

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BİÇİMLERİNİN
ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Yunus Şaban YAMAN

İletişim Ana Bilim Dalı
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı

Şubat, 2020

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BİÇİMLERİNİN
ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Yunus Şaban YAMAN
(Y1712.380014)**

**İletişim Ana Bilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Engin BAŞÇI

Şubat, 2020

Onay formu



ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Kemal Sunal Filmlerinde Toplumsal Eleştiri Biçimlerinin Analizi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya ’da gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (25/02/2020)

Yunus şaban YAMAN

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Kemal Sunal'ın Türk Güldürü Sineması'na olan katkılarını ön plana koyarak, süregelen sanat hayatı boyunca hangi filmlerde yer almayı seçmiş ve yer aldığı filmlerde ne gibi kaygılar doğrultusunda bu filmlerin bir parçası olduğunu araştırdım. Genelden özele doğru ilerlediğim çalışmam, Kemal Sunal'ın kendi hayatından başlayarak sinemaya, komediye ve seyircilerin, yani bizlerin, hayatlarına yaptığı katkıları ortaya koymaktadır.

Çalışmamın her safhasında değerli katkıları ile beni destekleyen danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Engin BAŞCI'ya şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

Araştırmamın oluşmasından yazım sürecime kadar katkılar sunan Kübra İbrahimoglu ve Yalçın Akdeniz'e çok teşekkür ederim.

Bu süreçte desteğini esirgemeyen değerli aileme minnetlerimi sunuyorum.

Subat, 2020

Yunus Şaban YAMAN

KEMAL SUNAL FİMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ BİÇİMLERİNİN ANALİZİ

ÖZET

Gölmek eylemi insanların psikolojik sağlığından başlayarak fiziksel sağlığına kadar etki eden bir eylemdir. Akıl sağlığını bile koruyabilmemiz için gerekli olan bu eylem vücudun başta gelen gerekli hormonlarının salgılanmasındaki baş etkindir. Gölmek, günlük hayatımızda bir parça olarak bizimle varlığını sürdürürken aynı zamanda sanata da giriş yapmıştır. Sanata yaptığı bu giriş tiyatrodan başlayarak sinemanın icadından sonra yoğun olarak varlığını sinemada sürdürmüştür. Geçmişi eski Yunanlara dayanan bu eylem bir anda sanat dalında türe dönüşür. İnsanların kafa dağıtmaları ve eğlenmeleri için en güzel kaçamaktır o zamandan bu zamana. Ülkemizin sinema ile buluşmasının ardından gelen bir film furyası bu sektörde yetenekli olduğumuzu kanıtlar ve sanatçılarımızın art arda çıkardığı filmler ile toplumun sinemaya olan ilginin ne kadar fazla olduğunu görmekteyiz. Yeşilçam olarak bilinen Türk sinema sektörünün komedi türündeki başkahramanı ve gönüllerdeki tahtın sahibi Kemal Sunal'dır. Konuşmadan bile seyirciyi güldürebilme yeteneğine sahip usta aktör, Türkiye'nin sahip olduğu en önemli sanatçılardandır. Yer aldığı filmler ile dikkat çeken usta oyuncu eleştirileri ve güldürürken düşündürmesi ile ünlüdür. Türk sinemasına bulunduğu katkıları ve öğretiler sayesinde sinema hem amaç hem de araç olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güldürü, Komedi, Sinema, Kemal Sunal, Eleştiri, Kemal Sunal Filmleri

ANALYSIS OF SOCIAL CRITICISM IN KEMAL SUNAL FILMS

ABSTRACT

Humans physiological and psychological states positively affected by laughing. This action, which allows us to maintain even mental health, regulates the secretion of important hormones in the body. laughing is taken an important part in art as well as taking a big part in our daily lives. The introduction of laughter to the arts begins in the theater and maintains its existence in the cinema, after the invention of cinema. This action is based on ancient Greek history has evolved into a genre in the arts. Laughter is the most beautiful way for people to have fun from back on ancient days to now. We can understand that our society's interest in cinema is significantly high by looking at a lot of new movies made by our talented actors after movie theaters open in our country. Kemal Sunal is the hero of Turkish comedy movies as known as Yeşilçam movies and he is also a beloved Turkish artist. He could have made people laugh even without talking. He was one of the most important artists in Turkey. He was also analyzed important daily issues in his movies. Turkish artist and peoples are grateful to him for his contributions to Turkish cinema art.

Keywords: comedy, cinema, Kemal Sunal, criticism, Kemal Sunal movies

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
I.GİRİŞ	1
A. Tezin Konusu	2
B. Tezin Amacı ve Önemi	2
C. Tezin Yöntemi ve Sınırlılıkları	3
II. GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ	7
A. Tür Olarak Güldürü	7
B. Güldürü Türleri	9
C. Tiyatroda Güldürü	11
1. Geleneksel Tiyatro	13
2. Batı Etkisi İle Tiyatro	16
3. Çağdaş Tiyatro	17
D. Sinemada Güldürü	18
1. Güldürü Sinemasının Türleri	22
E. Güldürü Sinemasında Toplumsal Eleştiri Biçimleri.....	23
III.TÜRK SİNEMASINDA GÜLDÜRÜ	29
A. Türk Sinemasında Güldürü Türü	29
1. İlk Dönem Türk Güldürü Sineması	31
2. Muhsin Ertuğrul Dönemi Güldürü Sineması	33
3. Sinemacılar Dönemi Güldürü Sineması	34
B. Türk Sinemasında Güldürünün Yeri	36

C. Türk Sinemasında Güldürü Filmlerinin Özellikleri	40
D. Türk Güldürü Filmlerinde Toplumsal Eleştiri Biçimleri	46
1. Karakter Ağırlıklı Güldürü Sineması	47
2. Durum Ağırlıklı Güldürü Sineması	47
3. Erotik Güldürü Sineması	48
4. Salon Ve Aile Güldürüsü	49
IV. KEMAL SUNAL VE GÜLDÜRÜ SİNEMASI	51
A. Kemal Sunal'ın Sanat Yaşamı	51
1. Tiyatro Dönemi	51
2. Sinema Dönemi	52
B. Kemal Sunal'ın Güldürü Sinemasındaki Yeri	55
1. İlk Filmleri Ve Figüranlık Dönemi	55
2. Yardımcı Oyunculuk Yılları	56
3. Başrol Dönemi Ve Şaban Karakteri	62
4. Toplumsal Sorunlar Ve Farklı Karakterler	78
C. Kemal Sunal Filmlerinde Güldürü Biçimleri	87
1. Şaka	87
2. Kara Mizah	90
3. Durum Komiği	94
4. Hal Ve Hareket Komiği	99
5. Karakter Komiği	102
V. KEMAL SUNAL FİLMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ	
UNSURLARI	107
A. Ekonomik Sistem Eleştirisi	107
B. Siyasi ve Politik Eleştiri	113
C. Ağalık Sistemi ve Başlık Parası Eleştirisi	120
D. Sınıfsal Eleştiri	125
E. Kentleşme ve Göç Sorunu	131
VI. SONUÇ	141
VII. KAYNAKÇA	145
ÖZGEÇMİŞ	155

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No:

Şekil 1 : Tatlı Dillim – 1972	56
Şekil 2 : Canım Kardeşim – 1973	57
Şekil 3 : Güllü Geliyor Güllü – 1973	58
Şekil 4 : Oh Olsun – 1973.....	58
Şekil 5 : Yalancı Yarım – 1974.....	59
Şekil 6 : Köyden İndim Şehre – 1974	60
Şekil 7 : Mavi Boncuk – 1974	61
Şekil 8 : Salako – 1974.....	64
Şekil 9 : Hababam Sınıfı – 1975	65
Şekil 10: Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı – 1975.....	66
Şekil 11: Hababam Sınıfı Uyanıyor – 1976.....	66
Şekil 12: Hababam Sınıfı Tatilde – 1977	67
Şekil 13: Şaban oğlu Şaban – 1978.....	68
Şekil 14: İnek Şaban – 1978	69
Şekil 15: Yüz Numaralı Adam – 1978	70
Şekil 16: Bekçiler Kralı – 1979.....	71
Şekil 17: Şark Bülbülü – 1979	72
Şekil 18: Umudumuz Şaban – 1979	73
Şekil 19: En Büyük Şaban – 1983.....	74
Şekil 20: Atla Gel Şaban – 1984.....	75
Şekil 21: Şabaniye – 1984	76
Şekil 22: Sosyete Şaban – 1985	77
Şekil 23: Davacı – 1986.....	79
Şekil 24: Öğretmen – 1988	80
Şekil 25: Kapıcılar Kralı – 1976	83
Şekil 26: Çöpçüler Kralı – 1977.....	84

Şekil 27: Kıracı – 1987.....	85
Şekil 28: Düttürü Dünya – 1988.....	86
Şekil 29: Hababam Sınıfı Uyanıyor – 1976.....	88
Şekil 30: Hababam Sınıfı – 1975.....	89
Şekil 31: Hababam Sınıfı Tatilde – 1978.....	90
Şekil 32: Kibar Feyzo – 1978.....	93
Şekil 33: Zübük – 1980.....	94
Şekil 34: Saygılar Bizden – 1992.....	96
Şekil 35: Şaban Askerde – 1993.....	97
Şekil 36: Bay Kamber – 1994.....	98
Şekil 37: Şaban İle Şirin – 1996.....	99
Şekil 38: Hababam Sınıfı Tatilde – 1978.....	100
Şekil 39: Tosun Paşa – 1976.....	101
Şekil 40: Hababam Sınıfı – 1975.....	101
Şekil 41: Hababam Sınıfı Uyanıyor – 1977.....	103

I.GİRİŞ

Sinema hayatın içinden hikâyeler anlatır. Hikâyelerle gerçeklik içindeki durum ve olguları yeniden üreterek izleyicinin dünyasına sunar. Böylece başka bir düzlemde sinemasal bir gerçeklik yaratılır. Anlatı ve türler bu gerçekliğin sunum biçimleridir. Bir başka deyişle, sinemanın anlatısı türlerle de formatlandırılmıştır. Komedi (güldürü) bu türlerden biridir ve sinema tarihinde en çok ilgi gören türler arasında yerini almıştır. Bunun temel nedenlerinden biri insandaki gülme güdüsüdür. İnsanoğlu günlük yaşamda karşılaştığı olay ve durumlar karşısında çeşitli tepkiler vererek kendini konumlandırır. Gülme edimi bu tepkilerden biridir. Gülmek insan doğasını şekillendiren, onun kişiliğine katkı yapan bir davranış biçimidir. İnsana ve gerçekliğe dair aktarılan hikâyeler içinde yerini alır. İnsansal tüm duygu ve düşünceler, gerçekliğe dair bu hikâyeler sinemada komedi türüyle de aktarılmıştır. Her zaman belirli bir kitleye sahip olmuştur. Güldürü türünü sinemaya yansıtan başarılı oyuncular bu türü daha da yükseklerle taşımıştır.

Türk güldürü sinemasının en önemli isimlerinden biri Kemal Sunal'dır. Kemal Sunal, sinema dünyasına adım attıktan sonra kariyerine başarılı bir şekilde devam etmiş ve Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Kariyerinin ilk yıllarını tiyatrodan başlayan Sunal'ın sinemaya geçişi ise Ertem Eğilmez'in yönettiği filmlerle olmuştur. Yardımcı oyuncu olarak rol aldığı filmlerin gişe rekoru kırması onun tanınmasına ve sinema seyircisi tarafından sevilmesine yol açmıştır. Bu süreç onu başrol oynadığı filmlere götürmüştür. Yarattığı tipler ve karakterler ile karakter komedisine ve Türk komedi sinemasında ayrı bir yere sahip olmuştur. Tiplerini o kadar çok beğenilmiştir ki, bir dönem Kemal Sunal'a ismiyle değil, tiplerini ile seslenilmiştir. Bu durum oynadığı filmlerin ve canlandırdığı karakterlerin izleyicideki karşılığıdır.

Kemal Sunal, başrol oynadığı filmlerle birlikte oynayacağı filmleri seçme ayrıcalığına da kavuşmuştur. Bu ayrıcalık onun toplumsal sorunları konu edinen filmlerde rol almasına neden olmuştur. Kemal Sunal bu filmlerde güldürü

sinemasının anlatısı içinde toplumsal sorunları hicveden hikâyelerin kahramanını oynamıştır. Bu filmlerde dönemin toplumsal sorunları hikâyenin sonunda yer alır. Kemal Sunal'ın canlandırdığı karakterler, ekonomi politikalarının toplumda yarattığı etkiden kronikleşmiş sosyal sorunlara pek çok konuda komedinin kendine özgü gücüyle eleştiri üretmektedir. Bu çalışmada da Kemal Sunal'ın bu tarz filmleri konu edilmiştir.

