar gülünüyor olması onu seyreden kitlenin Sunal’a oranla kendilerini “ne kadar akıllı, ne kadar yakışıklı, ne kadar başarılı vb.” olarak hissetmeleri nedeniyledir.

Canlandırdığı tip açısından ortaya çıkan bu üstünlük duygusu, filmlerde sahnelenişleri bağlamında değerlendirildiğinde, hemen her yapımda karakterlerin birbirlerine üstün gelmesine dayalı bir mizahi uygulamanın da bulunduğu göze çarpmaktadır. Sözcüğü, “Hababam Sınıfı”nın tüm serilerinde, müdür yardımcısı Kel Mahmut’un öğrencilerinin türlü haşarıklarını, gerek mesleki tecrübesiyle gerekse öngörülerıyla her defasında yakalayarak, bertaraf edebilmesi, temel olarak öğrencilere karşı üstünlük kurmasından kaynaklanmaktadır (HS1, HS2, HS3, HS4). Bu seride ayrıca İnek Şaban’ın özellikle Güdük Necmi ile olan diyaloglarında, Güdük Necmi’nin hemen her defasında İnek Şaban’ı laflarıyla alt etmesi²² (HS1, HS2, HS3, HS4); “Atla Gel Şaban”da Niyazi’nin mafyaya yanlış tüyo vererek mafyanın tüm varlığını yitirmelerini sağlaması (AGŞ); “Bekçiler Kralı”nda bekçi Şaban Özgüneş’in mahalledeki tüm direnç noktaları ile ettiği mücadelelerde mahalleli lehine bir sonuç alması (BEK); “Çarıklı Milyoner”de akrabalarının kendisine düşen mirası elde etmek için yaptıkları türlü oyunlardan hep kendilerinin zarar görmeleri (ÇAR); “Davaro ve Salako”da eşkıya olarak köylünün yanında ağanın karşısında durarak sevdiği kızla evlenebilmesi (DVR, SLK); “Deli Deli Küpeli”de kasabaya getirdikleri hakkaniyetli yönetim anlayışı ile güç unsurlarını bertaraf edip kasabalının sevgisini elde etmeleri (KÜP); “Çöpçüler Kralı”nda Apti Şakrak’ın hem zabıta amiri Şakir’e hem de Hacer’in ailesine karşı sözleri ve ünlü oluşuyla galip gelmesi (ÇK); “Devlet Kuşu”nda Mustafa’nın zengin kayınpederinin direktmelerine dayanamayıp mahallesine ve sevdiği insanlara dönmesi (DK); “Doktor Civanım”da Kemal’in Gafur’u her defasında alt etmesi (DC); “Gülen Adam”da Yusuf’un bulduğu pratik çözümlerle taşınabilir bir ev yaparak belediyenin ekiplerinden her defasında kurtulması (GÜL); “Kapıcılar Kralı”nda Seyit’in tüm apartmanı hırsızlardan kurtararak süreç içinde apartmanın büyük ortağı haline gelmesi (KK); “Katma Değer Şaban”da gizli polis olan Şaban’ın bir kaçakçılık şebekesini türlü yöntemlerle çökertmesi (KDS); “Gurbetçi Şaban”da Şaban’ın Almanya’daki çalışma hayatında tüm olumsuzluklara rağmen sonunda çok büyük bir zengin olarak kendisine zorluk çıkaran Almanlardan öcünü alması (GUR); “Kibar Feyzo”da Feyzo’nun ağalık düzenine başkaldırarak köylüyü topraklarına kavuşturması (KF); “Orta Direk Şaban”da Şaban’ın sevdiği kız Bahar’ı mafyanın elinden kurtarması

²² İnek Şaban Güdük Necmi arasındaki üstünlük boyutu ile incelenebilecek çekişmede İnek Şaban Güdük Necmi’ye yalnızca Hababam Sınıfı Uyanıyor’daki barutlu sigara ikram etmesi sahnesiyle üstün gelmektedir.

(ODŞ); “Üçkağıtçı”da Rıfkı’nın Satılmış Ağa’nın köylü üzerindeki hükümlerliğini kırması (ÜK); “Yedi Bela Hüsni”de Hüsni’nün mahalleyi evlerinden etmeye çalışan Malik ve adamlarına karşı mücadele ederek kaçırılan Hüsniye’yi kurtarması (YBH); “Yoksul”da Yoksul’un tüm emeğini sömüren patronunun elinden çay ocağını alarak, çalıştığı pasajda önemli bir yere gelmesi (YOK) “Umudumuz Şaban”da Şaban’ın rastlantı sonucu da olsa bir kahraman haline gelerek mafyaya karşı galip olması (UŞ) üstünlük bağlamında ele alınabilecek ana temsillerdir.

Üstünlük algısı görüldüğü kadarıyla yapımlarda izleyicinin beklentisinin ezilen, alt tabakadaki bireyin galip gelmesi isteği üzerinden de sağlanmaktadır. Film karakterinin, kurgulanan mizansen içinde kendisini ezen tüm unsurları bertaraf ederek, yükselmesi, toplumun geniş bir yığınını oluşturan alt tabaka insanların umudu olarak görülmüş, beyaz perdede yapılan temsilleri ile Kemal Sunal halkın genel karakteristiğini onlara umut veren bir üstünlük mizahı ile sunmaya çalışmıştır. Bir başka ifade ile Kemal Sunal tiplerinin zorlukların üstesinden gelerek galip gelmeleri, onları izleyenlerin de bir bakıma hislerine tercüman olmuştur. Onun filmlerinde konusal anlamda dahi bu denli yoğun bir yekünü tutan üstünlüğe dayalı mizahi tutum, Şaban’ı bir fenomen haline getirmiştir.

7.3.2. Uyumsuzluk Kuramı

Uyumsuzluk kuramı, mantıksal kavrama ve algılama temeline dayanmaktadır. Yeryüzünde canlı-cansız bütün varlıklar, yaşamın başlangıcından itibaren belirli sistemlerin parçalarıdır. Bu sistemlerde yer alan her kavram/ olay/ varlığın, sebebi bilinen ya da bilinmeyen özellikleri vardır. Anlatılan/ yaşanan olayı dinleyen/ yaşayan kişinin belleği, daha önceki birikimlerine istinaden belli bir beklenti içine girer. Belleğin standart beklentisi dışında ortaya çıkan farklı algılama ise, kişideki psikolojik mekanizmayı harekete geçirerek şaşkınlığa ve şaşkınlığın bir göstergesi olarak gülmeye yol açar. Sonucu beklenenden farklı algılama, şaşkınlık neticesinde ortaya çıkan gülme, başlangıç ve sonuç arasındaki aykırılığa, uyumsuzluğa verilen bir tepkidir. Mantığın beklentisi dışında ortaya çıkan beklenmedik sonuç, karşıtlığı algılamanın tepkisi olarak gülmeye yol açar. Akıl, beklenmedik/ mantıksız/ aykırı olarak algıladığı sürpriz sonuca gülmeye tepki gösterir (Öğüt Eker, 2009: 136).

Uyumsuzluk kuramı, üstünlük kuramındaki gibi duygusal gerekçelerde değil, daha çok düşünsel ayrımlarda ortaya çıkar. Eğlence, üstünlük kuramı için birincil derecede etkiliyken, uyumsuzluk kuramı için gülme, umulmadık, mantıksız ya da

şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir (Arık, 2002: 123).

Özünü'ye göre (1999: 31), uyumsuzluk kuramının temeli “beklenmeyen değişiklik”tir. Gülmece olayının anlatımında biri yüzeyde, diğeri ise alt yapıda olmak üzere iki ayrı metin bulunur. Yüzeydeki metnin nasıl biteceğini, olayı dinleyenler ya da okuyanlar gözlerinde canlandırma aşamasındayken birdenbire yüzeydeki metin, önceki metin öğelerinin tam tersi birtakım öğeler içerdiği zaman, dinleyici ya da okuyucuların gözlerinde canlanmakta olan metin bambaşka bir yöne gider. İşte gülmecenin şaşırtıcılık özelliği budur. İki metnin çakıştığı nokta da gülünen noktadır ve gülme olayı da iki ayrı metnin çakışmasından doğan ruhsal gerginliğin patlama noktasında ortaya çıkar.

Uyumsuzluk kuramı ilk kez Aritoteles tarafından irdelenmeye başlanmıştır; ancak Aristoteles bunu, Poetics ve Nicomachean Ethics“indeki üstünlük kuramıyla uyuşmaması nedeniyle geliştirmeye hiç girişmemiştir. Onun, uyumsuzluğu bir gülme kaynağı olarak kabullenişine “Rhetoric”de rastlarız; Aristoteles, Rhetoric’de, dinleyicileri arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmanın, bir konuşmacı için iyi bir güldürme yolu olduğuna dikkati çeker (Bayraktar, 2010:105).

En bilindik teorisyenleri olarak Kant ve Schopenhauer’in sayılabileceği uyumsuzluk kuramı XVII. ve XIX. yy.’a kadar ancak ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Kant’ın gülme kuramı yalnızca uyumsuzlukla değil, duygusal boşalma düşüncesi ile ilgili olarak bir noktada rahatlama kuramı ile de ilgilidir. Ancak uyumsuzluk, Kant’ın gülmeye ilişkin açıklamalarında önemli bir rol de oynamaktadır.

Uyumsuzluk kuramı ile ilgili olarak pek çok temsilin yapıldığı Kemal Sunal filmlerinde, beklenenin dışında bir durumla karşılaşılması ani bir şaşkınlığa neden olmakta, bu da izleyicilerin gülmesini sağlamaktadır. Özellikle hareket komikliği ile de desteklenen bu temsiller içerisinde en çok göze çarpanlar “Salako”da Salo’nun baca pilavı esnasında damdan Emine’nin banyo yaptığı odaya düşmesi (SLK); “Hababam Sınıfı Uyanıyor”da tünel kazısından çıkarak sınıfa gelen İnek Şaban’ın, biyoloji öğretmeni Külyutmaz Necmi’nin getirdiği iskelet modelini öğretmeni sanması ve büyük emek verilerek bitirilen kazının müdürün odasında sona ermesi (HS3); “Bekçiler Kralı”nda mahalle bekçisinin yaptığı denetimlerde bakkalın saklayarak stokladığı malzemelerin alakasız paketlerin veya şişelerin içinden çıkarması (BEK); “Canım Kardeşim”de Almanya’ya işçi yazılabilmek için girilen

sağlık kurulu sırasında, temiz idrar verebilmek için tuvalet kabini düzenek hazırlanması esnasında, diğer müşterilerin olayı yanlış anlamaları (CK); “Doktor Civanım”da Gafur’un ve “Tosun Paşa”da Şaban’ın, giydikleri büyük sünnetlikler ile sünnet yapılma temsilleri (DC, TOS); “En Büyük Şaban”da Şaban karakterinin kendinden oldukça güçlü bir boksörle maça çıkması (EBS); “Hababam Sınıfı”nda Şaban’ın attığı ciritin uzun bir süre gökte süzülüp, uzağa düşeceği beklentisini doğurmasına rağmen bir süre sonra bir iki metre öteye düşmesi (HS1); “Hababam Sınıfı Tatilde”de arkadaşlarına ihanet eden Şaban’ın inek yahnisi yapılarak cezalandırıldığı sahneler (HS4); “Süt Kardeşler”de Şaban’ın özenle soyduğu muz yerine kabuklarını ağzına atması (SÜT); “Zehir Hafiyeye”de beklenenin aksine, nikah aşamasında gelinin duvağını kaldırdığında erkek olduğunun ortaya çıkması ve yine “Japon İşi”nde robot Başak’ın nikahta, evlenmeyi reddetmesi (ZEH, JAP) sahne ve hareket boyutundaki uyumsuzluklar olarak tespit edilebilmektedir.

Ayrıca yine “Hababam Sınıfı”nda, biyoloji öğretmenin “*memeliler kaçça ayrılır*” sorusuna Gündük Necmi’nin “*üçe ayrılır. Dik memeliler, iri memeliler, küçük memeliler*” şeklinde (HS1); “Hababam Sınıfı Uyanıyor”da ise kimya öğretmenin benzer şekilde bu kez kıymetli alkollere örnek istemesi üzerine Şaban’ın “*Yeni Rakı, Altınbaşak, Votka ve Kanyak*” şeklinde cevap vermesi (HS4); Şaban’ın Nazır Sıtkı Paşa’nın kulakları duymadığı için tüm anlatılanları yakıştırmalarla ifade etmesi (ŞBN); sözel boyuttaki, beklenen cevabın verilmemesine dayandırılacak uyumsuzluk temsilleridir.

7.3.3. Rahatlama Kuramı

Rahatlama teorisi ilk defa Descartes (1649) tarafından tarif edilmiştir. Descartes “gülme”yi: “Bir kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan bize zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinç” olarak görmektedir. Beklenmeyen bir şeyden kaynaklanan şaşırma da gülmede rol oynayabilir. İstirap verici ve tehlikeli bir şeyin ortadan kalkmasının ifadesi, gülmedir. Bir huzursuzluktan kurtulma, birdenbire eğlenceli bir ruh haline girmenin sonucunda güleriz. Gülmenin gelişmesi, aniden iyi ve zevk veren değerlerin normal düşünce sistemini kesmesidir. Bu durumda kontrol altında tutulan düşünceden ve onun tansiyonundan kurtulma söz konusudur (Türkmen, 2013: 55).

Yaşadığımız toplumun kuralları gereği yasak olan her şey arzu ve isteklerin doğmasına neden olur. Cinsellik ve şiddet örneklerinde ortaya çıkan bastırma duygusu,

kışkırtıcı bir durumun olması halinde gülmeyle sonuçlanabilir. Anlatılan cinsel içerikli hikâyelerin toplum hayatında gülmeyle karşılanması ve çok rağbet görmesi ise bunun göstergesidir. İnsanın gülere rahatlaması biriken enerjinin dışa vurum şeklidir (Morreall, 1997: 32-35).

Bu kuramın en iyi bilinen teorisini Freud'dur. Freud mizahın bastırılmış seksüel ve saldırgan uyarıların, ifadelerinin sosyal olarak ortaya çıkmasına izin verdiğini savunmaktadır. Bir başka anlamda mizah sansürün dışa vurulmuş halidir. Freud'a göre; insanlar psikolojik enerjilerini seksüel ve saldırgan düşünce ve hislerini bastırmak için kullanmaktadırlar; ancak şakaya gelince insanlar bu düşünce ve hislerini bastırmak yerine açığa vururlar (Yardımcı, 2010: 23).