A. Tezin Konusu

Sinema sanatı dünyada yaşanan değişimlerden sürekli olarak etkilenmiştir ve bunu seyirciye sunma biçimlerine de yansıtmıştır. Sinema türleri sinemasal anlatının sunum biçimlerini oluşturmaktadır. Güldürü türü de bunların en önemlilerinden biridir. Mizahın içinde barındırdığı siyasal ve toplumsal eleştiri şekilleri güldürü sinemasının anlatılarında da sıkça kullanılmaktadır. Toplumsal eleştiri de dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da güldürü sunum biçiminde yerini almıştır.

Çalışmanın konusunu Kemal Sunal filmlerindeki toplumsal sorunlara getirilen eleştiri biçimlerinin analizi oluşturmaktadır. Bu filmlerde köyden şehre göç, kentlerin göç eden kırsal kesimleri dönüştürememesi, ağalık düzeni, işçi hakları, ekonomide yaşanan köklü değişimlerin neden olduğu yaşantı biçimleri ve kültürel çatışmalar gibi konular ele alınmıştır. Kemal Sunal'ın başrol oyuncusu olarak yer aldığı bu filmler seyirciyi güldürürken düşündürmeyi amaçlamaktadır. Bu filmlerde toplumsal sorunların kaynağı olan siyasal, toplumsal ve ekonomik sisteme eleştiri vardır. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde dönemin toplumsal ve ekonomik sorunları ile hikâyenin içinde bunlara getirilen eleştiri biçimleri konu edilmiştir.

B. Tezin Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı Türk sinemasında güldürü türünde yer alan Kemal Sunal filmlerindeki toplumsal eleştiri biçimlerinin incelenmesidir. Güldürü sineması denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri Kemal Sunal'dır. Usta oyuncunun oynadığı filmlerin çoğunda toplumsal gerçekliğe dayanan konuların işlendiği bilinmektedir. Bu durum Kemal Sunal'ın sinemada kalıcı olmasındaki en önemli etken olmuştur. Onun oynadığı filmlerde amaç güldürürken düşündürmektir. Sinemanın genel anlamda bir eğlence aracı olmasıyla birlikte aynı zamanda

toplumsal konuları gerek doğrudan gerek dolaylı yollarla aktarma özelliği de vardır. Kemal Sunal filmleri sinemanın bu özelliğini yansıtmaktadır.

Onun rol aldığı filmlerin konuları genel olarak sanayileşme ve sonuçları, köyden kente göç, gecekondulaşma, sendikalaşma, işçi sınıfları ile ilgili yaşanan olaylardır. Bu toplumsal konuların Kemal Sunal filmlerinde nasıl işlendiğini ortaya koymak çalışmanın öncelikli amacıdır. Türk sineması kapsamında değerlendirildiğinde Kemal Sunal üzerine yazılan çalışmaların az olduğu görülmektedir. Bu çalışma bu alandaki eksikliği gidermeyi de amaçlamaktadır.

Kemal Sunal filmlerine sadece güldürü amacıyla yaklaşmayan bu çalışma aynı zamanda oyuncunun sanata yüklediği işlevi ortaya koyma açısından da önemlidir. Bu sebeple usta oyuncu toplumsal bir mesajı olmayan filmlerde oynamaktan kaçınmıştır. Onun filmlerinde izleyiciye anlatılmak istenen sorunlar ve çeşitli meseleler ile bunlara getirdiği çözümler çalışmanın önemini arttırmaktadır. Bu kapsamda yapılan araştırmayla Kemal Sunal'ın toplumsal gerçekçi filmlerinin Türk sinemasındaki önemi ve bu filmlerin sinemamıza ne gibi katkılar sağladığı gösterilecektir.

C. Tezin Yöntemi ve Sınırlılıkları

Bu çalışmada Van Dijk'in söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır ve amaçsal örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Söylem analizi yönteminin seçilmesinin nedeni nitel araştırmalarda öne çıkan bir araştırma yöntemi olmasıdır ve aynı zamanda odaklanılan konunun anlamın değişkenliğine çekilebilmesidir. İletişim çalışmalarında sıklıkla yer verilen söylem analizi Van Dijk'in eleştirel söylem analizidir.

Van Dijk'in eleştirel söylem analizi; toplumsal sınıf farkı, ideoloji, ayırıcılık, güç, hâkimiyet, çıkar, kazanç ve sosyal düzen gibi konuları ele alan ve inceleme alanı olarak bu konuları öne çıkaran bir yöntemdir. Eleştirel söylem analizi farklı toplumsal kavramları dilsel yansıtma yoluyla nasıl işlendiği ile ilgilidir. Bu analiz yöntemi genellikle toplumsal ve politik problemlere odaklanmaktadır. Genellikle toplumdaki hâkimiyet ve güç unsurlarının meşrulaştırılması, tekrar yapılandırılması veya bunlara karşı çıkılması gibi konuları ele alır (Van Dijk, 2001: 352-354).

Van Dijk'in eleştirel söylem analizi modeli makro ve mikro olmak üzere iki bölümden oluşur. Makro inceleme; ele alınan temayı yansıtır ve haber yapılırken

yararlanılan şemayı içermektedir (Van Dijk, 1988: 15). Bu bağlamda haber başlıkları, haber giriş bölümleri, ana olay, kaynaklar, haber değerlendirmesi ve fotoğraflar gibi bölümleri kapsar (Özer, 2011: 83). Mikro inceleme; cümle çözümlemesi yani karmaşıklık, basitlik gibi çeşitli cümle yapılarının incelenmesi, bölgesel uyum adı verilen cümleler arası işlevsel, nedensel anlamların analizi gibi bölümleri kapsamaktadır (Doruk, 2013: 115).

Kemal Sunal filmleri eğlendirirken düşündürülen özellikte olduğu için çalışmada bu yöntem kullanılmıştır. Söylem analizi yöntemiyle birlikte Kemal Sunal filmlerinin izleyiciye sunulurken altında yatan toplumsal mesajlar analiz edilmiştir ve detaylı bir şekilde çözümlenmiştir. Amaçsal örnekleme yöntemiyle beraber verilmek istenen toplumsal mesajı yansıtan filmler incelenmiştir. Amaçsal örnekleme metodunun uygulanmasının sebebi bu yöntemde çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek ayrıntılı araştırma yapılmasına olanak tanınmasıdır. Çalışmada öncelikle incelenecek toplumsal eleştiri başlıkları belirlenmiştir ve sonrasında her bir başlık için eleştiriye yansıtan Kemal Sunal filmi seçilmiştir.

Tezin sınırlılıklarına bakıldığında Kemal Sunal'ın rol aldığı tüm filmler detaylı incelenmemiştir. Çünkü usta oyuncu sanat hayatı boyunca toplam 82 filmde rol almıştır. Zaman sınırı bakımından tüm filmler detaylı olarak çalışmaya dâhil edilememiştir. Bu amaçla incelenen filmler toplumsal eleştiri bakımından ekonomik sistem eleştirisi, siyasi ve politik eleştiri, ağalık sistemi ve başlık parası eleştirisi, sınıfsal eleştiri, kentleşme, kentlileşme ve kent sorunları ile ilgili eleştiri, göç ve göç sorunlarının en belirgin şekilde yansıtıldığı filmler seçilerek incelenmiştir.

D. Tezin Evreni ve Örnekleme

Bu çalışmanın evrenini Kemal Sunal'ın rol aldığı tüm filmler oluşturmaktadır. Çünkü evren, bir araştırma sonuçlarının genellemek istendiği verilerin tümünü kapsamaktadır. Örneklem ise belirli bir konu hakkında bilgi toplamak için çalışılan evrenden seçilen onun sınırlı bir parçasıdır. Bu çalışmada örneklem grubu toplumsal eleştiri unsurlarının alt başlıklarını içeren konuların yansıtıldığı filmlerdir. Ekonomik sistem eleştirisi başlığında Katma Değer Şaban filmi, siyasi ve politik eleştiri başlığında Zübük filmi, ağalık sistemi ve başlık parası eleştirisi başlığında Kibar Feyzo, sınıfsal eleştiri başlığında Çöpçüler Kralı, kentleşme, kentlileşme ve kent

sorunları başlığında arıklı Milyoner ve son olarak g ve g sorunları başlığında Köyden İndim Şehre filmi analiz edip yorumlanmıŐtır. Bir araŐtırmada seçilen örnekler evrendeki büyük grupları temsil ederler. Örneklem grubu bu altı filmde oluşmaktadır. Örneklem grubu seçilirken alt başlıkları en iyi temsil eden Kemal Sunal filmlerinin seçilmesi dikkate alınmıştır. Nitel araştırmalar olgu ya da olayların bireylerin subjektif görüŐlerinin analiz edilmesi ile yürütülmektedir. Buna göre, bireylerin konuya ilişkin yaklaŐımları ve görüŐlerinin sistematik olarak analiz edilmesi bilgiye ulaşma yöntemlerinden biridir. Nitel araŐtırmanın en önemli özelliği mevcut durumun çok yönlü, sistemli ve derinlemesine inceleyen görgül bir araştırma olmasıdır. AraŐtırmada, araŐtırmacının herhangi bir önyargıya sahip olmadan konunun bütün yönlerinin ortaya çıkarılması için bireyler ile görüŐme yapması ile incelenmektedir (Ekiz, 2009: 28).



II. GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

A. Tür Olarak Güldürü

Tür kavramı, insanoğlunun yaşamını çevreleyen birçok nesneyi ayırmsamak ve tanımlamak için başvurduğu ifade yöntemlerinden biridir. Edebiyatta, sinemada, müzikte de türlere göre tanımlama ve ayırmsamalara başvurulmaktadır. Görsel sanatlarda ve hatta sinemada da türler hakkında farklı bakış açılarına rastlamak mümkündür.

Sinemanın içinde güldürü bir tür olarak yer almaktadır. Güldürü kavramı, gülme eyleminin bir gösteriye dönüşme biçimidir. İçerisinde güldürme özelliği ve gülme eylemi olan her şeyi kapsar. Günlük rutindeki sıkıntılardan uzaklaşma, stresi üzerimizden atma gibi birçok durumda, kötü düşünceleri bize unutturan en önemli etkenlerden biri gülme eylemidir. Gülmek insan yapısına uyan en güzel ve en ihtiyaç duyulan eylemdir. Felsefi bir bakış açısı, E. B. White'ın, "mizah, bir kurbağa gibi parçalarına ayrılabilir, ama ayrılırken ölür; içindekiler ise saf bilimsel akıl hariç her şeyi teskin edicidir" demesidir. Gülme eylemi daha detaylı incelendiğinde akla gelen ilk isim Sigmund Freud' dur. Ona göre gülmek tamamen bilinçaltı ile alakalıdır ve başlı başına bir gizemdir (dmy.info, 2013).

Güldürü türünün varlığı eski zamanlardan bu yana sinemada kendini göstermektedir. Eski antik Yunan zamanlarından şu anki zamana kadar dünyada farklı komedi şekilleri görülmüştür. Değişen rejimler, ortaya çıkan yazarlar, farklı akımlar, vb. gibi olaylardan oldukça etkilenen dünya güldürüsü zaman içerisinde çok gelişmiş ve değişmiştir. Yüzyıllar arası komedi sanatının değişimi çağlara göre şöyle sıralanabilir:

Ortaçağ Komedi (MS 476 - 16. Yüzyıl): Ortaçağ'da kiliseler komediyi minimumda tutmaya çalışmış; ancak yine de festivallerde, törenlerde yapılmıştır ve gelecek dönem Rönesans'ta hayatta kalmıştır. Ortaçağda, daha iyi palyaçolar ve mahkeme isyancıları, kayıtların iyileşmeye başlamasıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. Jesters,

hanelere ve Kraliyet ailelerine eğlence sunan insanlar olmuştur. Bu insanlar palyaçoların başlangıcı sayılabilir. Roma'da birçok tür palyaço ortaya çıkmıştır. Sannio, hiç maske takmayan ve insanları komik bedenleri ve yüzleriyle güldüren bir palyaço olmuştur.

Rönesans Komedi (14. Yüzyıl - 17. Yüzyıl): Rönesans döneminde, gerçekçi komedi adı verilen yeni bir komedi türü doğmuştur. Bu gerçekçi komedi, John Heywood tarafından geliştirilen Latin komedi ve komedi karışımıdır. Bu komedi çoğunlukla Ben Johnson ve William Shakespeare tarafından yapılan oyunlarda ifade edilmiştir. Shakespeare, trajikomedi oyunlarının yanı sıra romantik komedi oyunlarını yazmakta da çok iyiydi. Öte yandan Heywood, daha klasik olan oyunlar yazmıştır. Bu süre zarfında, İtalya'da ortaya çıkan Commedia dell Arte adlı başka bir komedi türü ortaya çıkmıştır. Bu, diyaloglarını doğaçlama yapan maskeli karakterlere sahip bir komedi olmuştur. Bu daha sonra Fransa'yı pandomim komedisinde etkilemiştir. 17. yüzyılda, klasik bir komedi ve Commedia dell Arte, Molière adlı bir oyun yapmak için bir araya gelmiştir. Rönesans, yeni tür komedilerin doğduğu ve komedilerin popüler olmaya başladığı bir dönem olarak tarihe geçer.

Melodramatik Komedi (18. Yüzyıl - 19. Yüzyıl): Melodramatik bir drama olay dizisi ve karakterlerin basmakalıp kullanarak duygulara hitap etmek için abartıldığı bir drama türüdür. 18. ve 19. yüzyıllarda yazılmıştır ve genellikle müzik eşliğinde yapılır. Aynı zamanda iyile kötülük fikrine odaklanır. 19. yüzyılın en çok yazılan tiyatrosu olmayı başarmıştır ve 1840 yılında popüleritesi çok artmıştır. Melodramatik komedide standart tiplere olarak adlandırılan altı karakter bulunmaktaydı ve bunlar baş-kahraman, kötü adam, kadın baş-kahraman, yaşlı bir ebeveyn, yardımcı ve hizmetkârdı. Bu karakterler cinayet ve sevgi olaylarında kullanıldı. Melodramda günümüzde faaliyet gösterir ve ilgi görür.

Sirk Komedi (18. Yüzyıl): Türk kültürüne çok giremeyen bir komedi olarak karşımıza çıkar. Kültür farklılığından doğan sebepler yüzünden çok tutunamamış güldürü tarzıdır. Sirk, 18. Yüzyıldan beri var olan akrobasi, komedi ve binicilik performansıdır. Gerçekleştirilen ilk sirk Londra'daki Philip Astley tarafından yapılmıştır. Sirkte, izleyiciyi eğlendirmek ve onları güldürmek olan palyaçolar bulunmaktadır. Sirkte üç temel palyaço türü vardır: Beyaz yüzlü palyaço, Auguste ve

karakter palyaço. Sirklerde daha fazla insan gidip performans gösterdikçe, daha çok sirk türü komedi ve palyaço türü doğmuştur.

Sinematik Komedi (20. Yüzyıl): Sinematik komedi, sadece mizah kısmına odaklanan filmlerdir. Bu filmler izleyiciyi eğlendirmek içindir ve gerçek hayattaki karakterlerin abartılmasıyla komik hale getirilir. Dünyanın sinemada komedi ile tanışması sessiz filmlerle olmuştur. Sessiz filmler, hiçbir kelimesi kullanılmayan filmlerdir. Bu nedenle tokat, sopa gibi fiziksel bir eylemin komedileridir. Bu zamanın ünlü komedyenleri Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd olmuştur. Charlie Chaplin bir sessiz sinema aktörü ve pantomimisttir; ama en başında yetenekli bir komedyendir. Kendi zamanının ve zamanın da ötesinde bir üne sahiptir. Charlie Chaplin'den “Tramp”, “The Floorwalker” ve “The Kid” gibi birçok klasik bulunmaktadır. Buster Keaton “taş yüzü” ve akrobatik şakasıyla ünlüdür. “Taş yüzü” onu ünlü yapan en büyük olaylardan biri olmuştur; çünkü zamanın en önce gelen komedyenlerinden biri olup ve komediye sayısız katkısı olmasının dışında milyonları güldüren Charlie Chaplin sanatını yaparken asla gülmemiştir ve yaşam stiline tam tersi olan bir ünvana sahip olmuştur. Eserleri “Kasap Çocuğu” ve “Bir Hafta” dır. Harold Lloyd, Chaplin ve Keaton'dan sonra “üçüncü dahi” olarak adlandırılan popüler ve sessiz bir palyaçodur. Sessiz filmlerden sonra, TV komedi gösterileri popüler olmaya başlamıştır ve 20. yüzyılın en güzel örneği olarak Bay Bean öne sürülebilir.

B. Güldürü Türleri

Güldürü, gündelik hayatın getirdiği düzeni, monotonluğu ve alışılmışlığı bozup gelenekler ya da evrensel durumlara bağlı olarak oluşan gülünç durumların beyaz perdedeki veya sahnelerdeki yansımasıdır. Yıllar boyu süre gelen farklı akımlar ve kültürel değişiklerin ortaya çıkardığı sonuçlarla birlikte birçok güldürü türü meydana gelmiştir. Beyazperde ve sahnelerdeki güldürü her ne kadar birbirlerinden ayrı işlense de geniş çerçeve içinde türler birbirlerine yakın olmuşlardır. Her biri ayrı bir dönemin motiflerini ve özelliklerini taşıyan bu türleri Ali Kemal Sunal güldürüyü on başlığa ayırmıştır:

1) Güldürme Amaçlı Teatral Oyunlar: İlk örnekleri 1920 - 1921 yıllarında İngiltere’de ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı’na kadar varlığını sürdürmüştür.

Oyun yazarlarının bir kısmı güldürmeyi tercih ederken bir kısmı da eleştirel güldürüyü ele almıştır.

II) Ciddi Güldürü: Diğer adıyla ağlamaklı güldürü olan bu tür 18. yüzyılda Fransa'da Nivelles de La Chaussee tarafından oluşturulmuştur. Ciddi güldürü burjuva dramını ele alarak duygusallık ve ibret uyandırmayı amaç edinmiştir. Burjuva sınıfının yaşadığı durumlar karşısında insanlara acıma ve heyecan duygusuyla izleyiciye anlatılmıştır.

III) Dolantı (Entrikal) Güldürü: En önemli özelliği komik unsurun birbirine bağlanmış çeşitli olaylardan ve hareketlerden oluşmasıdır. Kişileri değil onların çevirdiği entrikaları ele alır. Güldürmede bu karmaşık biçim içerisinde gizlidir. Bu tür genelde çok derine inmeden yüzeyde gelişerek çeşitli ruh çözümlerini yansıtmaya çalışır.

IV) Hafif Güldürü: İçerik bakımından en yüzeysel ve dramatik bir yapıya sahiptir. Tek hedefi güldürmek olan bu tür yorucu olmayan yapısıyla kolay tüketilir. Bununla beraber oyundaki kişiler iyi işlenmiştir.

V) Romantik Güldürü: Bu türün büyük ustası Shakespeare'dir. Yer verilen olaylar gerçek yaşamda karşılaşılmaması zor durumlardan oluşmaktadır. Ancak izleyiciye inandırıcı bir şekilde sunulmuştur. Konularını şövalyeler, savaşçılar gibi serüven kişilerinden almıştır.

Güldürü sinemasında toplumsal eleştiriye bakıldığında toplumsal işlevi değerlendirmekte ve güldürürken sorgulamayı içermektedir. Bu tür, toplumsal eleştiri biçimi olarak genellikle toplumsal veya bireysel yapıda çatışmayı ele alır. Güldürü sinemasında toplumsal eleştiriye yer verilen türler; toplumsal taşlama, kahramanlık güldürüsü, töre ve karakter güldürüsü, abartılı güldürü ve içli güldürü olarak sıralanabilir.

VI) Toplumsal Taşlama: Bu türün temsilcisi Marcel PAFNOL'dur. En temel özelliği, toplumun farklı sınıflarına mensup insanlar, teatral yapıdan çok sinematografik anlatımla gerçeğe yakın biçimde ele alınmıştır.

VII) İçli Güldürü: Hikâye oluşumları genel olarak birbirini takip eder. Örnek verecek olursak birbirini seven iki kişi çeşitli zorluklarla karşılaşarak bunların üstesinden gelmeye çalışır ve sonunda mutlu sona ulaşırlar.

VIII) Kahramanlık Güldürüsü: Bu türdeki oyun kişisi öykü kuruluşunun merkezindedir. Oyundaki başrol oyuncu oyunun temelini oluşturur ve hikayeyi devam ettirir. Ancak bu karakter çok fazla abartılarak insanüstü özellikler verilerek ideal insan gibi yansıtılmıştır. Örneğin, oyunda başına gelen kötü durumları inandırıcı olmayan şekilde ortadan kaldırmıştır. Bu şekilde kahraman, abartılı ve gösterişli bir üslupla ele alınmıştır.

IX) Töre ve Karakter Güldürüsü: Bu türün temsilcisi Moliere'dir. Doğallığın tiyatrodan kaynaklandığı ve insanı doğal haliyle betimlemeyi savunur. Hem etkin hem de donanımlı bir tür olarak doğmuştur. En belirgin özelliği, insani psikolojiye yönelerek insanların kişisel yorumlarını da yer vererek sunmasıdır.

X) Abartılı Güldürü: Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın yoğun olduğu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Trajik yönü daha etkin olan türün oyunlarında fantezileri ve gerçek olanı vurgulamak için tutum ödün verilmediği görülür (Sunal, 1998: 4-6).

C. Tiyatroda Güldürü

Güldürü, sahnelerde ve beyazperdede görüldüğünden daha çok yük ve anlam taşımaktadır. Güldürü, sinemaya göre tiyatro alanında daha fazla işleve sahiptir. Bunun sebebi tiyatrodaki çekim zorluğu ve sinemadaki çekim rahatlığı ile kıyaslanabilir. Çünkü güldürü içeren bir tiyatro oyununu aynı heyecan, tutku, kahkaha ve enerji ile seyirciye aktarmak zorundadır. O gülünçlük her defasında taze tutulmalıdır. Nitekim bu sinema için geçerli değildir. Tiyatro ile sinema arasında güldürü farklılıkları türlere de yansımıştır.

Prof. Dr. Erman Artun'a göre; tiyatronun kaynağı, ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavra dayanmaktadır (Artun, 2008: 1). Çünkü tiyatro yıllardır hitap ettiği insanların veya halkın benliğini, kötülüğünü ya da iyiliğini ve gerçekliklerini bazen fark ettirerek bazen de gizliden gizliye onların yüzüne çarpmaktadır. Görmek istenilmeyen gerçekler tiyatro güldürüsünün güzel kullanımı ile insanlara güldürüyle karışık düşündürme eylemini gerçekleştirir. Bu noktada, güldürü tiyatrosunun en büyük özelliği düşündürmesi olarak karşımıza çıkar ve yeni bir terim doğar: 'güldürürken düşündürme'. Oyunlar içinde geçen zekice kullanılmış akıl oyunları, şaka ile karışık

iğneleme, yerme vb. gibi çoğu bölümler abartma ile kültürel özelliklerimize dayalı komik ve absürt şakalardan oluşuyorsa bu durum seyirciyi mizah kullanarak dönemin sorunları ya da herhangi bir sorunu düşündürmeye itmek için kullanılmıştır. Bir başka deyişle, “...komedyaya eksikliklere işaret ederek, kişiyi kendinde gözlediği bu eksiklikleri gidermeye çağırır. Bu anlamda, klasik komedyaya koruyucu niteliktedir” (Şener, 1974: 26).

Tiyatro güldürüsü diğer adları ile komedyaya ya da fars olarak karşımıza çıkabilir. Komedi kelimesine etimolojik olarak bakıldığında, çok eskiye dayandığı görülür. Dr. Arslan Tekin’in ‘Edebiyatımızda Terimler’ adlı kitabında bulunan bir cümle ile komedinin kelime anlamına açıklık getirebiliriz: “Komedi terimi Antik Yunandaki “cümbüş, alay” anlamına gelen “komos” sözcüğü ile “ezgi” anlamına gelen “ode” sözcüğünün birleşmesinden doğmuştur.” (Tekin, 2012: 192). Yunan eğlence ve şarap tanrısı Dionysos anısına düzenlenen anma törenleri zamanla tiyatroya dönüşerek komedyaya türünü ortaya çıkarmıştır. Komedyaya (veya komedi) teriminin ilk kullanıldığı yer Aristoteles’in hatırı sayılır önemliliğe sahip olan *Poetika* eseri olarak kayıtlara geçmiştir. Ortaya çıkışı Antik Yunan çağından filozof Aristoteles’in zamanına dayanan komedyaya o dönemden bu döneme kadar zaman içerisindeki değişikliklerden yararlanmış, yıllar yılı içine özellikler eklenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Eski çağlardan trajediyi de içine alarak genişlemiş ve eğlence, şarkı, oyun içeriği ile birlikte insanlara ders vermeyi amaçlayan ve güldürürken düşündüren yapıyı benimseyen bir tür olarak benliğini tamamlamıştır. Tek cümleyle özetlenecek olursa insanları güldüren, eğlendiren ve bunları yaparken de düşündürmeyi ve eğitmeyi amaçlayan tiyatro türüne “komedi (komedyaya)” denir (edebiyatvesanatakademisi.com, 2013).

Tiyatroda güldürü sanatının üç ana türü vardır: Karakter Komedi, Töre Komedi ve Entrika Komedi. Bu üç türün ana tür olarak ele alınmasının sebebi Türk tiyatro geleneklerine bağlı olarak en çok ilgi duyulan türler olmasıdır. Güldürü, gelenekler ve kültürel bağlantılardan ortaya çıkmaktadır. Karakter, töre ve entrika komedileri bizim geleneklerimizi ve kültürümüzü yansıtan konular oldukları için toplum bu türleri daha çok benimsemiş ve komik bulmuştur (makaleler.com, 2016). Toplum içerisinde eleştirilen ya da yargılanan bir konunun izleyicilere fark ettirmeden ele alması ve bunları mizah ile birleştirip seyircilere sunması tiyatronun sihirli gücüdür.