L.Gregory ise 1924'te bu görüşleri toplamış ve sistemleştirerek, gülmeyle sebep olan durumların hepsinde rahatlatma unsurunun bulunduğunu ileri sürmüştür. Ona göre, bir mücadeleden galip çıkmanın, düşmanın etkisizliğinin farkına varmanın verdiği rahatlık gülme sebebidir. Korku veya acıdan, dil ve davranışlar üzerindeki sosyal sınırlamalardan kurtulma da rahatlatır. Sözgelimi, yabancı biriyle tanışmayı beklerken, tanıdık biriyle karşılaşma gibi sebepler bir stresten kurtulmanın örnekleridir. Aslında her faaliyette biraz stres vardır. Zevkli bir işle uğraşırken, kesintiye uğramadaki gerilim bunun tipik örneğidir. Bu gerilimden kurtulduğumuz anda gülme ortaya çıkmaktadır. Kısaca, zevk ve acının faktörleri aynı anda harekete geçerler, sonuçta gülme; sıkıntılı durumun aniden ortadan kalkmasıdır (Türkmen, 2013: 55- 56).

Türkmen'e göre sıkıntıdan, stresten kurtulmaya ve rahatlamaya ağırlık veren kuram, üstünlük ve uyumsuzluk kuramları ile birleşen bir alana sahiptir. Örneğin, tehlikenin ortadan kalkması ile duyulan rahatlatma veya önceki durumdan daha iyi bir halde bulunmanın verdiği duygu gülme sebebidir (2013: 55-56).

Bu açıdan bakılacak olursa, rahatlatma her ne kadar psikolojik temelleri olan bir gülme sonucunda oluyorsa da, üstün gelme ve ortamdaki uyumsuzluklar da rahatlatma sebebiyle gülme edimine yol açabilmektedir. Bu bakımdan, rahatlatmanın üstünlük ve uyumsuzluk kuramlarından ayrı olarak düşünülmemesi gerekir.

Tanımlardan hareket edildiğinde rahatlatma kuramının psikolojik bazı etkenlerden doğarak, bir ruhsal boşalmaya imkân tanıdığı ortaya çıkmaktadır. Gerginlikten kurtuluş, stresin ortadan kalkması rahatlatmanın en önemli unsurları olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda, rahatlatmayı salt Freudyen bir bakışla cinsellik, acı, zevk gibi kavramlardan daha geniş düşünmenin gerekli olduğu

düşüncesindeyiz. Zira çoğu filmde de örnekleri sunulabileceği üzere, rahatlama aynı zamanda üstünlük kuramındaki mekanizmanın tersten işletilmesi ile gerçekleşmektedir. Üstünlük kuramında temel olan, bireyin kendinden güçsüze, noksanlılara, gülünç durumdakilere, daha aşağıdakilere gülmesidir. Rahatlamada da bir stresten kurtulma söz konusu olduğu için, bireyin kendinden daha yüksek konumda olanlara karşı galip gelmesi hem kendisinde hem de onu takip edenlerde bir stres boşalmasına ve dolayısıyla rahatlamaya sebep olmaktadır. Sözgelisi, yolda giderken ayağı takılarak düşen kişiye karşı verdiğimiz gülme tepkisi, bir üstünlük tepkisi iken, bir öğrencinin öğretmenini, bir çalışanın amirini, bir küçüğün büyüğünü mat etmesi, ona karşı galip gelmesi esnasında oluşan gülme ise rahatlama boyutuyla ele alınmalıdır. Bu koşullarda, üstünlük boyutundaki gülmelerin de belirli bir rahatlamaya sebep olabildiği düşüncesi içinde Kemal Sunal filmlerinde hayli örnek bulunabilmesi mümkündür. Bu temel düşünce içerisinde, üstünlük boyutunda da incelendiği için tekrara düşmemek adına burada, rahatlamaya yol açan psikolojik durumların üzerinde daha fazla durulacaktır.

Çok bilinen bir sahne olarak “Kibar Feyzo”nun kendisini köyden kovması için ağanın havuzuna işemesi (KF) ve “Korkusuz Korkak”ta Mülayim’in kendisine aşırı yüklenen patronunun çiçeklerine aynı hareketi yapması (KOR); “Hababam Sınıfı” serilerinde öğrencilerinin öğretmenlerine zaman zaman küçük düşürücü şekilde şakalar yapmaları (HS1, HS2, HS3, HS4); Güdük Necmi ve Damat Ferit’in İnek Şaban’ı yatağında altına yaptırımları (HS); “Abuk Sabuk Bir Film”in son sahnesinde, doğumundan beri hiç gülmeyen Ademoğlu’nun, elindeki film rulosunu çevirerek ilerleyen çocuğa ne yaptığını sorması ve çocuğun verdiği “*film çeviriyorum*” cevabı ile duygusal boşalımı yaşayarak katıla katıla gülmesi (ASBF); gibi temsiller rahatlama kuramı boyutundaki temsillerindendir.

7.4. Tipler

Edebiyat ile sinema sanatının birbirinden ayrı düşünülemeyen ilişkisinden dolayı, edebi eserlerin başat unsurları olan “karakter” ve “tip” kavramlarının ayrımları üzerinde durulması, bunun sinema eserlerine, çalışma özelinde ise Kemal Sunal filmlerindeki karakter-tipler bağlamında da ele alınması gerekmektedir. Kemal Sunal mizahının anlamlandırılması için gerekli olan bu tip tahlillerinde her şeyden önce karakter ve tip ayrımının da somutlaştırılması gerekmektedir.

Sözlük anlamı olarak karakter, “bir nesnenin, bir bireyin kendine özgü yapısı, onu başkalarından ayıran temel belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen ana özellik, öz yapı, seciye”; edebî yaratmalar bağlamında ise aynı maddede “bir eserde duygu, tutku ve düşünce yönleriyle ele alınan kimse” (TDK, 1998: 1207) olarak tanımlanmakta, tip sözcüğü ise yine aynı sözlükte, “aynı cinsten bütün varlıkların veya nesnelerin temel özelliklerini büyük ölçüde kendinde toplayan örnek”; edebî yaratmalar içindeki anlamı bağlamında da, “hikâye, roman, tiyatro gibi uzun anlatıma dayalı edebî eserlerde şahıs kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin, topluluğun zihniyetini ve ideolojinin temsilciliğini yüklenen kişi” olarak sunulmaktadır (TDK, 1998: 2225).

Tanımları bağlamında ele alınacak olursa edebi eserlerde karakter ve tip kavramları her ne kadar, eserin üzerinde şekillendiği kahraman kadrosu içinde değerlendirilebilecekse de, “karakter” kavramının eser özelinde, “tip” kavramının ise daha genel bir bakışla farklı eserlerde benzer özellikler ile temsil edilen kahramanlar bağlamında ele alınması gerekmektedir.

Nitekim Ekici ve Kaplan karakter ve tip ayrımı konusundaki görüşlerini ifade ederlerken, karakterin eser özelinde; tipin ise birçok eserde görülen ortak bir temsil ögesi olduklarını vurgulamaktadırlar.

Ekici, (2000:124) edebi eserlerdeki karakter kavramı konusunda, “*Edebî eserlerde anlatılan olay, kahraman veya kahramanlar etrafında örülür. Bir anlatımdaki iç ve dış dünyaya yönelik olayları veya vakayı yaşayan kişiler karakter veya karakterlerdir. Bunlar her anlatmada çeşitlilik gösterir ve sabit özellikleri çok azdır. Edebî yani fiktif olan karakterler yazarın muhayyilesinde oluşturduğu özellikleri yansıtır*” diyerek karakterin, eserin münferit bir ögesi olduğunu, her eserde farklı karakterlerin bulunduğunu vurgularken; Kaplan (1985: 5), tip kavramı ile ilgili görüşünde, “*Tip ise, tek bir eserde değil, benzer özellikleriyle birçok eserde karşımıza çıkan kesin bazı sabit özelliklere sahip olan karakter veya karakterlerdir. Tipler “muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler. Bunlar arasında toplumun sevmediği, küçük gördüğü, alay ettiği tipler de vardır”* ifadeleriyle tipin karakterden daha genel bir hal alarak, tıpkı sözlük anlamlarında belirtildiği üzere, bir edebiyat külliyyatında genelleşen, daha toplumsal olan bir kavram haline geldiğini dile getirmektedir.

Bu bakımdan, Kemal Sunal filmlerinde karakterlerden daha ziyade, tip kavramı üzerinde yoğunlaşarak filmlerdeki tip çözümlenmeleri bu başlık altında

sunulacaktır. Geleneksel Anlatı Türleri başlığı altında sunulduğu üzere, araştırmacıların ortak düşünceleri ile şekillendirdikleri fıkra tipleri, filmlerdeki geleneksel tipleri çözümleme bağlamında önemli bir eksen olarak ele alınarak, bu tasnifler genişletilecek, sinemasal sunumlar içinde rastlanan ayrımlar ile farklı bir sınıflama dâhilinde ele alınarak, yorumlanacaklardır.

Sunal'ın filmlerinde canlandırdığı tiplerin, günlük hayatta her zaman karşılaşılan sıradan halktan kişiler olması en büyük özelliğidir. İyi niyetli, saf temiz, kötülük düşünmeyen, sakar, saflığıyla işleri birbirine karıştıran, ancak zekâsıyla ya da tesadüfen işin içinden çıkıp, art niyetli kişilerin kötü yüzlerini ortaya çıkaran Kemal Sunal'ın yarattığı bu tiplere, sonuç itibarıyla, izleyicinin gerçek hayatta bu yöndeki özlemlerini yansıttığı içindir ki; onun oynadığı rolden daima böyle bir beklenti içinde olmuşlar, genelde Kemal Sunal filmleri de bu doğrultuda gerçekleşmiştir (Sunal, 2001: 137).

Kemal Sunal filmlerinin halk tarafından yıllarca çok sevilerek takip edilmesinin en önemli sebeplerinden biri olarak halkın gündelik ve geleneksel tiplerinin seçimindeki başarı gösterilmektedir. Filmlerde münferit kahramanlardan daha ziyade olarak, birçok yapımda karşılaşılan ve ortak bir sunumla temsil edilen bu tipler, filmlerin popülerliğini artırdığı gibi, gerek mizahi gerekse eleştirel söylemin gerçekleştirilmesinde önemli temsilciler olagelmışlerdir.

Kemal Sunal filmlerinde yer alan tipleri, araştırmacıların müştereken kabul ettikleri fıkra tiplerinden de esinlenerek, şu şekilde tasnif edip yorumlayabilmek mümkündür:

a) Kabadayı – Mafyatik - Eşkîya Tipler: Kemal Sunal filmlerinin hemen birçoğunda tip kavramının tanımına uyacak biçimde, ortak temsil özellikleri ile karşılaşılan tiplerden ilki şüphesiz, karanlık ilişkileri, sert yapıları ve yasa dışı işleri ile içinde buldukları toplumda korku uyandıran bu tiplerdir. Hemen hepsinin ilginç lakaplara sahip oldukları bu tipler, yapımlardaki “iyi-kötü” karşıtlığının “kötü” temsilini karşıladıkları dile getirilebilir.

Yapımlarda, en zararsız yasadışı tip olarak karşılaşılan ilk temsiller kabadayı tipleridir. Mahallenin ya da semtin, bir bakıma belalı karakteri olan bu kabadayılar, genellikle yelekli-cekeli takım elbiseler, açık yakalı gömlekler, kolları iki yana açık ağır adımlı dik yürüyüşler ve naralarla tasvir edilmekte, herhangi bir kahve, toplantı, meyhane vd. ortama girdiklerinde, tüm ahalinin korku ve endişeyle dağılmasına neden olmaktadır. Genellikle maddi güçleri çok fazla olmayan ve tek dertlerinin

buldukları mahaldeki namlarını korumak olduğu sunulan bu kabadayıların en kızdıkları durum, şüphesiz kendilerinin karşısında bulunanlar, güçlerine karşı gelenler, namlarını kullananlar olmaktadır. Kabadayılar konusunda en belirgin sunumlar, Urfalı Apti (AA), Fatsalı Osman (DŞ), İstinyeli Deli Eşref (KAN), Kara Bela (KIL), Susta Kazım (SAH), Gaddar Kerim (KOR), Gardırop Fuat (SAK), Kadırgalı Eşref (ŞAB), Bitirim Necati (TAR), Mardinli Arif (UŞ), Ayı Necmo (UŞ) ve İri Nuri (ZBK) olarak tespit edilebilmektedirler.

Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerin içerisinde genellikle Natuk Baytan'ın yönettiği yapımlarda filmin ana karakterinin, bir anda değişen-değişecek hayatı içerisinde karşılaşarak başının derde girdiği ve hikâye içerisinde tüm elemanlarına karşı galip gelerek olayları kendi lehine çevirdiği bir diğer tip olarak mafyatik tipler temsil edilmektedir. Yukarıda sunulan kabadayı tiplerden daha nüfuzlu olan bu tipler, maddiyat olarak da oldukça etkilidirler. Pek çoğu tehdit, tetikçilik, kaçakçılık, haraççılık, soygun, adam kaçırma gibi yasa dışı işlerle ilgilenmekte ve organize suç örgütü hüviyetinde kalabalık ekipler halinde iş yapmakta ve hasımları ile silahlı çatışmalara girmekte, hatta adam öldürmektedirler. Kazım (AGŞ), Barut Osman (AA), Seyfi (GER), Cemal (İYİ), Taka Nuri (GGG), Sürmeneli (GGG), Arap Nuri (İŞ), Deli Dilaver (JAP), Halil (KDS), Arabacı Niyazi (KIL), Ayı Abbas (KOR), Çakal (ODŞ), Muhtar (SAH), Dikiştutmaz Sabri (SAH), Baba Şükrü (SAH), Salim (ŞPY), Arap Cemal (ŞB), Gazinocu Fethi (ŞB), Abbas Kara (TK), Kara Erol (TOK), Silah Tüccarı (UG), Karamürseli Deli Hamdi (YBH), Kara Şehmus (ZEH), Manyak Mahmut (ZEH) isimleri bu tipler dâhilinde sunulan ve örgütlerinin başındaki mafya babaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlerdeki yasadışı tiplerin sonuncusu ise eşkıyalar olarak sunulmaktadır. “Davaro” isimli yapımdaki Eşkya Bekiro ve Davaro, “Salako”daki Hamido ve Salako, “Deli Deli Küpeli”deki Yılanoğlu olarak karşılaşılan eşkıyalar iki boyutla temsil edilmektedirler. Bunlardan ilki düzeni yöneten, ağa, tüccar veya zenginlerin halka baskı unsuru olarak kullandıkları ve bir anlamda tetikçileri hüviyetinde çalıştırdıkları kötü karakterli, zalim eşkıyalardır. “Salako”daki Eşkya Hamido ve “Deli Deli Küpeli”deki Yılanoğlu bu vasıfla, ağaların, nüfuz sahiplerinin güdümünde olarak halka baskı yapan eşkıya tipleri olarak tasvir edilmişlerdir.

Filmlere isimlerini veren eşkıya tipleri ise (Salako ve Davaro) bunlarla ve bunları yöneten nüfuz sahibi tiplerle bir şekilde mücadele haline girerek halkın sevgisini kazanan ve kısa sürede galip gelen tipler olarak sunulmuşlardır.

Hobsbawm'ın eşkıyalar ile ilgili çalışmasında, “toplumsal eşkıya - soylu soyguncu” başlıkları altında değerlendirdiği eşkıya tipinin, filmlerde karşılaşılan yukarıda sözü zikredilen ikinci tipte oldukça benzer noktalar taşıması bu aşamada üzerinde durulması gereken önemli bir husustur.

Hobsbawm'a göre (1997: 12-14) “Toplumsal eşkıyalar, lord ve devlet tarafından suçlu sayılan ama köylü toplumu içerisinde varlığını sürdüren ve köylüler tarafından kahraman, yenilmez, intikam alan, adalet için dövüşen, belki de özgürlüğün lideri olarak görülen ve her durumda saygı duyulan, yardım edilen ve desteklenen kanun kaçağı köylülerdir. Evrensel olarak toplumsal eşkıyalık, tarıma (hayvancılık da dâhil) dayalı, bir başkası – lordlar, hükümetler, yargıçlar ve hatta bankalar- tarafından yönetilen, ezilen, sömürülen köylü ve topraksız emekçilerden oluşan toplumlarda görülür.” Soylu Soyguncu ise yine Hobsbawm'a göre (1997: 43), toplumsal eşkıyalığın bir boyutu olarak dokuz noktada toplanabilecek özellikler içinde bir imge kalıbına göre değerlendirilebilmektedir. Bu özellikler kısaca şu şekildedir.

Soylu soyguncu, kanun kaçaklığı yaşantısına, bir suç işleyerek değil ama bir adaletsizliğin kurbanı olarak ya da halkın göreneklerine göre bir suç oluşturmayan, ama otoritelerin suç kabul ettiği bir eylemde bulunmaktan dolayı zulüm görenek başlar.

İkinci aşamada o yanlışlığı düzeltir.

Üçüncüsü o, “zenginden yoksula vermek için alır”.

Dördüncüsü, o “yalnızca kendini savunmak veya intikam almak için adam öldürür.”

Beşincisi, eğer ömrü vefa ederse halkına şerefli bir vatandaş olarak geri döner. Aslında topluluğunu hiçbir zaman fiilen terk etmez.

Altıncısı, halkı ona hayranlık duyar, yardım eder ve onu destekler.

Yedincisi, o da herkes gibi bir gün ölür, ama topluluğun hiçbir namuslu üyesi ona karşı otoritelerle işbirliğine girmeyeceğine göre ölümü ihanet yüzündendir.

Sekizincisi o – en azından teoride – görünmez ve efsunludur.

Dokuzuncusu, adaletin kaynağı olan kralın veya imparatorun değil, ama yalnızca yerel “gentry”nin, (seçkinlerin) rahiplerin veya diğer zalimlerin düşmanıdır (Hobsbawm, 1997:43).

Hobsbawm'ın eşkıyalar ile ilgili çizmiş olduğu bu mantık ekseninde, “Salako” ve “Davaro”nun aşağı yukarı benzer aşamalardan geçtiği dile getirilebilir.

Öncelikle her ikisinin hikâyesinde de buldukları yörede etkin olan ağalık düzenine bir başkaldırı bulunmakta, bu bakımdan her iki eşkıya tipi de gerekeni yaparak dağa çıkmaktadırlar. Zira “Salako”da sevdiği Emine’nin Tüccar Abuzer ile evlenmesi, ağanın da, Abuzer’in de Salo’yu itip kakmaları, onun onurunu kırmaları ve neticede Emine’nin isteği ile dağa kaçmaları ile başlayan serüveninde, eşkıya Hamido’yu tesadüfen ortadan kaldırmaları, yanaşma Salo’yu, eşkıya Salako haline getirmiş; “Davaro”da da kendisi istememesine rağmen, ailenin, köylünün, ağanın ve genel olarak toplumsal yaşayış kurallarının baskısı ile kanlısından (bir numarayla da olsa) intikamını almak zorunda kalan Davaroların Memo, askerler tarafından tutuklanıp şehre götürülürken otobüsün, ilkokul arkadaşı eşkıya Bekiro tarafından durdurulmasıyla onun yanına sığınarak, Bekiro’nun da desteği ile eşkıya Davaro hüviyetini kazanmıştır.

Salako’nun da Davaro’nun da bir şekilde dağa çıkıp eşkıya haline gelmeleri, yukarıda belirtildiği gibi, başkaldırdıkları tarafından değil ancak, mensup oldukları köylü toplumu tarafından desteklenmiş, bu durum onları bir anda birer halk kahramanı haline getirmiştir. Hatta her iki yapımda da Salako ve Davaro’nun kahramanlıkları, onlarla yolları kesişen köylülerinin ifadeleri sayesinde, olağanüstü motifler içeren anlatımlarla desteklenerek birer efsanevî kişiliğe büründürülmüştür. Halk tarafından bu denli sevimli, Salako’da olduğu gibi gazetelerde tefrika edilmelerine – hatta köye geldiğinde vatandaşın okuduğu gazetede kendisi için “*yeni bir Köroğlu deniyor*” ifadesi yer almaktadır – giydirilip kuşandırmalarına, köy içerisinde halk kahramanı edasıyla karşılanmalarına yol açmaktadır.

Yukarıda özetlendiği gibi iki yönlü bir eşkıyalık sunumu yapılan anılan filmlerde, eşkıya tiplerinden birisi üzerinde hiç durulmamakta, kötü ölümlere kurban gitmekte (Salako’da Hamido, Deli Deli Küpeli’de Yılanoğlu benzer şekilde dağda vurulmaktadır); diğeri ise halk muhayyilesinde gerçekten de bir Köroğlu gibi karşılanarak, yüceleştirilmektedir. Her iki yapımın sonunda da bu kahraman (toplumsal-soyulu) eşkıya köyüne dönerek mücadele ettiği otoriteye galip gelmekte ve sevdiği kızla mutlu olmaktadır (SLK, DVR, KÜP).

b) Cinsiyete Dayalı Tipler (Kadın-Erkek ve Kadınsı Form): Kemal Sunal filmlerinde cinsiyete bağlı sunumların öncelikle sosyal ve ekonomik şartlara göre yapıldığı göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda erkek ve kadın cinsiyetlerinin sunumları noktasında şehirli ve köylü ayrımı ile sunulduğu ilk olarak söylenebilir. Söz gelişi, ilgili bölümde de verildiği üzere bu cinsiyete bağlı tiplerin sunumlarıyla ilgili başat

değişken giyim-kuşam ve süslenme yapılarında ortaya çıkmaktadır. Sade, günlük kıyafetin ve süslenme malzemelerinin genellikle köylü-kırsal yaşamı paylaşan erkek ve kadın bireylerin sunumunda ortaya sunulduğu, kent yaşamındaki bireylerin ise buldukları bu ortama göre (özellikle kadınlardaki durumu daha net hissedilmektedir) bir giyinme ile resmedildiği açıktır.

Cinsiyet temsillerinde giyim kuşamdaki kırsal-kentli ayrımı bireylerin eğitim, görgü, adab-ı muaşeret gibi özelliklerinde de takip edilmekte, kırsal yaşamdaki erkek ve kadın bireyler kentlilere göre daha doğal (belki bir noktada cahil) olarak tasvir edilmişlerdir. Ancak bu doğallık (ya da cahillik) eleştirilen bir boyut olarak değil, aksine Anadolu saflığını, köy insanının doğallığı penceresinden verilmek üzere kurgulanmıştır. Zira hemen tüm filmlerde şehirli, zengin, züppe kadın ve erkek bireylerin eleştirilerek alt ediliyor olması bunun en önemli göstergesidir. Bu da bir bakıma Kemal Sunal filmlerinin mensup olduğu halkçı sinema anlayışının doğal bir yansımasıdır (KF, KİŞ, DVR, KRZ, ŞB, TOK).

Filmlerde kadın ve erkek sunumları ile ilgili bu genel tablonun yanında, ara form olarak değerlendirilebilecek, kadınsı özellikler gösteren erkek tiplerin de örneklendiği yapımlar bulunmaktadır. “Dokunmayın Şabanıma”da ve “Sosyete Şaban”da dans hocası olarak rol alan tiplerle “Boynu Bükük Küheylan”da aynı evi paylaşan Kız Ahmet ve arkadaşı Cesi sözü edilen kadınsı erkekler olarak resmedilmişlerdir. Fakat her üç yapımda da bu cinsiyet temsilleri herhangi bir olumsuz bakışla değil, rollerin gereği olarak sunulmaktadır (DŞ, SOS).

Yapımlarda cinsiyete dayalı olarak karşılaşılan bir başka husus da şüphesiz çeşitli durumlarda karşılaşılan, özellikle erkek karakterlerin kadın elbiseleri giymeleri noktasında uygulanan kılık değiştirmedir. Filmlerde kılık değiştirme, erkeğin kadın kılığına girmesi, karşılaşılan zorluğu aşabilme, gizlilik ve eğlence amaçları ile gerçekleştirilmekte, transvestist bir bakış asla ortaya sunulmamaktadır. “Şabanoğlu Şaban”da gizli polis olan Şaban ve Ramazan’ın eve gelirken herhangi bir takibe uğramamak için; “Davaro”da Sülo’nun Memo’yu cezaevinden kaçırmak için; “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da geceleyin eve gelen Temel Reis ve İstinyeli’nin kadın çarşafıyla kadın kılığına girmeleri gizliliğin sağlanması için kurgulanmışken; “Hababam Sınıfı” sene sonu eğlencelerinde, Domdom, Hayta İsmail ve Güdük Necmi’nin Cici Kızlar kılığına girmeleri ile Hayta’nın dansöz olması eğlence amaçlı uygulanan kadın kılığına girme örnekleridir. “Şabaniye”de ise durum kanlılardan

kaçış için kurgulanan ve yeni bir karakter yaratılarak ortaya sunulan bir kılık değiştirme olarak düşünülmektedir²³ (ŞBN, DVR, KAN, HS).

c) Dindar Tipler (Din Adamları, Dini Düşüncesi Ağır Basan Tipler: Kemal Sunal filmlerinde üzerinde titizlikle durulması gereken önemli bir tip de dini düşüncesinin ağır bastığı, dindar karaktere sahip ya da din adamı hüviyetindeki tiplerdir. “Davaro, İyi Aile Çocuğu, Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Kiracı, Köşeyi Döner Adam, Postacı, Sosyete Şaban, Üçkâğıtçı, Orta Direk Şaban” ve “Yoksul” isimli yapımlarda karşılaşılan bir tip olarak dindar, din adamı tiplerin temsilleri ile ilgili, bir örnek haricinde hepsinde, çizilen genel tablo aşağı yukarı benzer özellikler göstermektedir.

Gerek din adamı hüviyetiyle görevli birer imam-hoca karakterinde olsun, gerekse herhangi bir görevi olmayan salt dindar birer insan olarak resmedilsin, sözü edilen yapımlardaki dini düşünceli insanlar, kılık kıyafetlerinden, yüz hatlarına, konuşmalarından, düşüncelerine kadar hep bir olumsuzluk ile temsil edilmektedir. Bu olumsuz tasvirin tek tek ele alınması noktasında şu bulguların sunulması mümkündür.

Filmlerde resmi dini görevliler olarak, “Davaro, İyi Aile Çocuğu, Kibar Feyzo (Topal Hoca)” ve “Üçkâğıtçı”da (Murat Hoca) imam görevinde temsilleri yapılan karakterler bulunmasının yanında, resmi görevleri olmayan, “Şark Bülbülü”ndeki Şıh Hazretleri, “Köşeyi Döner Adam”daki Hacı Ömer ile Sofu Şadi Bey, “Postacı”daki Müezzın Lütfü, “Sosyete Şaban”daki Cinci Hoca, “Kiracı”daki Hacı Bey, “Yoksul”daki Hacı, “Orta Direk Şaban”daki Adnan Bıçakçı ve “Üçkâğıtçı”daki Arif Efendi de dindar kişiler olarak sunulmaktadır.

Yukarıda sayılan tüm karakterlerin bir din adamı, dindar tipi ekseninde ortak yönlerinin en önemlisi olarak, tiplerindeki abartılı veya ürkütücü görsel öğeler gelmektedir. Siyah-gri uzun sakallı, hırpani bakışlı, kulağı tırmalayan ses tonları, giyim kuşamlarındaki siyah ağırlıklı tercihleri ile resmedilen bu ortak karakterlerin, hepsinin de ayrıca, izleyicinin aklında kalan olumsuz bazı diyalogları, menfaatperest davranışları ya da sahneleri mevcuttur.

Sırası ile ele alınacak olursa, sözgeşi “Davaro”da Sülo’nun defni esnasında Memo ile imamın arasındaki “kibleye-hortuma” diyalog tekrarı ve Sülo’nun havasız

²³ Esatoğlu (2010), Özellikle Şabaniye isimli yapımda görülen kılık değiştirme transvestist bir anlayışla oluşturulduğu üzerinde yoğunlaşmaktaysa da, karşı cinsin kıyafetlerini giymeden zevk alma durumu olan transvestizm ile ilgili bir sunumdan ziyade bu yapımdaki temsilin ölüm korkusuyla düşmandan saklanma dolayısıyla kılık değiştirme olarak algılanması daha doğru olacaktır.

kalması nedeniyle gömüldüğü mezardan kalktığında, imamın en başta “hortlak, hortlak” diyerek kaçması”; “İyi Aile Çocuğu”ndaki imamın, göbek bağlarından birleşik olarak doğan çocukların doğumlarındaki olağanüstülüğü bir falcı edasıyla anlatması; “Kibar Feyzo”daki Topal Hoca’nın abdest sahnesinde Feyzo’nun annesine evlenmesini söylemesini istemesi üzerine giriştikleri pazarlıkta 100 liralık teklifine, “200 lira bir de horoz” diyerek yanaşmaması, neticede 150 lira ve bir tavuğa Feyzo’yla anlaşması; “Şark Bülbülü”ndeki Şih Hazretlerinin Zülfo Ağa’nın baskısı ile Hatice’nin babasının yemininin bozulmasının yöntemini tamamen kendine menfaat sağlayacak biçimde anlatması; “Köşeyi Dönen Adam”daki Hacı Ömer ve Sofu Şadi’nin Adem’e amcasından miras olarak Amerika’dan gelen eşeğin karnındaki elması alabilmek için para hırsıyla nöbete durmaları, hatta Hacı Ömer’in bu uğurda içki dahi içmesi; “Postacı”daki Müezzîn Lütfü’nün Sevtap’ın babası ile sohbetleri esnasında “*Mü’minsen nefsinde sahip olacaksın, harama el uzatmayacaksın*” derken yan gözle Sevtap’ı izleyerek iç geçirmesi; “Sosyete Şaban”daki Cinci Hoca’nın herhangi bir dini uygulama ile değil de elinde davul ile “*yallah cinler yallah, kışkış cinler kışkış, cin çık, cin çık, cin çık*” diyerek dolaşması; “Kiracı”daki ev sahibi Hacı Bey’in “*Allah’ın bahşettiği kıymetli nefesimizi boşa harcamayalım*” repliği ile kiracılarına çeşitli zorluklar çıkarması; “Yoksul”daki hacı karakterinin elinden düşürmediği tespihi, uzun siyah sakalı, takkesi, ürkütücü bakışları ve hiç konuşmadan sürekli dua okuyor olmasına rağmen gözleri ile ocakçı Yoksul’dan handaki durumla ilgili bilgi almasının dindar kişiliği ile davranışları arasında tezat oluşturur biçimde sunulması; “Orta Direk Şaban”da Adnan Bıçakçı’nın zengin Müslüman bir tüccar olmasına rağmen, viski içen, karanlık adamları olan, masaj salonlarında kadınlara masaj yaptıran bir tip olarak temsil edilmesi ve “Üçkağıtçı”daki yağmur duasını yapan Arif Efendi’nin de benzer şekilde uzun siyah sakalı, siya fötr şapkası ve ürkütücü ses tonuyla temsil edilerek köylüleri sömürmesi hatta Rıfkı ile yağmurun yağması konusunda ortaya para koyarak iddiaya dahi girmesi filmlerdeki din adamı, dindar tiplerinde ham softa kabilinden kişilerin eleştirilmesi bağlamındaki ortak sunum örnekleridir.