Tiyatro her zaman insanlara tozpembe gözlükleri taktıramaz, bu durum tüm dünya tiyatroları için de geçerlidir. Bir grup vardır ki, her şeye ve herkese muhalefettir. Bu tip insanlar, tiyatroya sadece eleştirel yaklaşmaz aynı zamanda saldırırlar. Gündelik, ulusal veya evrensel sorunların işlendiği bu sanat dalında güldürü genellikle eleştiri ile sunulduğu için insanlar üzerinde aydınlanma yaratacak herhangi bir düşünce onlar için tehdit oluşturabilir. İnsanların birlikteliğini ya da buluşma noktasını temsil eden tiyatro ve sinema gibi çoğu sanat dalı insanları fikir ayrılığına düşürebilecek kapasiteye sahiptir.

Türk güldürü tiyatrosuna geniş çerçevede bakıldığında oyuncularını Türklerden oluşan, Türk gelenek ve göreneklerine bağlı kalınarak mizah yapan, dekorundan kostümlerine tamamıyla ulusallığı kapsayan motifler kullanan bir sanat dalı olarak görülebilir. Ama bunların hepsini kapsıyor olması yıllardır yalnızca bu yol üzerinden gitmesini zorunlu kılmaz. Yıllardır süregelen değişimler güldürü tiyatrosunda birtakım değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Zamanın tiyatroya getirdiği nimetler sayesinde bugün Türk güldürü tiyatromuzu farklı kategorilerde inceleyebiliyoruz:

- Geleneksel Türk Tiyatrosu
- Batı Etkisi ile Tiyatro
- Çağdaş Tiyatro

1. Geleneksel Tiyatro

Tanzimatla gelen Batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü, özgün geleneksel tiyatrolar vardı (And, 2014: 11). Türklük motiflerini barındıran oyunlar, yöreye göre değişen şarkılar ve bununla birlikte gelen mizah geleneksel tiyatronun içinde bulunmaktaydı. Ancak 11. yüzyılda, dini görüşlerin ve öğelerin günlük hayatı da içine almasıyla geleneksel tiyatrodaki birtakım değişimler başlamıştır. Bu durumu destekleyecek bir başka kalem de şöyle yazmıştır:

“İnanca göre, tanrının yaptığı yaratma eylemi ona ait bir eylemdir ve canlıları taklit eden sanata bu dinde yer olmamıştır. Halk, İslamiyet’e aykırı hareket etmemek adına dram sanatını uygulayamamıştır. Ancak cansız olan şeylerin yasağın dışında tutulmasıyla gölge oyunları gelişim gösterebilmiştir” (Özçelik, 2017: 32).

Geleneksel Türk tiyatrosu da kendi arasında ikiye ayrılmaktadır: Halk Tiyatrosu ve Köylü Tiyatrosu. Halk tiyatrosu genel olarak saray içi ve saray yakınlarında kurulan,

şehir merkezini mevki alan tiyatrolardır. Daha çok parası olan kesime sunulan oyunlardan oluşmaktadır. Bu oyunlar çoğunlukla sihirbazlık, hokkabazlık ve el işine dayalı illüzyonlar içermiştir. Köylü Tiyatrosu, köylüye ait olan kısa ama eğlendirici oyunlardan oluşan güldürü tiyatrolarıdır.

Köylü Tiyatrosu'nda, daha çok köy yerlerinde oynanan gösteriler, diğer yandan kentlerdeki dramatik gösterilerle illüzyonlar gibi el becerilerinin olduğu gösterilere yer verilmek istenmiştir. Köy tiyatrolarında törensel unsur ön plana çıkar. Eski oyunların pekiştirilmesiyle güncel konuları ele alan oyunlar vardır. Halk Tiyatrosu'nda şehirlerde olan elit ve aydın kişilerin dışında kalan kitlenin geliştirdiği ve varlığını sürdürdüğü gelenektir. Halk Tiyatrosu'nu Köylü Tiyatrosu'ndan ayıran en önemli özellik, ritüellere dayanan unsurlarının olmayışıdır. Bu oyuncular, belli seviyede eğitim almış kaliteli sanatçılardır (Düzgün, 2000: 63).

Geleneksel tiyatro da kendi içinde türlere sahiptir ve bu özellikler Halk Tiyatrosu ve Köylü Tiyatrosunun ortak olarak paylaştığı özelliklerdir:

Taklit: Tiyatro'da önemli bir yer edinmiştir. Başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemi olmuştur. Bunun iki anlamı vardır. Birinci anlamıyla, bir oyunun, bir eylemin taklididir; ikinci anlamı da taklit, insanların, hayvanların, kimi zaman cansız varlıkların hareketlerine davranışlarına, görünüşlerine benzemek ve benzetmektir.

Zıtlık (Karşıtlık): Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanır. Söyleşen iki kişi arasında bu karşıtlığın belirtilmesi en önemli öğelerden biridir. Oyunlardaki dışı konuşan kişisi “anahtar verme” denilen, karşısındaki kişiye nükte yapması için imkan tanır.

Müzik: Bu oyunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Gerek Karagöz, ortaoyunu, gerek hokkabazlık, kukla ve tuluat olsun bütün bu oyunlarda müziğe, dansa, şarkıya sık sık yer verilirdi. Kolların içinde de oyuncu ve çalgıcı bulunuyordu. Yalnız dramatik veya sözlü oyunlarda değil, gösterilerde ve güreş müsabakalarında bile müzik eşliğinde güreşiyorlardı.

Doğaçlama: Bir önemli özellik de oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca [doğaçlama] oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin

bulunmamasıdır. Ortaoyunu 19. yüzyılda sahneye çıkarılmış ve Batı tiyatrosuna göre denemeler yapılmış ve böylece "tuluat" tiyatrosu doğmuştur.

İç İçelik: Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçmiştir. Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, ortaoyununa çıktığı çok sık görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara da yer verilmiştir.

Köylü Tiyatrosu: Varlığını sürdürdüğü küçük köy ve kasabalarda çok fazla gelişemese de bir süre kendi içinde varlığını sürdürmeyi başarmıştır; fakat öte yandan Halk Tiyatrosu şehir merkezlerinde ve sarayda tüm akımları, gelişmeleri ve değişimleri süzgecinden geçirmiştir ve zamana göre evrilmiştir (And, 2014: 12-15).

Bu evrimden halka ve zengin kesime eğlence tüm yenilikleriyle sunulmuştur. Türk geleneksel tiyatrosunun en önemlilerinden diyebileceğimiz dört türü üretilip ev sahipliği yapmıştır: Meddah, Karagöz-Hacivat, Kukla ve Ortaoyunu.

Meddah: Türk kültüründe meddahlığın kökleri İslamiyet öncesine kadar dayanmaktadır. Farklı alanlarda ve tiplerde bu sanatın icra edildiği düşünülmektedir. Türklerin çeşitli sebeplerden dolayı başlayan göçebe hayatı bu sanatı zenginleştirmiştir (Kartal, 2017: 12). Meddah, çeşitli taklitler, benzemeler ve tecrübe edindiği komik veya ilgi çekici hikâyeleri anlatarak seyirciyi eğlendiren bir sanatçı olarak tanımlanabilir. Sanatlarını sergilerken, aksesuar olarak kesin bir kural olmamakla beraber önceleri çevgen, makrame, sonraları sopa - baston ve mendil - havlu kullanılmışlardır (Özçelik, 2017: 33).

Karagöz - Hacivat: Osmanlı Döneminden bu yana ismi "Karagöz Oyunları" olan ve bir aydınlatma ile tamamen saydam olmayan bir perde kullanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde (tercih edilen genellikle gerisinde olmasıdır), iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılmasıyla oluşan gölge oyunudur. Bu gölge oyunları bilinene göre dört bölümden oluşmaktadır: Mukaddime, muhavere, oyun ve bitiş. Bu geleneksel tiyatro türünün kaynağı kesin bilinmemekle birlikte iki farklı seçenek olduğu düşünülüyor. Bunlardan biri Yavuz Sultan Selim döneminde Mısır'dan Anadolu'ya girmiş olması; diğeri ise Orta Asya'dan Anadolu'ya gelmesi olarak düşünülmektedir. Bu türün komik olmasının sebebi iki karakterin durmadan birbirleri olan çekişmeleridir.

Kukla: İpler yardımı ile ucuna bağlanmış karakter yüklü nesnelere veya minik insan heykelciklerini oynatarak sahne ve oyunlar sergilenen tiyatro türüdür. Fakat geleneksel Türk tiyatrosuna ait olan "kukla" geçmişte istediği ilgiyi göremediği için

pek bilinmez ve çoğu kaynaklarda da bir tür olarak çıkmaz. Konularını; Karagöz ve Ortaoyunundan, halk hikayelerinden ve aşktan alır. Kukla çeşitleri şunlardır: El kuklası, İpli kukla, Çubuklu kukla, Dev kuklalar (Özçelik, 2017: 35).

Ortaoyunu: Bu tür Karagöz Oyunlarından büyük oranda farklı olsa da geniş çerçeveye bakıldığında konularının, karakterlerinin ve komedilerinin aslında benzediğini, Karagöz oyunlarından farklı olan şeyin ortaoyununda gerçek insanların varlığı olabilir. İsmi de bu tür seyirlik oyunların insanların ortasında sergiledikleri için aldıkları bilinmektedir. Ortaoyunu da Karagöz oyunları gibi dört bölümden oluşur: Mukaddime, muhavere, oyun ve bitiş. Oyun içindeki karakterlerin birbirlerine zıt düşmeleri, tekerlemeler ve söyleşiler bu türe komedi unsurunu ekleyen özelliklerdir.

2. Batı Etkisi İle Tiyatro

Metin And'ın (2017: 67) kendi yazısında geleneksel tiyatrodan ayrı olarak Batı Tiyatrosunu üç döneme ayırır: 1839 - 1908 arası Tanzimat Tiyatrosu, 1908 - 1923 dönem aralığı Meşrutiyet Tiyatrosu ve son olarak 1923'ten günümüze kadar uzanan döneme Cumhuriyet Tiyatrosu adını koymuştur. Batı'nın tiyatro üzerindeki etkisine bakıldığında eklenen yeni türler veya oyun içi ya da oyun dışı yeni ekoller dışında geleneksele çok yararlı olduğu söylenemez. Yüzünü bir kere Batı'ya dönüp tekrar geleneksele baktığında küçümseyenlerin sayısı her defasında artmıştır. Batı'ya yönelen veya oradan yenilikler öğrenen çoğu aydın, yazar veya yönetmen gelenekseli eline aldığı anda onu küçümsemeye ya da yermeye başlamıştır. Geleneklere ve kültüre fazlasıyla sahip çıkan ortaoyunu ve Karagöz oyunları gibi türler bir anda eski moda ve istenmeyen, gerek duyulmayan türlerin başında gelmeye başlamıştır. Bu türleri edepsiz ve ahlaksız olarak tanımlayan gruplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu davranışlar, genel anlamda yeniyi görünce eskiyi dışlamak olduğu söylenebilir. Bu durum sadece halk ve köylü arasındaki bir söylenti ya da dedikodu olarak kalması bir olay sayılmayabilirdi; fakat yazarların, yönetmenlerin veya sanat içinde bulunup sahne tozunu yutmuş kimselerin bu söylemlerde bulunması büyük bir dalgalanma etkisi yaratmaktadır.

Batı etkisi ile gelen ve gelenekseli derinden etkileyen durumlardan birkaçı değişen devlet yönetimleri, tüm dünyayı saran akımlar ve yurt dışında okuyup geri dönmüş

olan aydınlar olarak sınıflandırılabilir. Bu değişimin ve gelişimin süreci Tanzimat Döneminden Cumhuriyet Dönemine kadar sürmüştür. İlerleyen ve değişen zamanın içinde yeni rejimler sonucunda Cumhuriyet Döneminde tiyatro sanat olmaktan çıkıp halka mesaj (ya da ders) vermek için kullanılan bir tür araç haline gelmiştir. Bir başka deyişle, sanat olmaktan çıkıp eğitici bir araç haline dönüşmüştür. Öğüt ve ders vermeyi yegâne görevi olarak işledikleri bu sanat dalı Cumhuriyet döneminde yanlış amaçlar için kullanmıştır.

Çünkü tiyatro (özellikle komedi) kişinin kendisini rahatlatmak ve o an için günlük sorunlarından uzaklaşp yaptığı kaçamakla gülüp eğlendiği yer olmalı, ders veya öğüt dinleyeceği bir sınıf olmamalıdır. Tamer Temel'in (2016) dergiden bir yazısında kaleme aldığı şu cümle tüm olayı özetler niteliktedir:

“Modernleşme hareketiyle birlikte Tanzimat'a kadar süregelen geleneksel tiyatro, Batı tarzı tiyatro biçiminin aydınlar tarafından oluşturulmaya başlanmasıyla yok olmaya terk edilmiştir adeta.” (Temel, 2016: 1763-76).

Yetenek geliştirme konusunda ekollerde ve özenilecek oyunculuklarda Batı'nın bize büyük katkısı olmuş olsa da, tiyatro kendi içinde Batı'dan çok çekmiş ve yozlaştırılma çabaları ile yıpranmıştır. Bu bağlamda batılılaşma dediğimiz Batı'ya özenme, geleneksel tiyatroyu yokuşa süren en büyük sebeplerden biri olarak sunulabilir. Batılı dönemde tiyatro bir okul olarak kullanılmış ve oyunlar sadece ders verme amacı ile oynanmıştır. Bu bağlamda komedi oyunlarına çok az yer verilmiş ve Batı'nın geleneksele darbesi çok sert hatta ölümcül olmuştur.

3. Çağdaş Tiyatro

Cumhuriyet dönemi komedyası kendi içinde batıdan ve geleneksel Türk tiyatrosundan aldığı özellikleri yansıtmaktadır. Osmanlı'nın yönetimdeki eksikliği, eskiyi eleştirme, düzendeki aksaklıklar, Batı'ya özentilik, kırsal yaşam, bilinçsizlik gibi konular bu dönem komedyalarında ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Bireylerin iç dünyalarını, psikanaliz çözümlmelerini, aşağılık duygularını, tek başına olmalarını, cinsel arzularını, para tutkularını, ölüm korkularını, farklı durumlarda çevreleriyle olan uyumsuzluklarını ele alan oyunlar da bulunmaktadır (Özçelik, 2017: 40). Dünya ve Batı üzerindeki yeni akımlar tiyatro konuları olarak belirlenmiş ve hepsine çağdaş tiyatro döneminde sentezleyerek oyunlarda yer verilmiştir. Çağdaş tiyatronun, Batı

etkisindeki tiyatrodan tek farkı, geleneksel ve batı sentezinden oluşan bu tiyatroyu iyi işleyebiliyor olmalarıdır. Batı özellikleri seviyesi yüksek bir oyunda gelenekseli kullanmak oyun içinde kötü durmamaktadır. Bu bağlamda oyuna yeni bir tat katmaktadır. Son dönem komedyalarında yeni yönelimler ortaya çıkmıştır. Özçelik'e göre (2017: 42), oyunların içerikleri geniş yelpazeye yayılmıştır. Toplumsal - siyasal özellikteki güncel sorunlar odak noktasındadır. Komedyadaki aşk konusunun yerini yönetim sorunları, kuşaklararası çatışmanın yerini ise sınıflar arası mücadele almıştır.

Komedyanın görüş alanı dar çerçeveden çıkarak devlet gibi bir geniş çerçeveye uzanırken, olaylar eskiye ve Anadolu'ya uzanır. Tarihsel olaylar, kırsal yaşam ve gecekondulu hayatı ele alınmaya başlanır. Son dönem komedyasında yazarların amacı ders vermek, eğitmek değil, uyandırmak ve bilinçlendirmek olmuştur (Sokullu, 1992: 273).

Çağdaş tiyatrodaki güldürü, batı etkisindeki güldürü tiyatrosundan daha fazla ve iyi işlenmiştir; çünkü çağdaş tiyatrodaki güldürü batı ve geleneksel daha iyi özdeşleşmiş ve birbirine karışmıştır. Ortaya çıkan eserler ders ve öğüt niteliğinden çok komedi unsurlarını batı etkisiyle birlikte sahneye taşıyan sanat ürünleri haline gelmişlerdir. Komedi tiyatrosu içinde yuvarlanmaya devam ederken sinemaya da göz kırpmaya başlamıştır. Teknolojinin ve buna bağlı olarak sanatın da gelişmesi ile komedi sahnelerden beyaz perdeye taşınmaya başlanır. Tiyatrodaki anlatılan hikayeler sanatçının toplumsal gerçeklikte insanlara yararlı olabilecek konular seçilir. Bu bağlamda komedi türü gelişen teknolojiyle birlikte sinemada daha geniş kitlelere ulaşmayı amaçlamıştır.

D. Sinemada Güldürü

İlk dönemlerde sadece görüntüden oluşan sinema, teknolojinin gelişmesi ve evrilmesiyle günümüzdeki haline ulaşmıştır. Sinemanın dünyadaki tarihsel olarak teknolojik değişim ve gelişimleri sinemanın daha ileri boyutlara ulaşmasını sağlamıştır. 1824 yılında Peter Mark Roget, kuramsal bir çalışmada, her sayfasında resim çizilmiş bir kitabın sayfalarını hızla çevrildiğinde resimlerin hareket ediyormuş gibi görüldüğünü açıklar. 1862 - 1954 yılları arasında Louis ve Auguste Lumière kardeşler sinematografiyi geliştirir ve ilk kez hareketli görüntü elde ederler. Daha sonra 1869 yılına gelindiğinde Edison, kinetoskop gösterim aygıtı ile 15m bir

film şeridinin üzerindeki görüntüleri kesintisiz yansıtmayı başarır. 1888 yılında Thomas Alva Edison, ses kaydedilen mum silindirli jonograflı geliştirir ve aynı yıl içinde William Dickson - Edison kameranın ilk biçimi sayılan kineografi geliştirir (film şeridi üzerinde saniyede 40 görüntü kaydedebiliyor). Daha sonra 1895' te Louis ve Auguste Luimère kardeşler, Paris'te bir kafede halka ilk sinema gösterimini gerçekleştirmişlerdir. 1938' de Georges Méliès, teknolojik gelişimi konulu filmlere dönüştürerek yapımcılık sektörüne adım atmıştır (Çevirir, Yakışan, 1994: 132).

Bu teknolojik gelişmeler ve icatlar, yıllar yılı birbirinin üstüne eklenerek meydana gelmiş olsalar da görüntüden ileriye gidememiştir. Sese dair hiçbir gelişme gösteremeyen bu sektör bir nebze eksik kalmıştır. Her ne kadar bu icatlar ve gelişmeler birbirlerini takip ederek ilerlemiş olsalar da çoğunun bilinçli araştırmalara dayanarak değil sadece tesadüflere bağlı olarak ortaya çıktığını söylemek gerekir. Fakat hareketli görüntüler çoğaldıkça ulaşılan kitle sayısı daha çok artmış ve sinema olması gerekenden hızlı bir şekilde dünya tarihine girmiştir. Bu teknolojik gelişmelerle bulunan yeni yolların sinema ile buluştuğu noktada ses henüz daha bir atak gösterip ortaya çıkmadığı (veya çıkamadığı) için halk sessiz sinemaya zorunlu olarak bağlı kalmıştır.

Sinema kültürü ilk olarak Amerika'da kendini göstermiştir. Komedi filmi; seyirciyi güldürme amaçlı sonu mutlu biten filmlerdir. Gerçek hayattaki kişilerin mizahi ve alaycı yönlerini abartarak sunma ile yapılan bir türdür. Toplum, sinemanın başlangıcından beri eğlenmeye olan ihtiyacını karşılamak için sinema salonlarına gitmiştir (Özçelik, 2017: 43).

Dünya geneline bakıldığında güldürü sineması en çok ilgi ve alakayı gören sinema türü olarak çıkmaktadır. Komedi (veya güldürü) sinemanın en eski ve uzun ömürlü türüdür. Fransa'da Max Linder, Amerika'da yönetmen Mack Sennett, oyuncular Charlie Chaplin ve Buster Keaton, güldürü türüne önemli katkılar sunmuştur (Arslantepe, 2010: 3).

İşlevsel olarak bakıldığında sinema, diğer kitle iletişim araçlarının önüne geçmiştir. Yrd. Doç. Dr. Necati Çevirir ve Yrd. Doç. Dr. Seval Yakışan 'ın birlikte düzenledikleri yazılarında, sinemanın diğer iletişim araçlarına olan kıyaslamasını özet olma niteliğini taşıyarak açıklık getirir:

“Sinemanın kitleler üzerindeki etkisi ve gücü diğer kitle iletişim araçları ile kıyaslanamayacak kadar büyüktür. Bu gücü en iyi tanımlayan olanaklardan bazıları vizyona girecek filmin pek çok yerde gösterilmesini mümkün kılacak çoğaltım olanaklarına sahip olması ortaya çıkarılacak ürünün gerek yer, gerekse fiyat bakımından kolayca izlenebilecek imkâna sahip olması açısından, sinemanın moral ve sosyal etkiler bakımından eşsiz bir araç olduğu düşünülmektedir.” (Çevirir, Yakışan, 1994: 131).

Sessiz sinema döneminde mimik ve jestlerin vurgulandığı gülünç hareketler ortaya konulmuştur. Çoğunlukla gıdıklamadan doğan mekanik ve manuel güldürme yöntemi kullanılan bu filmlere ilk kez fikir ögesini sokan iki önemli güldürücü Fransız Max Linder ve İngiliz asıllı olup sanatını daha çok Amerika’da sergileyen Charlie Chaplin’ dir (Onaran, 1986: 97). Sessiz sinema dönemi yaklaşık 30-40 yıl sürmüştür.

Bu yıllar içerisinde günümüzdeki sinema türlerinin hepsi ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk ortaya çıkan tür güldürü (komedi) olmuştur. Güldürü yoğunlukla kültüre ve yerel özelliklere bağlı olarak oluşan bir türdür. Sınıflar arası bir kültür farkı mevcutken uluslararası ortaya çıkan bu fark göz ardı edilemeyecek kadar fazladır. Dolayısıyla bu farklılıklar komediyi, tamamen filmde silebilir. Bu da insanların birlikte kaynaşıp eğlenmesine ket vurmaktadır. Fakat güldürünün temeli insana bağlıdır ve komedi genellikle insandan ve insan tecrübelerinden meydana gelir. Bugün, sessiz sinemanın çoğu dramatik yapıtının yalnızca hatıra için izlenmesine karşın aynı dönemde yapılan komedilerin büyük kısmına, dünyanın her yanında kahkahalar ile gülünebilir (Asibel, 2003: 124).

Filmlerin sessiz ve sözsüz olması, güldürü sağlamak amaçlı karakterler arası net fiziksel eylemler bulunmasını zorunlu kılar. El şakaları, gıdıklamalar, vurma, dövme, jest ve mimikler güldürü için gerekli olan belli başlı fiziksel eylemlerdir. Sessiz sinemanın baş kurucusu sayılan Max Linder, kendisinden sonra gelen Charlie Chaplin, Harold Lloyd ve Buster Keaton güldürü sanatına, Max Linder sayesinde adım atmış ve sevmiştir. Max Linder olmasaydı, yalnızca Charlie Chaplin değil, Buster Keaton, Harold Lloyd gibi güldürücüler de doğmazdı (Onaran, 1986: 97). Bu yetenekler sayesinde sessiz sinema 1910 ve 1920’li yılların başında altın çağını yaşamaya başladı. Bu bağlamda sessiz sinemaya yeni bir soluk ve tarz meydana

gelmiştir. 1920'nin başlarında güldürünün sadece eğlence ve eğlendirme amacını toplumsal sorunlarla harmanlamaya başlamıştır.

Sinema, büyük kitlelere ulaşmaya başlamış ve güldürü ile birlikte diğer sanat biçimlerinden faydalanmaya başlamıştır. Güldürü, kişileri, olayları, durumları gülünçlikle ele alan türdür (Özçelik, 2017: 46). Güldürü, her ne kadar en zor tür olarak seyirci karşısına çıksa da, en çok ilgi gören taraf olmayı başarmıştır. Bu bağlamda sinemada da en büyük ilgi güldürü üzerinde kalmıştır. Güldürü üzerine dünyanın çeşitli ülkelerinde komedi dersleri verme amaçlı okullar açılmış ve oldukça fazla ilgi görmüşlerdir. Güldürü sinemasının en önemlilerinden Max Linder, Charlie Chaplin, Mack Sennett, Harold Lloyd ve Buster Keaton gibi dünyaca ünlü birçok kıdemli isim kendilerini beyaz perdede göstermeye başlamışlardır. Bu dönem komedyenlerinin kullandığı komedi unsurlarını şöyle açıklayabilir:

“Toplumsal değişiklikler sonucu 1920’li yıllarda komedinin alt türleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin gibi sanatçılar, komedi 48 filmlerinin değerlendirilmesine öncülük ettiler. Harekete ve görselliğe dayalı olan kaba güldürüler ve sirk gösterilerinden sinemaya aktarılmıştır. Slapstick terimini karşılayan bu güldürülerin devamını durum güldürüleri izlemiştir. Fantastik bir dünyanın içeriği olan itişip kakışmanın, düşüp kalkmanın olduğu kısacası sertlik ve hatta şiddete dayanan güldürüler yerini dünyanın gerçeklerine, taşlamalara, asıl amacı bir şeyler söylemek olan güldürülere bırakmıştır. Bu tür, şaşırtıcı bir şekilde oluşan bir durumla alakalı olarak geliştirilen şakalara dayandırılmıştır. Mack Sennett ilk kaba güldürülerinin ardından yaptığı filmlerle bu türün ustası olarak sinema tarihinde yer edinmiştir. Kaba şakaların kibarlaşması ve durum güldürülerinin gelişmesi sonucu satir güldürüsü oluşmuştur.” (Özçelik, 2017: 48).