Halkı sömüren, şahsi menfaatlerini dini düşüncelerinin önüne geçirerek dini bunlara alet eden bu anlayışın aksi olarak hiçbir olumsuz bakışla sunulmayan tek örnek ise yine “Üçkağıtçı” isimli yapımdaki Murat Hoca’dır. Murat hoca, yukarıda sunulan tiplerin tüm kötü özelliklerinin tam zıttı olarak, kravatı, mesleki kıyafetleri olan sarık ve cüppesi, temiz yüzü ile resmedilerek köylülerin yağmur duasına

çıkmasını eleştirmekte, namazlarda yağmurun ne şartlar altında yağdığını anlatmasına rağmen, köylünün Allah'ın işaret ettiği ilmî yolunu değil de Arif denilen bir sahtekârın peşinden gitmelerine üzüldüğünü ifade etmektedir. Yanı sıra, Rıfkı'nın öleceğini gördüğü rüyasını da benzer şekilde akıl yoluyla yorumlayan Murat Hoca bu bakımdan, çizilen portresiyle örnek bir din adamı şeklinde temsil edilmektedir. Aynı filmde Arif Efendi ve Murat Hoca gibi birbirinin tamamen karşıtı iki dini kişiliğin sunulması da bir anlamda, filmin dayandırıldığı önemli bir eleştirel boyuttur (DVR, İYİ, KF, ÜK, ŞB, KDA, POS, SOS, KRC, YOK, ODŞ).

Yukarıda ifade edilen genel tablo bağlamında, filmlerdeki dindar rollerin çok yoğun bir biçimde olumsuz bir tip olarak resmedilmesi, filmlerin eleştirel söylemlerinden biri olarak, ham softalığın, dini konulardaki cehaletin ve cahil kimselerin arkasından gidilmesinin eleştirilmesi bağlamında gerçekleşmektedir. Yeşilçam sinemasının halkçı-toplumcu bakışı içerisinde kültürel değerleri ele alışı, din adamı boyutunda da gerçekleştirilmiş, dönemin sosyal durumu içerisinde özellikle kırsal hayattaki en etkin unsurun din unsuru olduğu göz önünde bulundurulmuştur.

Bu noktada, kırsal toplumun eğitimsizliği ekseninde, kendini bir şekilde “âlim” sıfatı ile gören ve bu yönleriyle cahil halk üzerinde tahakküm kurarak onların dini düşüncelerini sömüren, menfaatperest tipler olumsuzlanmıştır. Bu durumun ise bazı ilahiyat çalışmalarında geçtiği üzere din düşmanlığı olarak değil, dinin gerçek kurallarının eğitilmiş, gerçek din adamları aracılığıyla öğrenilerek dini taassuptan uzaklaşılacağını belirtmek için kurgulandığı şeklinde algılanmalıdır. Nitekim “Üçkağıtçı”da da örneklendiği üzere Murat Hoca'nın dini bakışı ve yöntemi ile herhangi bir sorun yaşanmaması, hatta onun bu akılcı mantığının yukarıda dile getirildiği gibi görsel malzeme ile de destekleniyor oluşu bunun en önemli göstergesi olarak düşünülmelidir.

d) Otoriter Tipler: (Ağalar, Zenginler, Siyasiler): Kemal Sunal filmlerindeki toplumsal eleştirinin yöneltildiği en önemli tipler sosyal hiyerarşinin en tepesinde bulunan ve otoriter tipler olarak tanımlayabileceğimiz ağa, yönetici, zengin, siyasi tiplerdir. Rol aldığı filmlerde gerek Şaban tiplmesiyle, gerekse hayat verdiği diğer karakterle film hikâyelerinin dayandırıldığı en önemli sorunun çarpık düzenin eleştirilmesi olmasından dolayı Sunal, mizahi söylemiyle bu durumu oldukça çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır.

Tek tek sayıldığı takdirde, her filmde eleştiri yöneltilen otoriter tipler, ellerindeki maddi ve manevi nüfuz ile alt tabakadaki bireylere baskı kuran, onların emeklerini sömüren, kendi menfaatlerini her şeyin üzerinde tutan tipler olarak resmedilmektedirler. Çeşitli vesileler ile bu tiplerle mücadele etme durumuyla karşılaşan film karakterinin bir şekilde üstünlük kurması da, filmlerin genelindeki toplumsal ve halkçı bakışın her ne olursa olsun galip geleceği fikrini uyandırmak için kurgulanan senaryoların çözüm mekanizmasını oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Sunal'ın Türk sinemaseverleri nezdinde önemli bir yer işgal ediyor olması da *“alt tabaka insanının içinden geçenleri, otorite ile mücadelesinde göstererek güç odaklarına üstün gelmesi nedeniyle”* şeklinde bir değerlendirme yapılabilir.

Kemal Sunal filmlerinde karşılaşılan otoriter tiplerin ilki kırsal yaşamın, toprağa bağlı hayat tarzının yansıtıldığı yapımlardaki ağa tipleridir. Bu ağaların genel karakteristiğine bakılacak olursa her birinin şahsi menfaatlerini önemser mahiyette benzer özellikler taşıdıkları görülebilir.

En bilindik ağa temsillerinden başlanacak olursa sözgeşi, “Kibar Feyzo”daki Maho Ağa'nın köylüleri kendi topraklarında maraba olarak çalıştırarak onların emeklerini sömürmesi ve hepsini kendisine borçlandırması; “Salako”da Reşit Ağa'nın kızı Emine'yi Tüccar Abuzer ile evlendirmek suretiyle toprak sahibi olarak kendisinin, para sahibi olarak Abuzer'in güç birliği ile köylü üzerindeki baskıyı arttırarak “yöredeki tek güç olmayı” istemesi (SLK); “Şark Bülbülü”ndeki Zülfo Ağa'nın Şaban'ın sözlüsü Hatice'ye göz koyması neticesinde, kızın babasının yeminini bozarak Şaban'ı köyden kovması (ŞB); “Davaro”daki Ağa'nın köylüyü kendisine borçlandırması, Memo'yu jandarmaya ihbar etmesi ve Sülo'nun karısına göz koyarak onunla düğün yapması (DVR); “Deli Deli Küpeli”deki Mahmut Ağa'nın kasabalıya yüksek faizle para verip tefecilik yapması (KÜP); “İnatçı”daki Numan Ağa ve Sait Ağa'nın köye yapılacak baraj nedeniyle, köylünün arazilerini ucuza kapatmaya gelen iş adamları ile ortaklaşa olarak köylülerin arazilerini satmaları konusunda kışkırtmaları (İNT); “Tokatçı”daki Hasan Ağa'nın yanında ırgat olarak çalıştırdığı Osman ile kızını birbirlerini sevmelerine rağmen evlendirmemesi (TOK); “Üçkağıtçı”daki Satılmış Ağa'nın önlenemez hırsı ile tüm kasabalının üzerinde bir tahakküm kurarak Rıfki'yı silebilmek için mücadele etmesi, ağalık temsillerindeki belirgin olumsuz ortaklıklardır (ÜK).

Filmlerde yukarıda olumsuz örnekler olarak sunulabilecek sömürü ağalarının yanında sadece buldukları yörenin zenginleri olarak saygıdan ve maddi güçlerinden dolayı ağalık unvanı ile temsil edilen tipler de bulunmaktaysa da (Doktor Civanım'da birbirlerine rakip olan Ruşen Ağa ile İhsan Ağa ve Sosyete Şaban'daki Şaban Ağa) salt ekonomik nüfuzları ile sunulmuş olduklarından bunlarla ilgili herhangi bir eleştirel durumla karşılaşılmamaktadır (DC, SOS).

Ağalık temsilinin yanında, yine benzer şekilde toplumsal eleştirinin yöneltildiği bir başka tip de, ekonomik güçlerini kendi menfaatleri doğrultusunda, topluma zarar verici mahiyette kullanarak, salt şahsi rant ortamlarını koruyup güçlendirmek üzere çabalayan zenginler de filmlerde sunulan tiplerdendir. Bu zenginler, kırsaldan ziyade, kent ortamında varlık sahası bularak, bir bakıma kırsalın ağa baskısını, kent ortamında yaşatarak, alt gelirliileri bu kez kent ortamında sömürür biçimde temsil edilmektedirler.

Patron, iş adamı, fabrikatör ya da en azından ev sahibi olarak sunulan bu zengin tipler, büyükşehirin kenar mahallelerinde yaşayan insanları, çoğunlukla ilgilendikleri emlak işleri ile evlerinden - okullarından etmeye çalışan (Yedi Bela Hüsni'de Malik, Şaban Pabucu Yarım'da Haydar Bey, Devlet Kuşu'nda Zülfikar, Hababam Sınıfı Tatilde'de Şeref, İnatçı'da Müteahhitler, Umudumuz Şaban'da Muhteşem Halkakul); ürettikleri her türlü ürünün malzemelerinden çalmalarına rağmen reklam kampanyalarıyla çok satarak haksız kazanç elde eden (Yüz Numaralı Adam'daki büyük sermaye sahipleri); sahibi oldukları fabrikanın atık sularını doğrudan derelere akıtarak halkın sağlığı ile oynayan (Bekçiler Kralı'ndaki fabrikatör); siyasi ve ekonomik güçlerini birleştirerek yasal olmayan yollarla işlerini büyütme çalışan (Koltuk Belası'ndaki turizmci); sahibi olduğu fabrikada çalışan işçilerin hiçbir hakkını gözetmeyen (Oh Olsun'daki Fehmi Haznedar); bazen de kiracılarına çeşitli zorluklar çıkararak daha yüksek kazançlar elde etmek için evlerinden atmaya çalışan (Kiracı'da Hacı Bey, Kılıbık'ta Müslüm Efendi) iş adamları, zenginler, fabrikatörler, ev sahipleri sözü edilen zengin sunumlarında hep olumsuz yönleri ile ön plana çıkan ve rantlarını koruyabilmek için zaman zaman mafya ile de işbirliği yapan tiplerdir (YBH, ŞPY, DK, HS4, İNT, UŞ, YÜZ, BEK, KOL, OH, KRC, KIL).

Filmlerdeki otoriter tipler içerisinde, son olarak, siyasi nüfuzları ile halk üzerinde çeşitli baskılar oluşturan tipler de sunulmaktadır. Filmlerdeki bozuk idari ve siyasi yapı ile ilgili eleştiriler bağlamında, “Zübük, Koltuk Belası” ve “Deli Deli

Küpeli”de sunumları yapılan bu siyasi temsillerin en önemlileri olarak “Zübük”teki İbrahim Zübükzade sayılabilir. Öyle ki şahsi ikbali için her türlü usulsüz işi yapan Zübük karakteri, hızlı bir yükselişle sıradan bir memur iken, parti temsilciliği, belediye başkanlığı hatta mebusluğa yükselmiştir. Bunun yanında, “Koltuk Belası”nda partisinin ismini Belediye Başkanı Zühtü’ye açıkça “Devletin Malı Deniz Yemeyen Domuz Partisi” olarak açıklayan milletvekili ile Deli Deli Küpeli’deki Avukat Şeref Haktanır da siyasi tanıdıkları, çeşitli odak çevreleri ile olan karanlık ilişkileri ve nüfuzları sayesinde benzer sömürüyü gerçekleştiren menfaatçi siyasilerdir (ZBK, KÜP, KOL).

e) Mahalli - Etnik Tipler: Filmlerde, gerek giyim kuşamları, gerekse şive ve ağız özellikleri ile belirgin biçimde yerel karakter gösteren mahalli tiplerle de karşılaşılabilir. Bu mahalli tipler arasında belirgin olarak yinelenerek benzer özellikler bağlamında birer tip sunumu haline getirilen örnekler şunlardır.

“Kibar Feyzo, Davaro, Salako”nun genel karakteristik anlamında bir doğu temsili olmasından dolayı bu üç yapımda karakterlerin doğulu tipler olduğu ilk etapta dile getirilebilir. Sonrasında “Salak Milyoner” ve “Köyden İndim Şehire”deki kardeşler ile Ali Rıza Emmi’nin ve “Hababam Sınıfı”ndaki Şaban karakterleri birer Kayserili sunumu içerisinde tiplendirilmişlerdir. Bu vurgu özellikle “Köyden İndim Şehire”de Ali Rıza Emmi’nin mesleği (kuyumculuk) ve tavrında gerekse kardeşlerin Ali Rıza Emmi’ye yaklaşımlarında kendini göstermektedir. Kardeşlerin kurnazlıkla altınları saklamalarından işkillenen Ali Rıza Emmi ve eşinin;

“Ali Rıza Emmi: Mutlaka benim soyumda bir karışıklık var.

Eşi: Hayda! O da nereden çıktı?

Ali Rıza Emmi: Bu kadar salak Kayserili olmaz da ondan” şeklinde geçen konuşmalarında ve kardeşlerin bir çuval dolusu pastırmayı Ali Rıza Emmilerine “has Kayseri altını” olarak takdim etmelerinde yoğun bir Kayserililik tipi gözlemlenmektedir.

Yapımlarda mahalli tipler anlamında bir diğer önemli tekrar da Karadenizlilik bağlamında yapılmaktadır. Sözgeşi, “Şabanoğlu Şaban”daki Yunus Kaptan; “Meraklı Köfteci”de Temel Reis, İsmail, Selim, Ufuk Sinan; “Güllü Geliyor Güllü”de Taka Nuri, Güllü ve diğer yan karakterler; “Cihan Yandı Kanlı Nigar”da Temel Reis, “Dokunmayın Şabanıma”da Temel, Fatsalı Osman ve diğer yan karakterler; yer yer giyim kuşamları, yoğunlukla da Karadeniz şivesiyle konuşmaları

ile bir Karadeniz tipi oluşturularak yinelenmektedir (KF, DVR, SLK, SM, KİŞ, HS1, HS2, HS3, HS4, ŞBN, MK, GGG, KAN, DŞ).

f) Mesleki Tipler: Halkın sosyal ve ekonomik yaşamıyla son derece ilişkili olan Kemal Sunal filmlerinde, hemen her mesleki temsilin de benzer özellikler ile yinelenerek birer tip hüviyeti kazandığı açıktır. Filme can veren ana karakterin bir şekilde ilişkili olduğu mesleki tipler, giyim kuşamları (üniforma veya mesleki kıyafetleri ile), duruşları, davranışları ve bazı diğer özellikleri ile benzer noktalarla sunulmaktadır.

Bu mesleki temsillerin, birer tasnifi yapılacak olursa, öncelikli olarak en çok örneğin tespit edilebileceği alan esnaflardır. Mahalle ortamlarında genellikle ücretli çalışan ve ay sonunu zorlukla getiren ana karakterin borçlu olduğu bakkal, manav, kasap gibi esnaflar (AGŞ, KIL, TK) çoğu kez kahramandan borçlarını tahsil etmek istemektedirler. Fakat hikâyenin örgüsü içerisinde ana kahramanın farklı bir hüviyet kazanması ile (sözgelişi Kılıbık'ta Kamil'in Karabela, Talih Kuşu'nda Osman Abalı'nın ise piyango zengini olduğunu öğrendiklerinde) bu tavırlarından vazgeçerek gerek korkudan gerekse “komşuda pişer bize de düşer” mantığı ile menfaat sağlayabilmek amacıyla kahramana daha yumuşak davranmakta, kahramanın ailesine ikramlarda bulunmaktadır. Korku ile benzer şekilde kahramana karşı tavır değişikliklerini “Bekçiler Kralı”nda bekçi'ye (ki bakanın yeğeni olduğu dedikodusu yayılmaktadır), “Üçkağıtçı”da Rıfki'ya, “Koltuk Belası”nda da Belediye Başkanı Zühtü'ye de gerçekleştiren bu esnaf tipi bazı yapımlarda da stokçu (BEK, KOL, KÜP), fiyatlarla sürekli oynayarak haksız yüksek kazanç elde eden tipler şeklinde tasvir edilmektedirler (BEK, ÜK, AGŞ, KÜP).

Yapımlarda belirgin ortaklıklar dâhilinde sunulan bakkal, manav, kasap gibi esnafların yanında, berber, terzi, oduncu, kahveci, fırıncı münferit esnaf karakterler de mahalle yaşantısı içinde temsil edilmektedirler.

Filmlerdeki mesleki tipler içinde esnaf tiplerin yanı sıra, memurlar da geniş bir şekilde temsil edilmektedir. Masa başında çalışan. devlet memuru olarak tabir edilebilecek memur sunumlarının yanında (KOR, ZBK, KRC) “Hababam Sınıfı” serilerinde, “Canım Kardeşim” ve “Öğretmen” isimli yapımlarda yoğun olarak yinelenen öğretmenler²⁴ ve babacan tavırları ile kahramanın pek çok yanlışlığını

²⁴ Özellikle Hababam Sınıfı'ndaki öğretmen tipi ekseriyetle aynı şekilde temsil edilmiş, hemen birçoğu yetiremedikleri emekli maaşları nedeniyle emeklilik hayatlarında da çalışmaya devam eden yaş ortalaması yüksek bir mesleki temsil olarak ele alınmışlardır.

görmezden gelen, ona çoğu zaman yardımcı olan ve iyi niyetli tipler olarak resmedilen komiser/polis/bekçi²⁵ tipleri de mesleki temsiller olarak sunulmaktadır.

g) *Gurbetçi Tipi:* Kemal Sunal filmlerinde çeşitli özellikleri ile yinelenerek bir tip olarak evirilen bir başka temsil ise gurbetçiler ekseninde yapılmaktadır. Geçimini sağlamak için aile ocağından uzaklara giden kişi anlamına gelmesine rağmen, özellikle yurt dışı vurgusu ile günlük hayatımızda yer alan *gurbetçi* kavramı doğrudan bu durumun anlatıldığı “Gurbetçi Şaban” ve “Polizei” isimli filmlerde ele alınmakta, “Postacı” ve “Davaro” isimli yapımlarda ise gurbetçilik bakışı konusunda birtakım yorumlara olanak sağlanmaktadır.

Gurbetçilik sayılan dört yapımda da Almanya’da çalışan bireyler için yakıştırılan bir sıfat olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle “Gurbetçi Şaban”da vurgusu yapıldığı üzere, zor koşullar altında, Alman çalışma hayatında varlık gösteren gurbetçiler, tasvirleri bağlamında önemli alt göstergeler içermektedirler.

Gurbetçilik fikrinin ilk olarak işlendiği yapımlardan olan “Davaro”da, Davaroların Memo, uzun yıllar Almanya’da başlık parası biriktirebilmek için bulunmuş bir gurbetçidir. Filmin giriş sahnesinde köye dönüş günü ailesinin ve köylünün içinde bulunduğu heyecanın temsil edildiği filmde, Memo’nun köye gelişi için tüm köylü büyük bir tören hazırlamış; kesilecek kurban, davul-zurnalı karşılama alayı ile başta muhtar olduğu halde köylü ve öğrenciler köyün girişinde Memo’yu karşılamaya çıkmışlardır. Bir iki araç geçmesine rağmen Memo bu araçlardan inmeyince zaten bu araçların ona yakışmadığı dile getirerek toplumun genel kanısındaki gurbetçilerin Almanya’da zengin oldukları ile ilgili anlayışa atıf yapılmaktaysa da, Memo’nun yolda rastladığı bir at arabası ile gelişi köyde şaşkınlıkla karşılanmış, üç yıl Almanya’da kalmasına rağmen bir Mercedes otomobil ile gelmeyişi neticesinde Memo’ya gösterilen izzet-i ikram yerini hayal kırıklığına bırakmıştır (DVR).

“Postacı”da ise Adem’in müstakbel kayınbiraderi Latif’in Almanya’dan gelişi Davaro’dakinin aksine, arka planda çalan Almanca müziğin eşliğinde, lüks bir Alman otomobili ile gerçekleştirilmekte, gerek Latif’in gerekse Alman eşinin ve çocuklarının giyim kuşam, hal ve tavırlarından yukarıda sözü edilen “Almancı zenginliği” algısı somutlaştırılmıştır. Latif’in, babasının ikram ettiği sigarayı öksürttüğü gerekçesiyle kabul etmeyip ithal sigarasını yakması, oğlunun yeni

²⁵ Yeşilçam sinemasında genellikle Hulusi Kentmen ile özdeşleşen bu tip, Kemal Sunal’ın Bekçiler Kralı, Çarıklı Milyoner, Sakar Şakir, Garip, Katma Değer Şaban, Salak Milyoner, Meraklı Köfteci isimli filmlerinde benzer şekilde sunulmaktadır.

fotoğraf makinesiyle aile fotoğrafı çekmeleri, ithal kahve içilmesi, çocukların ve annenin Almanca konuşmaları, Alman müzikleri ile dans etmeleri, kahvaltılarında Alman sütünün dahi bir başka olduğunun dile getirilmesi, gurbetçiliğin Davaro'dakinin aksine boyut değiştirdiği şeklinde yorumlanabilir. Davaro'dakinin aksine Latif, Almanya'ya alışmış, burada çalışma hayatına dâhil olmuş ve artık halk muhayyilesindeki "Almancı" algısına uymuştur (POS).

Gurbetçiliğin hemen tüm yönleri ile ortaya sunulduğu en önemli yapımlar ise şüphesiz "Gurbetçi Şaban" ve "Polizei" isimli filmlerdir. "Gurbetçi Şaban"da Almanya'ya çalışmaya giderek burada önceleri kaçak işçi statüsünde çalışan Şaban, kısa süre içinde Alman sisteminin açıklarını da kullanarak zengin olmakta, gerek tutumluluğu gerekse daha sonra evleneceği Bahar'ın bulduğu pratik çözümlerle (baba adı ile soyadı tutan tüm Türk çocuklarını kendi nüfusuna geçirerek çocuk yardımı almak gibi) Almanya'da önemli bir iş adamı olması canlandırılmaktadır. Şaban ve Bahar, Almanya'daki ilk dönemlerinde oldukça güç şartlar altında çalışarak ezilmişler, fakat sonrasında kendi işlerini kurarak onlara zorluk çıkaran tüm unsurlara galip gelmişlerdir (GUR).

"Polizei"de ise ailesi ile uzun yıllardır Almanya'da yaşayan ve temizlik işçisi olarak çalışan Ali Ekber aynı zamanda bir Türk tiyatro grubunda küçük görevler almakta, buranın temizliğini de yapmaktadır. Ali Ekber bu esnada tiyatrodaki Alman polisi kıyafetini giyerek âşık olduğu Babet isimli büfeci kıza kendisini polis olarak tanıtır ve oynadığı bu yalanla kızını etkilemek istemektedir (POL).

Gurbetçiliğin yansımaları bağlamında aralarında üç yıl gibi (Gurbetçi Şaban 1985- Polizei 1988) kısa bir zaman olmasına rağmen "Gurbetçi Şaban" ve "Polizei" filmlerinden birbirinden oldukça farklı birtakım çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Sözgelisi, "Gurbetçi Şaban"da Almanya'ya gerçekleştirilen ilk göç hareketi içinde, zor koşullarda, kaçak olarak çalıştırılan, dil problemi çeken, farklı milletlerden pek çok kişi ile aynı mekânlarda zorluklar içinde barınan, emekleri sömürülen, itilip kakılan, dışlanan bir gurbetçi portresi çizilmekteyken; "Polizei"de durum değişmekte, ilk göçlerle yerleşen gurbetçilerin, ikinci nesillerinin ortaya çıktığı bir dönem resmedilmektedir.

"Polizei"de gurbetçiler artık, yeni ülkelerine yerleşmiş, dil problemlerini aşmış, iş hayatının içine iyiden iyiye girmiş, kendi evlerini alabilmiş, bir anlamda, ilk göç dalgasındaki tüm zorluklar yaşanıp, bertaraf edilmiştir. Bu noktada, "Polizei"deki yeni sorun aslında, gurbetçilerin yeni ülkelerinde yaşadıkları kimlik

karmaşasıdır. Artık Almanya'daki Türkler sayıca artmışlar, kendi kahvehane, lokal gibi mekanlarını, düğün salonlarını hatta tiyatro derneklerini de açmışlardır. Fakat bu yerleşik gurbetçilerin yetişmekte olan çocukları, öz kimliklerinden uzaklaşmakta, ailelerinden ve dolayısıyla kültürlerinden kopmaktadırlar. Bu bakımdan her iki filmdeki gurbetçi tipi, yaşanan değişim dönüşümle ilgili elde edilebilecek tespitler bağlamında oldukça değerli görülmektedir (GUR, POL).

h) Gündelik Tipler (Sarhoşlar, Deliler, Kaynanalar): Filmlerde yukarıda sayılan tipler haricinde, günlük hayattaki temsilleri içinde diğer tipler başlığında ele alınabilecek sıradan-gündelik tipler de sunulmaktadır. Bu başlık dâhilinde, mahalle ortamlarının avareleri sarhoşlar-deliler ve kaynanalar yinelendikleri gözlenen tipler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Alkol bağımlılıkları ile güçten düşmüş, pejmürde giyimli, hemen her fırsatta ellerindeki şişelerle resmedilen sarhoşlarla ilgili en belirgin sunum şüphesiz “Sakar Şakir”deki Marmara Kazım’dır. Bunun yanında, “Gerzek Şaban”daki Konyakçı ve “Kapıcılar Kralı”ndaki Sarhoş diğer alkol bağımlısı tiplerdir. “En Büyük Şaban”da alkol alınca tamamen farklı bir kişiliğe bürünen Faik Bey’de hikâyenin başat unsuru olarak alkolik karakteri ile önemli bir temsil olarak sunulmaktadır (SAK, GER, KK, EBŞ).

Gündelik tiplerin bir diğeri ise toplum dışı karakterleri ile genelden azade olarak resmedilen, deli tipleridir. Delilik konusunda, çılgınca cesaretleri ile lakap olarak bu şekilde isimlendirilen karakterlerin yanında, gerçekten ruhsal problemleri nedeniyle buldukları toplumlarda farklı addedilen kişiler bu tiplere örnek teşkil etmektedir.

“Abuk Sabuk Bir Film”de, Ademoğlu’ya verdiği destekle, ona tek dostluk eden köyün delisi Deli Bekir, elindeki telsiz sazı eşliğinde söylediği şiirleriyle bir bakıma bir halk ozanı hüviyetinde sunulmaktadır. Çoğu kez dile getirdiği fikirleri ve şiirleri ile deliliğin ötesinde sıradışı bir tiplene olan Deli Bekir, bir bakıma pek çok akıllıdan daha akıllıca davranmaktadır (ASBF). Benzer bir ifade, “Deli Deli Küpeli”deki Deli Çavuş için de dile getirilebilmektedir. Ruh ve sinir hastalıkları hastanesinden kaçan iki hastanın kaymakam ve hâkim sanılması ile sığındıkları kasabada en çok destek veren, hatta kasabanın ileri gelenlerinin düzenledikleri eşkıya baskınında kaymakamı koruyarak canını hiçe sayan Deli Çavuş’da ruh hastalığından ziyade aslında cesareti ile ön plana çıkan bir tiptir (KÜP). Yine “Propaganda”da katı ve kuralcı Gümrük Muhafaza Müdürü Mehdi ve Memur Mahmut’un halden anlamaz

tavrını, sınırı geçerek gülünç hale getiren ve bir anlamda, onların bu kuralcılıklarına başkaldıran ancak bu davranışı sonucunda vurulan Deli Selami de cesur kimliği ile köylünün takdirini toplamaktadır (PRO). Filmlerdeki alelade deliler ise, “Gülen Adam”daki köyün delisi Müslüm Palaska (GÜL) ve “Meraklı Köfteci”deki ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde, ortamda top olmadığı halde penaltı atan deli (MK) olarak örneklendirilebilir.