Sinema, sanatçıların saygı duyulacağı başyapıtlara dönüştürme çabasına gitmiştir. Bu sebeple izleyicilerin karşısına kalıcı nitelikte olan filmlere yer vermeyi amaçlamıştır. Artık fantastik dünyaya geçen, itişip kakışmaya, düşüp kalkmaya, ıslanmaya, koşup kovalamaya, kısacası fiziksel eylemlere dayanan sertlik ve şiddet güldürülerde geri planda kalmaya başlamıştır (Abisel, 2003: 125). Fiziksel şiddete ve sertliğe dayanan komedinin yerini dünyada yaşanan olaylar, eleştirilere dayalı komedi ve sarkastik amaçla yapılan güldürüler yer almıştır. Dönemin en popüler ve yetenekli komedyenleri katıksız güldürme unsurlarını bir köşeye atıp saygıdeğer ve ağır başlı komediyi seyirciye sunmaya başlamışlardır.

Sinema, tiyatro ile karşılaştırıldığında bu ikilinin arasında birçok fark olduğu görülmektedir. Örneğin, bir tiyatro oyununda yapılan hata ya da daha kötüsü devletleri sarsacak derecede büyüklükte yapılan bir eleştiri, bu oyunu izlemeye gelen kişi sayısından fazla kişiye ulaşamaz. Bu sebeple dünyayı sarsabilecek bu hata ya da eleştiri sadece o belirli sayıdaki topluluğun kafasında yer edinir. Ancak diğer yandan, sinemada yapılabilecek bu denli sarsıcı bir hata ya da eleştiri tüm dünyada aynı anda ve aynı zaman diliminde beyaz perdeye aktarılacağı için tiyatrodaki küçük topluluk yerini sinemaya bırakacaktır. Tehlikesi tiyatrodan fazla olsa da bu tür hataların varlığı geçmişten günümüze kadar nadiren meydana gelmiştir. Sinema, aynı zamanda tiyatro oyuncularının da yöneldiği bir sektör olmuştur. Şehir şehir gezmek yerine sadece sinema filminin içinde bulunduğu kasetin gezmesi onların da kolayına gelmiştir. Tiyatro kendi içinde benzersiz özelliklere sahip olsa da sinema, tüm bu mecradaki kimselerin dikkatini ve ilgisini kendi üzerine çekmeyi başarmıştır.

1. Güldürü Sinemasının Türleri

Sinemadaki güldürü türleri, yazındaki güldürü türlerinden fazlaca etkilenmiş olsa da sinema zaman içerisinde geliştikçe ve yenilikler ile sentezlendikçe kendi türünü yaratmaya yönelmiştir. Bu anlamda sinema kendi içerisinde çok önemli sayılabilecek türleri ortaya çıkarmıştır. Bu türleri Nicat Özön 'ün (1984) ‘‘100 Soruda Sinema Sanatı’’ adlı eserinden yararlanarak incelenebilir:

Savruklama: 16. Yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan, İngiliz pandomima geleneğine dayanır. Güldürü filmlerinin ilk yıllarından başlayıp sessiz sinemanın sonuna dek gelişme göstermiştir. Sopalama, tekme atma, kovalama, fırlatma gibi kaba güldürü öğeleri kullanılır. Bunun yanında saçmanın, mantıkdışının, gerçekdışının yer aldığı da görülür. Tüm bunlar bir dizi içerisinde hızla birbirini izler ve izleyiciye soluk alma fırsatı verilmez.

Vodvil: Yazındaki güldürüsünde görüldüğü gibi, dolantı güldürüsünde de yer alır. Özelliği de, çok çapraşık, iç içe geçmiş dolantılar dizisine dayanmasıdır. Kişiler bu dolantılara birer kukla gibi davranırlar. Yanlış anlamalar, yanlışlarla sürüp giden, bir noktada arap saçına dönen durum, sonunda mutlu bir çözüme ulaşır.

Amerikan Güldürüsü: Savruklama ve vodvile dayanır. Töre güldürüsü çeşidine de yer verir. Yer yer gülütlerle, esprilerle bezenmiş hafif bir konu; zaman zaman

duygusal ve ağır görünçlüklere de yer canlı bir oyun; çok kez tiyatrodakini andıran bir görünçlükleme; Amerikan yaşayışının çeşitli özelliklerinin çok kez alaylı ve yapmacık bir iyimserlik, her şeyi tatlıya bağlama eğilimi vardır.

Müzikli Güldürü, Operet: Yapısı, kuruluşu bakımından Amerikan güldürüsüne çok benzer, Amerikan güldürüsünün müziklendirilmiş çeşididir. Yine müzikli film türü içinde yer alabilecek operetler de sinemada çok kez, müzikli güldürü özelliğiyle işlenmiştir.

Güldürü: İzleyicileri güldürmekle beraber düşünmeye de yönelten, sonunda az çok ağlatısal (trajik) bir izlenim bırakan yapıttır. Birçok sanatçı acı tatlı gülmeceyi kullanırlar. Çünkü bunların yaptıkları iş, gerçekte insanlığın en önemli sorunlarını gülünç yönünden ele alarak işlemek ve bu sorunları aydınlatmaktır. Güldürü filmi, toplumsal yaşayışla ilgili bütün aksaklıkları, toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikleri, toplumda geçerli olan yanlış değerleri, kalıpları, insanların budalalıklarını alaycı, eleştirici bir tutumla yansıtır ve bunların gülünç yanlarını gösterir.

Toplumsal Yergi: Sinemacının güldürüyü, gülmeceyi bir toplumsal aksaklığı düzeltmekte silah olarak kullanmasıyla ortaya çıkar. Sinemacı önemli gördüğü aksaklıkları ele alır, bunları keskin bir gülmeceyle yerer ve izleyicileri inandırır.

İngiliz Güldürüsü: İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de büyük bir gelişme göstermiş ve kendine özgü nitelikleri olan bir film çeşidi olarak ortaya çıkmıştır. Hangi yönden bakılırsa bakılsın inanılmayacak, alışılmadık, saçma gibi görünen bir durumu, olayı çıkış noktası olarak almaya, sonrasında bunun yol açtığı sonuçları ise gülmece unsuruyla ele almasına dayanır (Özön, 1984: 142-44).

E. Güldürü Sinemasında Toplumsal Eleştiri Biçimleri

Toplumsal gerçekçilik, gerçekçilik akımının bir alt başlığı olarak literatürde yer almaktadır ve Marksist görüşün ideolojilerinden beslenerek varlığını sürdürmektedir. Toplumcu gerçekçilik sanatçıyı toplumsal bir varlık olarak görmektedir. Sanatçının fiziksel ya da düşünsel her türlü gelişimi tarihsel bir süreç içinde geliştirmiştir. Bu sebeple sanatçı toplumsal gerçekçilikte toplumsal bir varlık ve onun ortaya çıkardığı sanatsal ürünler de toplumsal yaratı olarak kabul edilmektedir (onikiedebiyat.blogspot.com, 2011). Toplumsal gerçekçilikte sanat ve edebiyat tamamen toplum için yapılır; bir başka deyişle “sanat, toplum içindir” anlayışını

benimser. Toplumsal gerçekçilik sanatçıları ve edebiyat yazarları eserlerindeki konuları tamamıyla toplumu göz önünde bulundurup, insanlığa yararlı olabilecek konuları seçerek başyapıtlarını işlerler. Sanatçılar toplumdaki sorunları, kargaşaları veya anlaşmazlıkları kendi sanatlarına harmanlayarak topluma sunarlar. Bu akımın amacı sadece toplum olduğu için eleştiriler açısından zirvede olduğu düşünülen bir dönem olduğu söylenebilir. Ayrıca, hümanist düşünce ile ilerleyen bu akım, halkçılık ve köycülük gibi insani kavramları içerisinde yoğun olarak barındırır. Topluma öğüt ve ders verme, toplumu geliştirme ve yüceltmek için yapılan toplumsal yaratılar başta edebiyat olmak üzere eğitsel öğeler açısından fazlaca yüklüdür. Sürekli bir ders veya tavsiye içinde işlenen toplumsal yaratılar insanlara yol gösterici ve eğitsel oldukları için iyimser bir tavır ile bağdaştırılır.

Toplumsal Gerçekçilik kuramına asıl şeklini verdiği düşünülen ve çoğu araştırmacı tarafından kabul edilen kişi Maksim Gorki 'dir. Bu akımın beraberinde getirdiği sanatçılar ve edebiyatçıların konuları çoğunlukla sınıf ayrılıkları, işçiler, emekçiler ve köylülerin sıkıntıları ya da yaşantılarıdır. Hasdedeoğlu'nun (2008) araştırmalarına ve yüksek lisans tezine konu aldığı Toplumsal Gerçekçilik akımını şu kelimelerle ele almıştır:

“Toplumcu gerçekçilik akımı konu olarak genelde yazarların gerçek yaşamdan gözlemledikleri, şahit oldukları veya bizzat tecrübe edindikleri olayları ihtiva eder. Ancak yazar, bahsi geçen bu türden bir olayı hikâyeleştirirken, Marksist görüşe göre yeniden kurgular ve akımın ilkelerine uygun bir biçimde kaleme alır. Toplumcu gerçekçi yazarlar, “edebî ürünlerini Marksizm'in ‘tez-antitez’ çatışması ilkesine dayanan, ‘ezen-ezilen’, ‘burjuva-proletarya’, ‘sömüren-sömürülen’, ‘ağa-köylü’, ‘işçi-patron’ gibi hep birbirinin düşmanı olarak telakki ettikleri sosyal sınıfların çatışması ve karşıtlığı üzerine kurarlar. Toplumsal olaylara diyalektik açıdan bakarlar. Ezen ve ezilen sınıfları temsil niteliğine sahip tipler üretirler ve eserlerini bu tiplerin mücadelesi üstüne kurarlar.” (Hasdedeoğlu, 2008:7).

Toplumsal Gerçekçiliğin eleştiri alanı çok geniştir. Bu akımda eleştiri, sanat toplum için yapıldığından dolayı ve toplum insanlardan meydana geldiği için, eleştiri unsuru insanın varlığına bağlı olarak ortaya çıktığı kaçınılmazdır. Sanatçıların ve edebiyatçıların bu akımı elverişli kullanmalarının sebebi toplumu, devleti, sıkıntıları ve yaşantıları eleştirel bir yapı kullanarak sanatlarının içinde barındırabilmeleri olabilir. Dünyada ya da Türkiye’de ayırım yapılabilecek bir yanı olmayan bu dönem

akımı, toplumsal eleştiriye dayandığı için hiçbir sanatçı ve edebiyatçı bu eleştiri fırsatını kaçırmamıştır.

Sinemada toplumsal gerçekçiliği en çok kullanan ülkeler Marksist ve Sosyalist ideolojileri benimseyen ülkeler olmuştur. Marksist düşünceye bağlı olarak ortaya çıkan iki anahtar kelime “savaş” ve “toplum”dur. Toplumsal gerçekçilik akımı hem en büyük savaşların yaşandığı hem de toplumu etkilediği bir akımdır. O dönem için biçilmiş bir kaftan sayılan akım sinemaya da hızlı ve etkili bir giriş yapmıştır. Savaşlar, ölümler, fakirler ve zenginler, toplum ve devletler kavgası gibi önde gelen Marksist unsurların sorunları beyazperdeye taşınmıştır (Öztürk, 2013: 63).

1895’te Luimère kardeşler sayesinde sinemayla tanışan dünya, sinemada ilk toplumsal gerçekçilik akımını görmüş fakat farkına varamamıştır. Dönemin sanatsal anlamdaki yeni arayışları ve çoraklığından dolayı henüz sinema kendi içinde türlere ayrılmamıştır. Bu bağlamda ilk gösterilen sinemalar sadece gerçekçilik içermektedir.

Sinemada gerçekçilik denince akla gelen başlıca isim Charlie Chaplin’dir. İngiliz asıllı fakat yaşamını Amerika’da sürdüren bu yetenek, konuşmadan bile gerçekçiliği temsil etmiş ve eleştirel yaklaşımı çok iyi kullanmıştır. Charlie Chaplin’in en büyük toplumsal eleştirisi sinemayı, ses geldikten sonra bile, sessiz işlemedir. Konuşmamasının sebebi, dilinin İngilizce olması ve eğer konuşursa o dili bilenlerden başka kimsenin onu anlamayacağı düşüncesine dayanır. Chaplin, bu düşüncesiyle dilini ele almadan, sanatını beden diliyle icra ederek toplumsal eleştirisini ortaya koymuştur.