Filmlerdeki bir başka günlük tip ise, gerek geliniyle, gerekse damadıyla girdiği sürtüşmelerle resmedilen kaynana tipidir. Kaynanalar ile ilgili en önemli temsil şüphesiz “Kibar Feyzo”daki Sekine Kadın’dır. Oğlu Feyzo’nun bir öküz alınacak parayı sevdiği Gülo için başlık olarak kullanmasına ve dolayısıyla evliliğe karşı çıkan Sekine Kadın, özellikle Gülo ile Feyzo’nun bir araya gelmesini engellemekle tipik davranışını sergilemektedir. Bu temsilin yanında, oğlan annesi olarak gelin adayını oğluna yakıştırmayan “Çöpçüler Kralı”ndaki zabıta amiri Şakir’in annesi de gelin-kaynana diyalogu içinde değerlendirilebilecek bir tiptir (KF, ÇK).

Kaynana tipi içerisinde damadını da sürekli eleştiren, kızını damadına yakıştıramayan bir boyutu da temsil edilmektedir ki “Kiracı” ve “Atla Gel Şaban”da örneklenen kaynanalar bu tipe örnektir. Her iki yapımda da damadın, kızını rahat ettirememesinden yakınan kaynanalar, onları basiretsizlikle suçlamaktadırlar (KRC, AGŞ).

8. SONUÇ

Günümüz halk bilimi çalışmaları, geçmiş kuşaklardaki metin merkezli çalışmalardan ziyade, mevcut birikimin uygulamalarının farklı mecralarda da yer bulduğu fikri üzerinde yoğunlaşarak bu alanları mercek altına almaktadır. Bu farklı alanlar halk biliminin devingen yapısının kaynağındaki, toplumun gelişip değişmekte olduğu olgusu üzerinden hareketle disiplinler arası çalışmaların yapılmasına olanak sağlar hale gelmiştir. Çağımızda büyük bir hızla değişen toplumsal, ekonomik ve teknolojik şartlar, sözlü gelenek içerisinde doğan ve yaşatılan halk bilimi ürünlerinin de evrilerek bu yeni şartlara uyum sağlamasını doğurmaktadır. Sözcüleşme, günümüzde halk bilimi araştırmalarının yöneltildiği, internet, yazılı ve görsel basın, sosyal medya gibi alanlar, halk bilimi ürünlerinin, toplumsal şartlara uyum sağlamadaki başarısından kaynaklanmaktadır. Bu yeni alanlardan birisi de şüphesiz sinema alanıdır.

Sinema, bir görsel anlatı ortamı olarak, başta edebiyat olmak üzere, güzel sanatlar ve sosyal bilimlerin birçok dalıyla yakından ilişkili bir sanat dalıdır. Üretildiği toplumun kültürel ürünlerinden son derece yakından faydalanan bu sanat dalında, dramatik unsurlar ve görsel sunum desteği halk bilimi ürünlerinin icra boyutunun korunup yaşatılmasına da olanak sağlamıştır.

Dünyadaki gelişimine paralel olarak yurdumuzda da ilk örneklerinin 20 yüzyıl başlarında görülmeye başlanan sinema sanatının bir asrı aşkın tarihsel süreci içerisinde halk bilimi açısından geniş bir malzeme birikimi ile temsiller yapıldığı temel düşüncesinden hareketle ortaya çıkarılan bu çalışmada Türk sinema birikimi içerisinde hemen her yapıyla büyük takdir toplayan ve filmlerinde hayat verdiği tiplerle yönetmen, yapımcı ve senaristlerinin üzerine çıkabilen Kemal Sunal'ın tüm rolleri ile görev aldığı toplam seksen iki eseri inceleme altına alınmıştır.

Türk sinemacılığının tarihi gelişimi içerisinde özellikle 60'lı yıllarla başlayan ve kültürel anlamda bize özgü bir sinema anlayışı oluşturmayı hedefleyen "Ulusal Sinema Arayışı"nın devamındaki "Yeşilçam Kuşağı"nın temel çıkış noktası olan halkçı-toplumcu gerçekçi sinema anlayışının etkisi ile özellikle toplumsal sorunlardan beslenen yapımlar meydana getirdiği görülmektedir. Yoksulluk, kırsal yaşam, güç odaklarının sıradan halk üzerindeki tahakkümü, zengin-yoksul ayrımı, sosyal tabakalardaki çarpıklıklar gibi konular üzerine eğilen Yeşilçam sineması,

güldürüden, melodrama kadar hemen tüm yapımlarda geleneksel yaşamı, bu sorunlar perspektifinde ele almıştır.

Kemal Sunal ise sözü edilen Yeşilçam kuşağının bir güldürü temsilcisi olarak, 1970’li yılların başlarından, 1999 yılındaki vefatına kadar geçen yaklaşık otuz yıllık sanat hayatında öncelikle tiyatro sahnelerinde başladığı oyunculuğunu, daha sonra sinemanın en önemli yüzlerinden biri olarak devam ettirerek hemen her kesimden, her yaş grubundan Türk seyircisinin beğenisini toplamış ve kendine has stili ve üzerine etiket olarak yapışan Şaban tiplmesi ile Türk güldürü sinemasının en önemli ismi haline gelmiştir.

Halk bilimi ve sinema alanlarının etkileşimi konusunda, seçilen Kemal Sunal örnekleme üzerinden folklor ve mizah temsillerin icra boyutları ile tespit, tahlil ve yorumlanmasını amaçlayan çalışma, genel problem olarak iki ana soruya yanıt aramaktadır. Bunlardan ilki, “Kemal Sunal filmlerinde folklor temsilleri nelerdir ve nasıl yapılmaktadır?” sorusu iken, diğeri de “bir güldürü temsilcisi olarak Kemal Sunal filmlerindeki mizahi söylemin ele alınış biçimi nasıldır?” sorusudur. Dolayısıyla çalışma iki ana perspektifle ilgili bulgular üzerinden hareket etmiştir.

Sinema eserlerindeki folklor temsillerinin ortaya çıkarılması bir anlatı türünün ya da yazılı eserin yorumlanmasından farklı olarak, sahne ve temsillerin yorumlanması ile yapılabilmektedir. Bu manada, bir film çözümlemesinde salt dilsel ifadelerin değil ayrıca sahneleniş, kurgu, hatta daha teknik konularla ilgili olarak sözgelisi, çekim özelliklerinin dahi göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu doğrultuda, tespit edilmeye çalışılan folklor ürünlerinin, birtakım görsel kodların yorumlanması ile anlamlandırılabilmesi mümkündür. Görsel okuma da denilebilen bu mantık dâhilinde ele alınan Kemal Sunal filmlerinde de, hikâye ve olay örgüsünü anlamlı kılan, yapımın vermek istediği mesajı belirginleştiren pek çok unsur gözlemlenmiştir.

Kemal Sunal filmlerinde, halkın geleneksel dünya görüşünün, kültürel ve sosyal dokusunun biçimlendirdiği yaşam tarzına ait mimari eksenlerde köy yaşamına dair hikâyelerin işlendiği yapımlarda köy evlerinin, malzeme, mimari, bölümlenme gibi unsurları ile resmedildiği; özellikle büyükşehir yaşamında karşılaşılan ve eleştirel bir anlayışla işlenen çarpık kentleşme ve gecekondulaşma gibi kavramların ise, göç olgusu etrafında oluşan şehir gettolarının mekân göstergeleri olarak seçilmesiyle yapımlara yansıdığı tespit edilmiştir.

Halkın gündelik ekonomik faaliyetlerinin de tarım, hayvancılık ve ticaret boyutunda yansıdığı yapımlarda, halk mutfağı, halk sanatları ile ilgili sunumların diğer kadrolarla ilgili bulgulara oranla daha az işlendiği; ekonomik faaliyetlerle ilgili olarak alt gelir grubundaki insanların, çalışma hayatına dair kodların özellikle Kemal Sunal filmlerinin politik dönem eleştirisi bağlamında sunulduğu görülmüştür.

Giyim kuşam ve süslenme öğelerine ait temsillerin yine alt göstergeler bağlamında, kırsal-kentli, zengin-yoksul, hatta sonradan görme denilebilecek tarzda belirli maddi olgunluğa erişen kahramanların giyim kuşam değişimlerinin verilmesi ile tabaka farklılıkları nezdinde sunulduğu yapımlarda, sözü edilen aşamalardaki geçişlerde ilk değişimin giyim kuşam ve süslenme aracılığıyla sezdirildiği ortaya çıkmıştır.

Halk biliminin, geleneksel bilgidен hareketle uygulanmakta olan tıbbi, meteorolojik, hukuki temsilleri ile ilgili de genel anlamda doyurucu bulguların elde edildiği Kemal Sunal yapımlarında, halk hekimliği uygulamalarındaki hastalıkları sağaltma biçimlerinin, doğadaki bitki ve diğer malzemelerden elde edilen ilaçlar vasıtasıyla tedavi etme bilgisi kapsamında üretilen kocakarı ilaçları ile sağlandığı tespit edilmiştir. Filmlerde halk bilgisinin diğer temsillerine yönelik olarak da özellikle mizah ve eleştirel söylemin üzerinde oldukça yoğunlaşıldığı halk bilgisi alanı ise şüphesiz halk hukukuna yönelik uygulamalardır. Kan davaları, arazi anlaşmazlıkları, evlilik, aile ve miras hukuku düzlemlerinde oldukça çok sayıda örnek aracılığıyla ortaya sunulan halk hukuku bulgularında yapımcıların en önemli amacı ise toplum hayatının aksayan yönleri olarak, yasaların yerine toplumsal temayüllerin yeğlenmesinin ortaya çıkardığı bireysel adalet arayışlarının, toplumsal hayat düzenini bozduğu gerçeğidir.

Türk kültür coğrafyasında etrafında çok çeşitli folklorik uygulamaların oluşturulduğu geçiş dönemlerinin toplumsal hayattaki işlerliğinin sinema eserlerinde de yansıtılarak, doğum, evlilik, ölüm temel geçişlerinin yanında, çocukluk, sünnet ve askerlik uygulamalarına dair bazı temsillerin de sunulduğu görülmüştür. Doğum gelenekleri bağlamında ele alınabilecek en önemli husus çocuksuzluk üzerinde şekillenmiştir. Anadolu'nun hemen birçok yerindeki hâkim anlayışın aksine Sunal filmlerinde çocuksuzluk ve çocuksuzluğa dair çare arayışları kadınlar üzerinden değil erkek bireylerin iktidarsızlıklarına çare aranması bağlamı ile sunulmuştur. Toplumsal hayatta rastlanılan kadınlar üzerindeki ayrımcı bakışa tamamen karşıt bir biçimde hareket ediliyor olması bu bakımdan doğum geçişindeki en ilgi çekici bulgudur.

Geçiş dönemine dair diğer bulguların özellikle sevgi hikâyelerinde, kadın erkek ilişkilerinde temsil edildiği üzere evlilik geleneklerinin kentli-kırsal hemen her ortamdaki inanç ve uygulamaları ile ele alındığı tespit edilmiştir. Arzu Film ve Ertem Eğilmez eserlerinde sıklıkla üzerinde durulan evlilik gelenekleri kır düğünleri içerisinde çok çeşitli temsil zenginlikleriyle sunulmuştur. Evlilik öncesi aşamalarda kız isteme, nişan, nikâh ve düğün pratiklerinin tüm yönleriyle işlendiği bu yapımlarda, özellikle düğün temsillerinde karşılaşıldığı üzere, geleneksel kutlama ve halk eğlenceleri, halk sporu, halk müziği, çalgıları ve halk oyunları da önemli sunumlarla yer bulmuştur.

Sinema eserlerinin başlı başına dilsel ve edebi birer metin oldukları fikri dâhilinde, filmlerdeki sözel dokunun en önemli girdisi olarak halk edebiyatı ürünleri de hemen bütün örnekleri ile ele alınmıştır. Halk şiiri boyutunda özellikle aşk temalı maniler ile sıklıkla karşılaşılmış; özellikle kısa zamanda şöhret olmanın işlendiği türkücü filmlerinde görsel temsilin müzikal altyapıyla da desteklenmesi bakımından türkü icraları yapılmıştır. Halk şiiri konusunda filmlerdeki en zayıf yönün ninni ve ağıt icralarında yaşandığı görülmüştür.

Çocukluk geçişine, oyun kültürüne ait çeşitli bulguların, hatta “İbo İle Güllüşah, Öğretmen, Şaban Pabucu Yarım” gibi doğrudan çocukluk dönemi ile ilişkili yapımlar olmasına rağmen filmlerde hiçbir bilmece örneği ile karşılaşılmaması da bu aşamada kayda değer ilgi çekici bir nokta olarak ele alınmıştır.

Filmlerdeki manzum parçaların içerisinde yine çocuk oyunlarında temsilleri yapılan oyun tekerlemeleri ve sayışmaların da tıpkı ninni ve ağıt örneklerinde olduğu gibi zayıf temsiller halinde sunulduğu gözlenmiştir. Filmlerde âşıklık geleneği ile ilgili olarak da, âşık karakterli yerel kimselerin ve gelenekteki âşık atışmalarının bir iki örnekte sunulduğu tespit edilmiştir.

Halk edebiyatı yaratmalarının bir diğer boyutu olarak, efsane, masal, destan, halk hikâyesi, fıkra, memorat gibi ürünler ise, türlerin hepsine örnek temsili yapılmadığından bu türlerle ilgili bulgular geleneksel anlatı türleri başlığı altında incelenmiştir. Buna göre tahkiye esasıyla üretilen ve film karakterinin kahramanlığını gerçekleştirdikten sonra arkasından dedikodu mahiyetinde yayılan söylemler efsanevi, efsane benzeri anlatımlar olarak birçok yapımda sunulmuştur. Bunun yanında, bazı masal temsillerinin de yapıldığı filmlerde, destan ve halk hikâyesine dair herhangi bir sunum tespit edilememiştir. Bir güldürü külliyatı olması hasebiyle

fıkra türünden de beslenen yapımlarda ayrıca doğaüstü ile temas bağlamında memoralara da rastlanmıştır.

Halk tiyatrosuna dair temsiller ise filmlerin teatral sunumları içerisinde, ortaoyunu, meddah ve Karagöz dairesinde yapıldığı görülmüştür. Bu durum bazen ikili diyaloglarda kendisini hissettiren bazen de doğrudan yapılan temsiller de tespit edilmiştir. Özellikle Karagöz sunumu, başlı başına bir muhavere şeklinde Abuk Sabuk Bir Film isimli yapımda yer almıştır.

İnsana dair konuların ele alındığı sinema, ayrıca başlı başına yaşayan bir dil etkinliği olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda filmlerdeki sözel ifade zenginliğinin çok önemli bir yansıması olarak atasözleri, deyimler, alkışlar, kargışlar, ant sözleri, argo ve diğer kalıp ifadelerin karşılıklı konuşmaların hemen tüm aşamalarında kullanıldığı görülmüştür. Filmlerde tespit edilen deyim sayısının 1500 e yakın olması sözel ifade kullanımı açısından çok önemlidir. Yukarıda sayılan kalıp sözlerin ve diğer dilsel ifadelerin özellikle roman ve hikâyelerden uyarlanan-etkilenen filmlerde daha çok tespit edilmiş olması ise bu konudaki dikkate değer bir tespittir.

Kemal Sunal filmleri ile ilgili yapılacak bir sosyal bilimsel çalışmada asla göz ardı edilmeyecek nokta şüphesiz Sunal'ın güldürü sanatçılığı boyutundaki mizahi söylemidir. Çalışmanın ikincil ana eksenini oluşturan Kemal Sunal mizahı incelemesinde, gülme durumu ile ilgili giriş bilgilerinin verilmesinin ardından filmler özelinde gülme durumunun hangi unsurları ile gerçekleştiği sorgulanmıştır. Bu bağlamda Sunal güldürüsü hareket, durum, söz ve karakter komiklikleri çeşitleri içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda görsel bir sunum olduğu için Kemal Sunal güldürüsünün dayandığı en önemli noktanın hareket komiği olduğu ortaya çıkmıştır. Durum ve karakter komikliği ise Sunal'ın şahsi duruşu ve canlandırdığı Şaban tipinin sunuluş özellikleri ile birlikte hareket komiğinin destekleyici unsurları olarak ikincil derecede temsillerdir. Söz komikliğinin ise diğerlerine nispeten daha az örneklendiği filmlerde güldürü durumu, bu bakımdan hareket temelli olarak şekillendirilmiştir.

Mizah, tüm insanların doğuştan getirdikleri fizyolojik ve psikolojik bir tepki olan gülmenin sanatsal karaktere büründürülmüş halidir. Bir başka ifadeyle gülmenin belirli bir anlam kazandığı biçimindedir.

Genel olarak üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları ile açıklanmaya çalışılan mizah olgusunda, her üç kuramın da birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılması mümkün olamamaktadır. Mizah söylemleri ile ilgili araştırmalarda da görüleceği

üzere mizahi bulguları çoğu zaman hemen her üç kuramla da açıklanabilir bir yapıya sahiptir. Bu ise, mizah araştırmalarında bir yöntem birliğinin oluşturulmamasından kaynaklanmaktadır. Benzer durum Kemal Sunal mizahı açısından da karşılaşılan hususlardan biridir. Her ne kadar üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama boyutlarında bazı sunumlar tespit edilebilmişse de mizah kuramları açısından birbirleriyle ilişkili olan, pekâlâ birbirinin yerine geçebilecek temsiller de elde edilebilmiştir.

Kemal Sunal filmlerinin mizahi dayanağında üstünlük olgusu, öncelikle Sunal'ın şahsi anatomik ve fizyolojik karakteri üzerinde yoğunlaşmıştır. Kemal Sunal'ın beden yapısından kaynaklanan özellikleri izleyiciye kendisini Sunal'dan üstün görme fırsatı verdiği için önemli bir üstünlük bakışı kazandırmıştır. Bunun yanında üstünlük, çeşitli mücadelelerden galip gelme ile de sağlanmıştır. Sözel dokudaki mizah çeşitleri olarak çoğunlukla nükte ve tahkire varan alaylı şaka-esprilerle sağlanan bu üstünlük Kemal Sunal filmlerinin hemen hepsindeki sonuç mesajının oluşturulmasını sağlamıştır. Nitekim hemen her filmde Sunal'ın canlandığı tipin galibiyet ile karşılaştığı görülmüştür.

Uyumsuzluk boyutunda ise gerek kahramanın içinde bulunduğu ortama karşı uyumsuzluğu gerekse beklenilenin dışında gerçekleşen tepkilerin gülmeyi sağladığı yapımlarda üstünlük örneklerinden daha az da olsa nitelikli sunumların ortaya çıkarıldığı gözlenmiştir. Karakter boyutu olarak zaten komik bir izlenim oluşturan Sunal, sahnelerdeki söz ve tepkilerin beklenenin dışında gerçekleştirilmesiyle de mizahi söylemi yakalamıştır.

Gülmenin psikolojik temelleri üzerinde, açığa vurulan bir saldırganlıktan kaynaklandığını ifade eden rahatlama kuramı da filmlerde çeşitli örneklerle tespit edilmiştir. Hem oyuncunun, hem de oyuncunun rolünü izleyen seyircinin içinde bulunduğu gergin hava, muhatabın bir şekilde alt edilmesi ile yerini galibiyetin verdiği bir rahatlama bırakmış, bu da öç almanın gerçekleşmesi nedeniyle rahat bir gülme olayının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Rahatlama bu anlamda, galip gelerek gergin ortamdaki kurtulma bakışıyla da değerlendirilmeli, üstünlük kuramı ile bu yüzden bir bağlantısı olduğu düşünülmelidir. Söz gelişi üstünlük, aşağıda görülene karşı sağlanmaktayken, rahatlama ise kendimizden üsttekileri yendiğimiz takdirde sağlanmaktadır, dolayısıyla iki kuram arasında bariz ortaklıklar bulunmaktadır.

Kemal Sunal mizahının bir başka boyutu da kara mizahtır. Trajikomik olaylara güldürerek dikkat çekme mantığı içerisindeki kara mizah anlayışı özellikle

son dönem Sunal filmlerinde kendini göstermiştir. Önceki filmlerindeki hareketli, renkli ve coşkulu uygulayımın filmin mizahi dokusunda yalın gülmeye sebep vermesinin aksine son dönem filmlerindeki bir özellik olarak toplumsal sorunlara eğilim mizah aracılığıyla gerçekleştirilirken sorunlara gülmece ile dikkat çekilmiştir. Bu bakımdan Sunal'ın başlangıç filmlerindeki yalın karakterli komiklik biçimi, son dönem filmlerindeki dönemsel politik eleştirinin de artmasıyla birlikte yerini kara mizah kullanımına bırakmıştır.

Kemal Sunal filmlerinin halk bilimi anlamındaki en önemli temsilleri şüphesiz filmlerdeki tipler üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmada incelenen tüm yapımlarda, sıklıkla yapılan tekrarlarla bireysel karakterlerinden ayrılarak benzer sunumlar altında toplanan tiplerin en başta geleni olan Şaban tipi Kemal Sunal'ın sanatı ile ilgili bölümde ayrıca incelenmiş, ancak yoğunluklarına göre ise “kabadayı, mafya, eşkıya tiplerinin; cinsiyete dayalı tiplerin; otoriter tiplerin; dindar tiplerin; mahalli tiplerin; mesleki tiplerin; gurbetçi tipinin ve diğer gündelik tiplerin” birçok eserde yinelenerek, ortak bir tipolojik bakışla sunulduğu görülmüştür. Özellikle otoriter tipler boyutunda ağalığın ve dindar tiplerin sıklıkla ve olumsuzlanarak sunulduğunun tespit edildiği yapımlarda, eleştirel söylemin sağlanması bakımından bu tipler üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinin halk bilimsel örüntüsü incelenirken temel çıkış noktası olarak ele alındığı gibi, ulusal sinema arayışı ve ardılı Yeşilçam sineması tüm yukarıda sunulan sonuç bulgularının oluşumunda önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Her iki anlayışın da temel düşüncesi Türk milletine ait bir sinema felsefesi oluşturmaktır. Dolayısıyla sözü geçen dönemlerde vücuda getirilen filmlerde geleneğe ait değerler ele alınarak, temsil boyutları ile kullanılmaktadır. Kemal Sunal'ı önemli bir figür olarak ortaya çıkaran Yeşilçam sineması da, yapımlarda hem Sunal'ın mizahi temsil yeteneğini ön plana sunmuş hem de milli kültüre ait değerlerin konu seçimlerinde ve sahne unsuru olarak kullanılmasındaki başarısıyla halk bilimi ürünlerinin korunup kaydedilmesine uygun bir sinematografik ortam sağlamıştır.

Günümüz sinemasının geldiği noktada, Kemal Sunal gibi bir güldürü ekolünün yetişemiyor olması da bu itibarla titizlikle düşünülmelidir. Eğer ulusal bir sinema içerisinde ulusal bir tip ortaya çıkarılacak ise bu Sunal'ın gelişiminde olduğu gibi yapılmalıdır. Kültürel değerlerin bilincindeki bir sinema anlayışının yerleştirilmesi ve bu sinema anlayışına uygun sinematik tiplerin çoğalmasında Kemal

Sunal önemli bir rehber konumunda düşünölmelidir. Gerçi sayı bakımından hiçbir sinema yüzünün mevcut koşullarda üst üste ve bu kadar yoğun çalışmasının olmadığı da açıktır. Ancak yine de özellikle güldürü sinemasında emek verenlerin Sunal'ın temsilini dikkatlice incelemesi gerekmektedir. Çünkü Kemal Sunal geleneksel anlamda, ortaoyununda Kavuklu'ya; hayal perdesinde Karagöz'e; masal dünyasında Keloğlan'a, fıkralarımızdaki Nasreddin Hoca'ya tekabül eden bir sinema yüzü olarak boşluğu doldurulamayan bir yere sahiptir.



9. KAYNAKÇA

- Abalı, İ. (2015). Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.38, s.227-237.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aça, M. Ekici, M. ve Yılmaz, A. M. (2014). Anonim Halk Edebiyatı, (Ed.: Oğuz, M. Ö.) *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, s.133-238, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Aça, M. (2014). Halk Şiirinde Tür ve Şekil, Editör: Oğuz, M. Ö. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, s.239-286, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Aça, M. (2016). Halk Bilgisinin İnanış Temelli Temsilleri, (Editör: Aça, M.) *Halk Bilimi El Kitabı* s.479-545, Konya: Kömen Yayınları
- Aça, M. (2016). Halk Bilgisinin Takvim, Mevsim/İklim, Çevre Sağaltma ve Hukuka Dönük Temsilleri, (Editör: Aça, M.) *Halk Bilimi El Kitabı* s.558-593 Konya: Kömen Yayınları.
- Akpınarlı, F. (2005). *Ankara İli Beslenme Sanatları ve Beslenme Kültürü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Aksan, D. (1996). *Türkçenin Söz Varlığı*, Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksoy, A. (2010). *Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy, Ö. A. (1965). *Atasözü ve Deyimler Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları.
- Aktunç, H. (1998), *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Alıç, F. (2011). *Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlanan Türk Halk Hikâyeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı* Sakarya: Sakarya Yayıncılık.

And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınları.

Arık, M. B. (2002). Kemal Sunal Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*.

Arslan, S. M. (2007). *Türk Sinemasındaki Tiyatro Kökenli Oyuncu ve Yönetmenler ve Sinemamıza Etkileri*,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Artun, E. (2014), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Adana: Karahan Kitabevi.

Ataman, A. (2009). *Bu Toprağın Sesi – Halk Musikimiz*. Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Aydoğan, D. (2012). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Taşra Taşralı ve Taşracılık Olgusu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Basat, E. M. (2014). *Sözlü Kültürün Görsel Mizaha Yansıması: Leman, Penguen ve Uykusuz Dergileri Örneği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü* (Çev. İrfan Yalçın). İstanbul: İris Yayınları.

- Baydar, S. (1997). *Türk Halk Hikayelerinden Sinemamıza Geçen Motifler*, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Anabilim Dalı.
- Bayraktar, Z. (2010). *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayram, N. (1995). 80'lerin ve 90'ların Kahramanı: Kemal Sunal, *Gül Diken Mizah Kültürü Dergisi*, S.8, s.101-103.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*, (Çev. Devrim Çetinkasap), İstanbul:İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bıçakçıoğlu, Ö. (2014). *Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Birkalan, H. (2000). Gelenek, Halk Kahramanları Popüler Medya ve İnek Şaban, *folklor/edebiyat*, c:VI, S.23, s.47-53.
- Boratav, P. N. (1969), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Boratav, P. N. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar*, İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Buğdaylı, H. (2015). Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği, *Marmara İletişim Dergisi*, S.23, s.95-109.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, İstanbul: Phoenix Yayınları.

- Çağın, O. (2009). *1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çıblak Coşkun, N. (2013). Türk Ninnilerine İşlevsel Yaklaşım, *Turkish Studies*, S. 8/4, s. 499-513.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirkıran, A. (1998). *Kemal Sunal Filmlerinde Gelenekten Yararlanma*, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Anabilim Dalı.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dursun, A. (2016). *Türk Halk Hukuku*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Duymaz, A. (2000), Sihir Şiirlerinin Bir Türü Olarak Alkışlar, *Milli Folklor Dergisi*, S.: 45, s.15-21.
- Duymaz, A. (2002). *İrfanı Arzulayan Sözler, Tekerlemeler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Duymaz, A. (2009), Nasrettin Hoca Fıkralarında Mizah Unsuru Olarak Gerçeküstüçülük, *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca İle Anlamak Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: AKM Yayınları.
- Ekici, M. (2000), Dede Korkut Kitabı'nda Kadın Tipler, *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, Ankara: AKM Yayınları s.123-138.
- Ekici, M. (2005). Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış, *Fikret Türkmen Armağanı*, (Ed. G. Gülsevin - M. Arıkan), İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Elçin, Ş. (2000). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erden, A. (1998). Anadolu Giysi Kültürü, Ankara: Dumat Ofset.
- Erdüğan, F. E. (2010). *1980'lerden Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erginer, G. (1984). *Uşak Halk Takvimi, Halk Meteorolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, R. (2004). Sözlü Kültür Ortamı Kaynaklarının Medyada Kullanımı Bağlamında Gaziantep'te Nevruzla İlgili Bir İnançın Dansa Dönüştürülmesi Serüveni, *TÜBAR*, S.XVI, s. 85-94.
- Esatoğlu, M. Ş. (2010). *Türk Sinemasında Güldürü Unsuru Olarak Transvestizm*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eşiğül, E. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Mizahı Üzerinde Değerlendirmeli Bir Bibliyografya Çalışması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Genç, K. (2010), *Sanal Ortamda Türk Mizahı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökçe, O. (2006). *İçerik Analizi-Kuramsal ve Pratik Bilgiler*, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Göktaş, A. (2017), *Kemal Sunal'ın Başrol Oynadığı Filmlerdeki Türk Halk Kültürü Unsurlarının Tespiti ve İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Güler, Ç. ve Güler, B.U. (2010), *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.
- Günay, U. (1999). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçay Yayınları.
- Güneş, S. S. ve Baylan, D. Y. (2016). Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansıması: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas'ın Eyleyenler Örnekçesine Göre Çözümlemesi, *Global Media Journal*, S.6 (12), s. 332-354.
- Güven, Ö. (1992). *Türklerde Spor Kültürü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Güzel A. ve Torun A. (2005). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hıdırlıoğlu, İ. (2002), *Ertem Eğilmez Sineması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Hobsbavm, E. J. (1997). *Eşkıyalar*, (Çev. O.Akalın-N.Hasgöl), İstanbul: Avesta Yayınları.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat Sinema İlişkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.3(14), s.266-275.
- Kanat, N. D. (2017). *Mizah Teorileri Bağlamında Bektaşî Fıkraları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kaplan, M. (1985), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar III, Tıp Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karakaya, H. (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tipolojisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karakaya, S. (1997). *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karasu Gürses, F. (2001). *Kemal Sunal Film Başka Yaşam Başka*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Karataş, H. (2016). Halk Bilgisinin Giyim-Kuşam ve Süslenmeye Dönük Temsilleri, Editör: Aça, M. *Halk Bilimi El Kitabı* (ss.396-415). Konya: Kömen Yayınları.
- Kasapoğlu, A. (2008). Gülme Davranışıyla İlgili Ayetler Hakkında Psikolojik Bir Değerlendirme. *Hikmet Yurdu*, S.2 s.61-76.
- Kaya, D. (1999). *Anonim Halk Şiiri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, S. (2012). *1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılıç, S. (2012). *Türk Halk İnanışlarında Yiyecek ve İçecekler*, Elazığ: Fırat Yayınları.