Toplumsal gerçekçiliği temsil eden diğer sinema türü de belgeseller olmuştur. Başta İngiltere olmak üzere akımla birlikte gelen bu sinema türünün benimsenmesi yeni başlamıştır. Özellikle savaş dönemi gerçekçilik akımı çok fazla rağbet görmeye başlamıştır. Gerçekçiliği ve yaşantıları toplumla paylaşmak amacı ile sanatı belgesel ile harmanlayıp beyaz perdeye yansıtmışlardır. Bu dönem belgesellerinin amacı yoğunluk olarak gerçekleri göstermek ve topluma (veya insanlara) didaktik bir tavırla yaklaşmak olduğundan dolayı çok kullanılmış ve fazlaca ilgi görmüştür.

Türkiye’deki toplumsal gerçekçilik sinemasının durumu da dünyadan farklı değildir. Dönemin zorlu şartlarına rağmen ayakta kalan sinemaya Marksist ve Sosyalist unsurlar yansıması ve dönemin sorunları ve çözümleri beyazperdeye yansımasıdır.

Ali Öztürk'ün de (2013) kendi tezinde yer aldığı Türkiye'deki toplumsal gerçekçilik akımı için kısaca şunlara değinmiştir:

“Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batının 67 estetik normlarını yakalayabilmek için verdiği cesur ve candan mücadeleyi yansıtır. 1960'lı yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşmuştur. 1960 sonrasında üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine temellendirilmeye başlanır. 1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: İlki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmak” (Öztürk, 2013: 67).

Toplumsal gerçekçiliğin en önemli özellikleri, Marksist ideolojilerine dayanması ve Sosyalist olgularla ilerleyip şekillenmesi gelmektedir. Bu ideoloji ve unsurlar dönem yönetmenleri ve senaristlerini etkilemiş, beraberinde sinemayı geliştirmiş ve toplumsal gerçekçiliği benimsetmiştir. “Sanat toplum içindir” görüşü benimsenmiştir. Sinema ve edebiyatın tüm alanları topluma yönelik başyapıtlar ortaya koymaya başlamıştır. Bu terim, dünyada “gerçekçilik” olarak bilinse de edebiyatla birlikte bizim kültürümüzde “halkçılık” olarak varlığını sürdürmeye başlamıştır. Fazlaca hümanist bir bakış açısı benimseyen bu akım, Türkiye'de dâhil olmak üzere, dünyada insan, toplum ve üretme ilişkilerine yönelik konuları ön planda kullanmıştır. Akımın getirdiği olgular sonucunda ortaya çıkan bir başka söylem ise sanatkarların, toplumun ruhlarının yapıcıları olduğudur. Genel olarak dünyada ve Türkiye'de rol aldığı döneme bağlı kalarak eğitsel bir tavırla ders ve öğüt vermeyi amaçlamaktadır.

Toplumsal gerçekçiliğin özellerinden biri ise Türk sinemasına dayanarak dinsel ve yöresel etmenlerden uzaklaştırılma çabasının varlığıdır. Her zaman, hem dünyada hem Türkiye'de, film konuları iyimser ve ılımlı bir yapıya sahiptir. Kırıcı ve yıkıcı olmadan konular ele alınır. Türk sineması göz önüne alındığında, toplumsal gerçekçi bir filmin en güzel kanıtı köy şehir çatışması ve buna bağlı olarak yaşanan sorunlardır. Bu tür filmlerde şiveler göz ardı edilmeden ön planda tutulmuştur. Yönetmenlerin, senaristlerin ve aktörlerin kendilerine ait belli bir görüşü veya

eleştiriyi ifade etmede kullandıkları araç sinema ve bunu yapmalarını sağlayan amaçları da toplumsal gerçekçiliktir. Bu akımdan etkilenen filmler halkı aydınlatmaya dayalı filmlerdir. Dünya sinemasında göze batan toplumsal gerçekçilik özellikleri ırkçılık, sosyal adaletsizlikler ve ekonomik zorluklar olarak ön plana çıkar.

Başka bir bakış açısı olan Nicat Özön 'ün de (1984) kendi kitabında yanıt olarak yer verdiği toplumsal gerçekçiliğin özelliklerine şöyle değinilebilir:

“Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek; dar bütçeli, en küçük çevirim takımıyla çalışmak; uğraşman olmayan oyunculara büyük yer vermek; dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak; yapmacıksız, yalın bir anlatımdan yararlanmak; sinema hilelerinden, ustalık gösterilerinden kaçınmak; oyunculara kendi yaşayışlarını canlandırmakta büyük özgürlük tanımak; söyleşmenin önemli bölümünü oyuncuların kendilerinin bulmasını sağlamak, siyah-beyaz filmde yararlanmak. Gerçekçilik akımı dramatik yapının günlük yaşayışa tıptı tıpına uygun düşmesini sağlamak için yerinde incelemeye, doğaçlamaya geniş yer verdi.” (Özön, 1984: 164).



III.TÜRK SİNEMASINDA GÜLDÜRÜ

A. Türk Sinemasında Güldürü Türü

Sinemanın ortaya çıkış hikâyesinin başrolleri ve bel kemiği olan Luimère Kardeşler Fransa'nın başkenti Paris'te bir kafede halkı ilk defa sinema ile buluşturmışlardır. Bu buluşun Türkiye'ye gelmesi oldukça zaman almıştır. Sınıf farkından dolayı süregelen yurt dışı imkânları sayesinde sinema ilk önce sarayda başlamış ve devam etmiş, daha sonra yıllar geçtikçe bu sanat yavaş yavaş halka inmeye başlamış ve geniş kitleye ulaşmıştır.

Türkiye sinemada mizaha, sessiz sinemayla birlikte başlamıştır (Arslantepe, 2010: 3). Tarih olarak ülkemiz sinema ile 1914'de buluşmuştur. Kendine örnek aldığı sinema kültürü baskın olarak Batı'ya dayanmıştır.

Sinema kültürü ilk olarak Amerika'da kendini göstermiştir fakat bize Avrupa yolu ile ulaşmıştır. Bu kültür Avrupa'dan yavaş yavaş topraklarımıza yönelse de, sinema ilk olarak halka değil saraya ve yüksek kesimlere sunulmuştur. Aradan geçen belli bir süreden sonra sinema halk ile buluşturulmuştur. Bu buluşmadan sonra ortaya çıkan tepkilerin olumlu olduğunu fark eden Romanya uyruklu, bir Fransız Film Kurumu'nun Türkiye temsilcilerinden Sigmund Weinberg Türkiye'deki ilk sinemayı kurmuştur. Bundan feyz alan Türk sinemacılar I. Dünya Savaşı henüz daha patlak vermeden kısa süre önce 1914'te ilk "Milli Sinemayı" kurmuşlardır. Bu sinema, şuanda Ege'nin incisi olarak da bildiğimiz İzmir'de kurulmuştur (Onaran, 1994: 11-12).

Komedi filmi; seyirciyi güldürme amaçlı sonu mutlu biten filmlerdir. Gerçek hayattaki kişilerin mizahi ve alaycı yönleri abartılarak yapılan bir türdür. Toplum, sinemanın başlangıcından beri eğlenmeye olan ihtiyacını karşılamak için sinema salonlarına gitmiştir (Özçelik, 2017: 43). Türk sinemasında en çok ilgiyi üstüne çeken tür güldürü olmuştur. Bu tür sinemanın gelişmesine ve rağbet görmesine büyük katkı sağlayan bir özelliğe sahip olmuştur. Yıllar ilerledikçe ve zamanın

değerleri değıştikçe kültürün ve geleneklerin kazandığı deneyimler ve yeni keşfedilen yetenekler, güldürü sinemasının seviye atlayarak varlığını günümüze kadar sürdürmüş ve güçlendirmiştir.

Güldürü, süregelen hayat içerisinde faaliyet gösterdiği kadar sanat içinde de faaliyet göstermiştir. Güldürü sanatın içine girdikten sonra tiyatro ve sinemaya büyük katkılar sunmuştur. Türk sinemasına bağlı olarak güldürü genel anlamda en zor sinema türü olabilir. Bu durumu Yrd. Doç. Dr. Canan ULUYAĞLI “Türk Sinemasında Güldürü” (1996) adlı tezinde açık bir şekilde belirtir:

“...korku ve heyecan yaratan duygular daha evrenseldir. Güldürü anlayışı ise daha çok kültürel özellikler taşımaktadır. Ayrıca birine komik gelen diğeri için hiç bir anlam taşımayabilir. Öte yandan, güldürü bir şeyi olduğundan hafif göstermeye ve güncelliğe bağlıdır” (Uluyağcı, 1996: 89).

Tüm zorluk ve sıkıntılara rağmen güldürü Türk sinemasına girmiş ve onu yüceltmıştır. Türk sineması güldürmeyi ve düşündürmeyi en çok seven sinema olarak tarihe geçer. İlk ortaya çıktığından bu yana Anadolu gölge oyunlarımız dâhil günümüze kadar geçen sürede, sinemamız ve aynı zamanda tiyatromuz güldürüyü çok güzel kullanmış ve seyirciye sunmuştur.

Türkiye’de sinema ilk önce yabancı yapımlar ile başlamıştır ve yalnızca izlemeye yönelik olmuştur. Daha sonra sinema sektörüne giriş yapan birkaç vatandaş olmuştur. Ülkenin ekonomik, politik ve askeri sorunları sinemada gelişme kaydetme durumunu bir süre engellemiştir. İçinde bulunulan savaşlar ve askeri nitelik taşıyan diğeri durumlar yüzünden sinema kültürünü oluşturmak için uğraşılan çabalar pek başarılı sergilenememiştir. Bunun sebebi, yaşanan ekonomik, politik ve askeri sıkıntıların başlanılan işleri yarıda bırakılmasına sebep olmasıdır. O dönemlerde sinema sektöründe sadece erkekler rol aldığı için ve devlet işlerinde de erkekler bulunduğu için çekimi uğraşılan sinema filmleri hep yarım kalmış, sorunlar bittikten yıllar sonra ancak filmler tamamlanabilmiştir. Tüm bu sorunlara rağmen Türk sineması sürekli olarak ilerlemiş ve gelişmeye devam etmiştir. Ali Özuyar’ın (2008) yazısı, bir kısım anlatılanları özetleyecek niteliktedir:

“Türkiye ile sinemayı tanıştıran Sigmund Weinberg ilk sinema salonunu kuran ve sinema işletmeciliğinin gelişmesini sağlayan özetle sinema alanında uzman sayılabilecek bir kişidir. Türkiye’de konulu ilk sinema filmi denemesi yine onun öncülüğünde başlamıştır. Harbiye Nezareti’nde

gerekli izin alındıktan sonra Benliyan topluluğunun repertuarında önemli bir yer tutan “Leblebici Horhor” adlı tiyatro oyunu, sinema topluluğu ile beraber filme alma çalışmalarına başlamıştır. Fakat filmin çekimleri devam ederken oyuncuların birinin ölümü üzerine Weinberg işi yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Weinberg’ in bir sonraki konulu film denemesi yine Benliyan topluluğunun repertuarında yer alan “Himmat Ağanın İzdivacı” adlı tiyatro oyun olmuştur. Çekimleri başlanın bu film oyuncuların silahaltına alınması ve savaşa çağırılması ile ilk denemesinde olduğu gibi bu film de tamamlanamamıştır.” (Özuyar, 2008: 40).

1. İlk Dönem Türk Güldürü Sineması

Güldürü tarihinde özellikle, Meddah, Nasrettin Hoca ve Karagöz - Hacivat oyunlarının doğduğu topraklarda toplumumuz mizahtan ve güldürüden uzak kalmamıştır. Toplumun güldürü ile tanışması travmatik olsa da halkı güldürü sanatına en iyi idare eden ülkelerin başında Türkiye gelmiştir. Bununla birlikte Uluyağcı, Türk sinema tarihi hakkında güzel bir noktayı daha göz önüne çıkartır:

“Türkiye, sinema ile 1914 yılında tanıştı. İlk güldürü filmi ise işgal ordularının İstanbul'a girişinden hemen sonra çekilir. Binnaz (1919), Bican Efendi Vekilharç (1921) ve Himmet Ağanın İzdivacı (1921) gibi filmler, işgali protesto etmek yerine güldürü türüne dayanmışlardır” (Uluyağcı, 1996: 90).

Türklerin hüznüleri, acıları ve sarsıntıları mizaha vurmaya başladığı tarihlerin en eskilere dayandığını görülmektedir. Güldürüyü kullanmak, unutulması gerekenleri gülme, şaka, dalga geçme gibi birçok farklı bakış açısını kullanarak var olan acıyı dindirmek toplumun ilk pansumanı olmuştur. Zaman ilerledikçe ve Türkiye’ye yenilikler yavaşça girmeye başladığında, İlbuğa’nın da (2010) belirttiği gibi 1950 sonlarında Türkiye’de iç göç açısından yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem Türkiye’yi ekonomik, kültürel ve toplumsal değişim açısından da önemli bir süreç sürüklemiştir (emineucarilbuga.blogspot.com, 2010).

Güldürü sineması, dönemlerin her periyodunda komedi bağlamında farklılık göstermiştir. Bu dönemlerden birisi “İlk Dönem Türk Komedi Sineması” olarak ortaya çıkmaktadır. İlk dönem Türk güldürü sineması 1920’li yılların başlarında kendini göstermiştir. İlk güldürü filmi ise işgal ordularının İstanbul'a girişinden hemen sonra çekilmiştir. Binnaz (1919), Bican Efendi Vekilharç (1921) ve Himmet Ağanın İzdivacı (1921) gibi filmler, işgali protesto etmek yerine güldürü türüne dayanmıştır (Uluyağcı, 1996: 90). Güldürünün içine yerleştirdikleri eleştirel tabular

daha sonra güldürüyü araç olarak kullanmaya başlamıştır. Türk sinemasının ilk oyuncularını tiyatronun sanatımıza kattığı öncü oyunculardır. İlk filmler doğal olarak, doğaçlama ve kaba güldürü odaklı çekilmiştir (Özçelik, 2017: 58). Dönemin en önemli başarılarından biri olan yaratıcısının Şadi Karagözoğlu olduğu “Bican Efendi Vekilharç” komedi alanında göz ardı edilemeyecek bir değere sahiptir. Özuyar’ın (2008) kelimelerinde “Bican Efendi Vekilharç” filmi bu şekilde dile getirilmiştir:

“Bu tiptemenin canlandırılışında Karagözoğlu’nun esin kaynağı ise kısa komedileriyle dünyada şöhreti gittikçe artmakta olan Charlie Chaplin idi. Bican efendi tiptemesinin halk tarafından çok seviliyor olmasından hareket eden cemiyet, Türk sinemasının ilk kısa komedi filminin çekimlerine başladı. “Bican Efendi Belediye Müfettişi” adını taşıyan serinin ilk filmi 24 Eylül 1917 den itibaren Royal sinemasında gösterilmeye başlandı. Bican Efendi tiptemesi, tiyatrodaki olduğu gibi beyazperdede de halkın yoğun ilgisini çekmiştir. Bunun üzerine Bican Efendi tiptemesinin ikinci filmi de ortaya çıkmış oldu. Filmlere ilgide azalma olmayınca tiptemenin üçüncü filmini beyazperdeye yerleştirdiler.” (Özuyar, 2008: 41).

Türk güldürü sinemasının ağırlığı aile komedileri ve romantik komediler üzerinde olmuştur. Döneme bağlı olarak yeni arayışların getirdiği birtakım sıkıntılar komediyi aşağı çekmiştir. 1970’lerin daha henüz başlarında erotik filmler kendini göstermeye başlamıştır.

Buna bağlı olarak erotik filmlerin beyazperdeyi fazlaca ele geçirdiğini fark eden dönem yönetmenleri erotik komedi filmler üretmeye yönelmişlerdir. Fakat bu türün tutmayacağını fark eden ileri görüşlü yönetmenler bu türden vazgeçip tamamen komediye yönelmişlerdir. Bununla birlikte izleyicilere komedi alanında Neşeli Günler, Hababam Sınıfı ve Turist Ömer gibi başarıları seyirciye sunmuşlardır (indigodergisi.com, 2014). 1980’lerin ortalarından itibaren yavaşlayan komedi sektörü beyazperdede varlığını yitirmeye başlamıştır. Fakat 1990’larda yeni yeni kendini seyirciye tanıtan güldürü sanatçıları beyazperdeyi canlandırmıştır.

Bu dönemde dikkatimizi çeken bir başka unsur ise sansürdür. Güldürü türünün sinemamızda diğer türlere oranla sayıca fazla olmasında sansürün etkisi büyüktür. Otuzlu yılların sonunda İtalya’dan alınan ve çok kullanılmadan yürürlükten kaldırılan sansür, Türk sineması seksenli yılların başına kadar muhafaza etmiştir (Özçelik, 2017: 57).

Bu dönemde karşımıza çıkan ve yeniliklere yelken açtıran bir diğer yapıt ise ‘‘Fahri Bey Makarna Tenceresinde’’ adlı filmidir. Bu filmde yönetmen Fahri Gülünç ’ün, aynı zamanda filmde başrol olarak oynaması Türk tarihinde bir ilk olarak ortaya çıkmaktadır. Bu film Türk sinema tarihinin ilkleri arasına bu özelliği ile kendi adını yazdırmıştır.

Tiyatrocuların ve sinemacıların döneminde arada kalmış dönem ‘‘Geçiş Dönemi’’ olarak karşımıza çıkar. Dönemin en kötü anılarını barındıran bu ‘‘Geçiş Dönemi’’ hem Atatürk’ün ölümüne ve sonrasında yaşanan hadiselerle tanıklık eder hem de II. Dünya Savaşı’nın en kötü kısmına denk gelir. Savaştan önce Avrupa ve Amerika filmleri yurdumuza aynı ölçüde gelmiştir. Savaşların başlamasıyla birlikte Mısır yoluyla ülkemize getirilen Amerikan filmleri beraberinde Mısır filmlerini de yollamaya başlamıştır. Arap filmlerindeki melodram havası kuşkusuz Türk filmlerini de etkilemiştir (Onaran, 1994: 35). Bu dönemin ilk güldürü filmi Ferdi Tayfur’un ‘‘Nasrettin Hoca Düğün ’de’’ (1941) adlı yapıtıdır. Dönemin güldürü sanatçısı ise tiyatrodan sinemaya geçen İsmail Dümbüllü’dür. ‘‘Dümbüllü Sporcu’’ (1952), ‘‘Dümbüllü Tarzan’’ (1954) gibi diziler çevrilmiştir. Günümüze dek uzanan güldürü dizilerinin temeli bu yıllarda atılmıştır (Uluyağcı, 1996: 90). Bu dönemde yönetmenler

güldürü komedi türüne yoğunluk vermemiş ve üzerine düşmemiştir. Bu da üretilen sinema filmlerinin çok azının güldürü tarzında olduğunu belli eder. Üretilen bir ürün olmadığı için yapılan ve beyazperdeye taşınan birkaç sinema filmi geçmiş gölge oyunları ve tiyatroların uyarlaması gibi bir durum yaratmıştır. Bu dönemi güldürü sineması yönünde kurtaran ve ilgi odağı olan başyapıt ‘‘Keloğlan’’ olmuştur. Komik unsurlar olan sakarlık, şapşallık, her işe burnunu sokma, fakir fakat hayatından memnun ve mutlu olan tipik bir Anadolu çocuğunu tasvir eden karakter izleyicilerin ilgisini çekmiş ve beklenen ilginin üzerinde bir ilgi ile karşılaşmıştır. 1948’de Vedat Örfi Bengü tarafından yönetilen Mehmet Karaca’nın Keloğlan rolünde olduğu ‘‘Keloğlan’’ filmidir; devamı 1967’de bir dizi film olarak gelir (Özçelik, 2017: 60).

2. Muhsin Ertuğrul Dönemi Güldürü Sineması

Sinema Türkiye’de ilk kendini göstermeye başladığı yıllarda tüm yük eski tiyatrocular fakat yeni yönetmen Muhsin Ertuğrul’un omuzlarında bulunuyordu. Ard arda çektiği

filmler ile sinema egemenliğini avuçlarının içine alan Ertuğrul sürekli olarak üretmeye devam etmiştir. Kitaptan uyarılma olarak çektiği ilk film olan Halide Edip Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı'nı konu alan "Ateşten Gömlek" eserini beyazperdeye yansıtmıştır. Bu filmin en önemli özelliği yıllardır süre gelen erkek aktör egemenliğini yıkıp kadınların filmde rol alması olmuştur.

Muhsin Ertuğrul'un temelini yavaş yavaş attığı sinema gün geçtikçe yükselmekte ve daha çok kitleye hitap etmekteydi. Tiyatrodan sinemaya adım atıldığı ve bunun öncüsü Ertuğrul olduğu için bu dönemin adına "Muhsin Ertuğrul Dönemi Komedi" adı verilmiştir. Kendine özgü yenilikler ve durumları komedi sinemasına tek tek ekleyen Ertuğrul, kendi adını taşıyan bu döneme damgasını vurmuştur. Zamanla gelişen durumlar sonrasında Muhsin Ertuğrul da güldürü sinemasına el atmıştır ve yeniliklerle doldurmuştur. Ertuğrul, Kemal Film adına Sigmund Weinberg' in tamamlayamadığı "Leblebici Horhor" filmini 1923'te tamamlamıştır. Müzikli komedi türünde "Cici Berber" (1933) filmini çekmiştir. Otuzlu yılların başlarında tiyatrodan ve sinemada başlayan operet sevdası Muhsin Ertuğrul'u müzikli komediye yeniden yöneltir. Fransız vodvillerinden ilham alan "Karım Beni Aldatırsa" (1933) filmini çeker. Salih ve Orhan adlı kişilerin çapkınlıkları üzerine kurulu, dönemi için ilgi çekici komedi filmi olmuştur (Özçelik, 2017: 59). İlk konulu filmleri halk ile buluşturmuştur. Ertuğrul genellikle tiyatro oyunlarını beyaz perdeye taşımıştır. Bu özelliğini de eski tiyatrocunun oluşuna ve bundan kendini koparmak istemeyişi olarak nitelendirilir.

3. Sinemacılar Dönemi Güldürü Sineması

Ortaya çıkan birkaç güldürü temalı sinema filminden sonra güldürü, parlayan yıllarını 1950'lerde yaşamıştır. Bu dönem "Sinemacılar Dönemi Güldürü Sineması" olarak adlandırılabilir. Lütfi Ömer Akad'a ait olan "Vurun Kahpeye" (1949) ve "Kanun Namına" (1952) filmleri döneme çıkış veren filmler olarak tarihe adlarını yazmışlardır. "Kanun Namına", özgün bir anlatımın ve sinema dilinin oluşumudur (Karaca, yy: 5).

Sinemanın geniş açığa, rahatlığa, fikir çokluğuna, yetenekli oyunculuklara ve yönetmenlere kavuştuğu dönemi kapsayan bu dönem, yeteneklerle dolup taşıyor günümüzde kült olarak kabul edilen filmleri ortaya koymuştur. Türlerin kendi

özelliklerini oturtması ile birlikte komedi de nicelik ve nitelik bakımından derinlemesine işlendiği döneme girmiştir (Özçelik, 2017: 61). Bu ve kendinden sonra gelecek olan tüm dönemleri etkileyen Lütü Ömer Akad bir ilke imza atarak “İlk Komedi” sayılabilecek özellikleri taşıyan “Lüküs Hayat” filmini seyirciye sunmuştur. O dönemde yeni ortaya çıkan güldürünün alt başlıkları günümüze kıyasla farklılık gösterdiği için, bulunduğumuz şimdiki zamanda ne kadar klişe görünse de o dönemde en ilgi gören doğu batı çatışmasını güldürü ile harmanlayarak bu filmde Türkiye’ye sunmuştur.

Türk komedi sinemasında 1950’li yılların sonlarından başlayarak sinemaya olan ilginin artması birtakım değişiklikleri meydana getirmiştir. Salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, toplumsal güldürüler ve seks güldürüleri gibi yeni türler meydana gelmiştir (Özçelik, 2017: 62).

Komedi filmlerinin yapısı Türk sinemasının kendini geliştirmesiyle beraber yükselmiştir. 1957’de Atıf Yılmaz’ın yönettiği “Gelinin Muradı” filmi komedide kalitenin artmasına iyi bir örnektir. Kasaba komedilerinin de ilk örneğidir. (Arslantepe: 2010: 4).

Tarihe kazınan ve mevcut sinemamızdaki çoğu komedinin (Şaban tiplemesi gibi) temeli olan bir başka başyapıt da “Cilalı İbo” dur. Cilalı İbo, ayakkabı boyacılığı yapan, konuşma bozukluğu olan, (r’leri y söylüyor) çeşitli olaylara tesadüfler sonucu karışan ve birçok komik olaya neden olan bir tiptedir. Böylece güldürü türünde de diğer film türlerinde olduğu gibi tiplere dayalı bir anlayışın temelleri atılmıştır (Uluyağcı, 1996: 91). Cilalı İbo’dan sonra oyuncu açısından bakıldığında Türk komedi sinemasına büyük katkıda bulunan ve önemli görülen iki film daha vardır: “Adanalı Tayfur” ve “Turist Ömer”. Öztürk Serengil tarafından yaratılan “Adanalı Tayfur” Türk komedi sinemasında vazgeçilmez bir yere sahiptir. Konusuna bakıldığında, Serengil’in canlandırdığı Adanalı Tayfur tipi zengin bir aileden gelen çapkın, yaramaz, yalancı ve işsizliği tercih eden bir tip olarak doğar. Adanalı Tayfur filminin halka hitap etmesini fırsat bilen yönetmenler devam filmlerini de çekmişlerdir: “Abidik, Gubidik”, “Temem, Bilakis”, “Helal, Adanalı Celal”. Bu filmlerden argo ve küfür eksik kalmamış ve filme bağlı olarak dil üzerinden farklı bir takım değişiklikler üzerinden komedi yapılmıştır (