Kırmızı, N. (1990). *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme*, Eskişehir: A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev. S. Kabakçıoğlu, Ö. Kabakçıoğlu), İstanbul: İris Yayınları.

Koncavur, A. (2017). *Türk Siyasal Sineması 1960-1990*, İstanbul: Pales Yayıncılık.

Koven, M. J. (2008). *Film, Folklore and Urban Legends*, Lanham, Maryland, USA: Scarecrow Press.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Küçükbasmacı, G. (2013). Elektronik Çağda Sözü Satıcıları: Radyo ve Televizyon, *Turkish Studies*, S.8/4, s.1063-1080.

Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mallı, C. (2013). *Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak Grotesk Halk Kültürü*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Morreall, J. (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak* (Çev. K. Arsever-Ş. Soyer), İstanbul: İris Yayınları.

Nesin, A. (1973), *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*, İstanbul: Akbaba Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: Afa Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (C I-II)*, İstanbul: Kitle Yayınları.

Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, (Çev. S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.

Öğülmüş, S. (1991). “İçerik Çözümlemesi”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, c. 24, S. 1, s. 213.

Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan Kültür Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Örnek, S. V. (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Örnek, S. V. (2000). *Türk Halkbilimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öter, Z. (2010). Türk El Sanatlarının Kültür Turizmi Bağlamında Değerlendirilmesi, *Milli Folklor Dergisi*, S.86, s.174-185.

Özarslan, M.- Karataş, H. (2016). Halk Ekonomisindeki Mübadele Örüden Tutma Kardaşlık Örneği, *Milli Folklor*, S.110, s.17-29.

Özbek, M. (1975), *Folklor ve Türkülerimiz*, Ankara: Ötüken Yayınları.

Özcan, D. (2016), Uşak Yöresinde Evlilikle İlgili Ritüel ve Büyüsel İçerikli Pratikler, *Tarih Okulu Dergisi*, S.28. s.259-272.

Özçınar, M. (2009). Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri Ve Örnek Film İncelemeleri, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S.37, s.88- 108.

Özçınar, M. (2010), Sinematografik Zaman ve Mekânın Oluşumunda Felsefî Arka Plan, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özdemir, N. (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Özdemir, N. (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Grafiker Yayıncılık.

Özen, H. (2016), Halk Bilgisinin Mimariye Dönük Temsilleri, *Halk Bilimi El Kitabı* (Ed. Mustafa Aça), Konya: Kömen Yayınları, s.326-357.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Özgüç, A. (1995), Türk Sinemasında Güldürü Filmleri, *Gül Diken Mizah Kültürü Dergisi*, S.8, s.57-71.

Özön, N. (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı, (Birinci Baskı)*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayın.

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (I-II)*, Ankara: Kitle Yayınları.

Özsoy, O. (2002). *Kemal Sunal Fenomeni*, İstanbul: İyi Adam Yayınları.

Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*, Ankara: Doruk Yayınları.

- Platon, (1982), *Philebos*, (Çev. S. E. Siyavuşgil) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1992). *Türk Fıkraları ve Nasreddin Hoca*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, (Çev. K.Atakay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarpkaya, S. (2015). Batı Mitolojisine On Dakika Ara Beyaz Perdede Türk Mitolojisi: 2004-2014 Arası Türk Korku Filmlerinin Halk Bilimi Açısından İncelenmesi, *II. Genç Akademisyenler Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yay. s.215-231.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sherman, S. R. (1998). *Documenting Ourselves Film Video and Culture*, Kentucky, USA: The University Press of Kentucky.
- Sherman, S. R. ve Koven, M. J. (Ed). (2007). *Folklore/Cinema: Popular Films as Vernacular Culture*, Logan, Utah, USA: Utah State University Press.
- Solmaz, E. (2015), Geleneğin Güncellenmesi Bağlamında Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikayesiyle Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Aleminde ve Hop Dedik: Deli Dumrul Adlı Sinema Filmlerinin Karşılaştırılması Üzerine Bir Deneme, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S.15/2, s.139-148.
- Solmaz, E. (2016), *Özbek Mizahında Nasreddin Hoca Tipi ve Fıkraları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözen, M. F. (2009). Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti, *Bilig*, S.50, s.131-152.

- Sunal, A. K. (1998). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sunal, A.K. (2001). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, İstanbul: Om Yayınevi.
- Sunal, G. (2012). Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.22 s.519-526.
- Sunal, G. (2014). *Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Şahin, H. İ. (2010). Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.55, s.255-268.
- Şahin, H. İ. (2014), Gelenek Gülme ve Şaka, *Milli Folklor Dergisi*, S.101, s.237-251.
- Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen, S. (2009). *Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şentürk, R. (2016), *Gülme Teorileri*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Tansuğ, S. (1982). *Herkes İçin Sanat*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyu, H. (1976). Dinî Folklor veya Dinî-Manevî İnançların Çeşit ve Mahiyeti Üzerinde Bir Araştırma. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.21, s.123-142.

Taş, V. (2011). *Kemal Sunal Filmlerini Anlatıyor*, İstanbul: Taç Kitap Yayınları.

TDK, (1998). *Türkçe Sözlük (C.I-II.)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Teksoy, E. (2015). *Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi I-II*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tezcan, M. (1976). İlkel Toplumlarda Başlık Parası Geleneği, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, S.1, s. 415-426.

Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türkmen, F. (1996), Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasrettin Hoca Fıkraları, V. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Nasreddin Hoca Seksiyon Bildirileri*, Ankara.

Türkmen, F. (2013), *Nasreddin Hoca Latifeleri Burhaniye Tercümesi*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Türkoğlu, S. (2002). *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uçar, Z. (2011). *Çek ve Türk Mizah Anlayışı ve Mizahî Tipler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Velioğlu, Ö. (2004). *70'li Yıllar Türk Sineması Köy Filmlerinde Türklerin İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnancının Yansıması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Velioğlu, Ö. (2010). *Türkiye 'de Değişen Tüketim Kültürünün Türk Sineması Güldürü Filmlerine Yansıması*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yakın, O. (2009). 1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak Düttürü Dünya, *Kebikeç*, S.27, s.331-350.
- Yangın Aslanoğlu, B. (2018). *Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor İzleri*. Konya: Palet Yayınları.
- Yardımcı, İ. (2010), Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.3/2 s.1-41.
- Yekdeş, Ö.F. (2007). Üçkağıtçı Filminde Yağmur Duası ve Üfürmenin Parodisi, *Milli Folklor Dergisi*, Yıl:19, S. 75 s.46-49.
- Yenen, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasındaki Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, D. (1999), *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap Yayınları.
- Yolcu, M. A. (2012), Manilerdeki Doldurma Dize Problemi ve Dizeler Arasındaki Anlamsal Bağ Sağlayan Unsurları Sınıflandırma Denemesi, *Turkish Studies*, S.7/3. s. 2279-2793.

Yolcu, M. A. (2014). *Türk Kültüründe Evliliğe Bağlı Tabu ve Kaçınmalar*, Konya: Kömen Yayınları.

Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme, *Akademik Bakış Dergisi*, S.26 , s.1-13.

Yüksel, A.H. (1997), *İkna ve Konuşma*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Zhang, J. (2005). Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity, *Western Folklore*, S.64, s.263-280.

<http://www.milliyet.com.tr/-bir-baba-hindi----n-zim-hikmet-ve-hay-siz-pankart---/hasan-pulur/yasam/yazardetayarsiv/26.04.2006/154850/default.htm>
(11/10/2017).

<http://www.notaarsivleri.com/> (20/01/2018).

<http://www.tsa.org.tr> (17/05/2018).

<https://english.uoregon.edu/profile/srs> (20/05/2018)

<https://www.worcester.ac.uk/discover/dr-mikel-koven.html> (20/05/2018)

<https://www.jstor.org/stable/i25474744?refreqid=excelsior%3A55bfbc81889f797b51bae851330d810> (20/05/2018).

10. EKLER

EK 1. Film Çözümleme Çizelgesi

FİLM ADI KISALTMASI		İNCELEME TARİHİ	
YILI			
YÖNETMEN			
OYUNCULAR			
GEÇİŞ DÖNEMİ ÜRÜNLERİ			
• Doğum			
• Çocuk			
• Sünnet			
• Askerlik			
• Evlenme			
• Ölüm			
HALKBİLGİSİ ÜRÜNLERİ			
Halk Ekonomisi			
Halk Matematiği			
Takvim Zaman			
Halk Hekimliği			
Halk Veterinerliği			
Halk İnançları			
Halk Müziği			
Halk Oyunları			
Halk Sanatları			
Halk Mutfağı			
Halk Mimarisi			
Giyim Kuşam			

Geleneksel Törenler	
Diğer	
MANZUM HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİ	
Mani	
Türkü	
Tekerleme	
Ağıt	
Aşık Şiiri	
Diğer	
MENSUR HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİ	
Masal	
Halk Hikayesi	
Efsane	
Fıkra	
Diğer	
KALIP SÖZLER	

Deyim:	Atasözü:
Alkış:	
Kargış:	
Argo:	
İsimler- Lakaplar:	

EK 2. Mizah Unsurları Tespit Çizelgesi

Film Adı:		Yönetmen:
İnceleme Tarihi		Oyuncular
Güldürü Çeşitleri İle İlgili Bulgular		
Durum Komîği		
Hareket Komîği		
Söz Komîği		
Karakter Komîği		
Mizah Yaratma Yöntemleri İle İlgili Bulgular		
Abartma		
Gerçeküstücülük		
Biçim Bozma		
Taklit		
Uyumsuzluk		
Mizah Çeşitleri İle İlgili Bulgular		
Nükte		
Hiciv		
Tahkir		
Şaka		
İroni		
İstihza		
Alay		
Espri		
Kara Mizah		
Mizah Kuramları İle İlgili Bulgular		
Üstünlük		
Uyumsuzluk		
Rahatlama		

EK 3. Filmlerdeki Halk Bilimi Temsilleri İle İlgili Örnek Görüntüler



Doğum Anı Temsili (İYİ).



Sünnet Alayı (DC).



Geline Kına Yakılması (TD).



Düğün Alayının Önünün Kesilmesi (SM).



Defin Aşaması (DVR).



Öküz Sabanıyla Tarla Sürülmesi (KİŞ)



Küçükbaş Hayvan Güdümü (KF)



Halay (KF)



Horon (GGG)



Bıçak Horonu (MK)



Çayda Çıra (KDS)



Aşıklık İcrası (SLK)



Kurban Kesimi (POS)



Dilek (Adak) Ağacı (TD)



Karakucak Güreşi (KİŞ)



Yağlı Güreş (KİŞ)



Kahvehane Ortamı (DC)



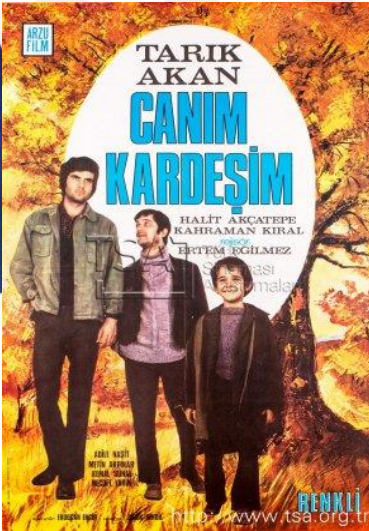
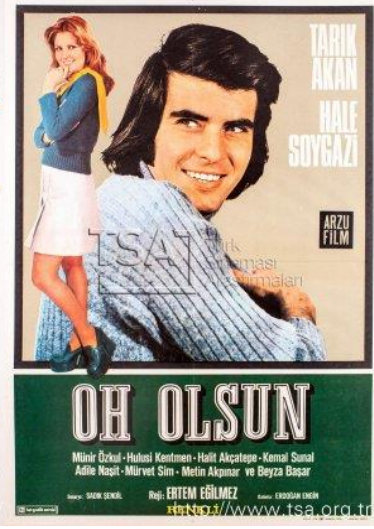
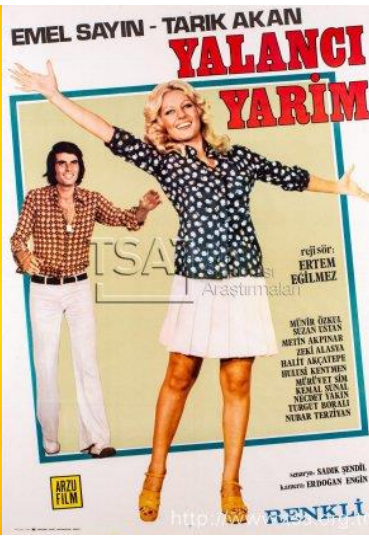
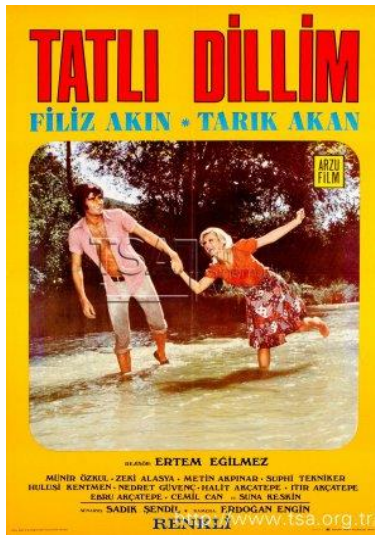
Geleneksel Giyim Kuşam (KİŞ)



Kabadayı Tipi (KAN)



Uzuneşek İcrası (HS)

EK 4. Film Afifleri²⁶

²⁶ Filmlerle ilgili tüm afifler Türk Sinema Araştırmaları <http://www.tsa.org.tr> adresinden alınmıştır.

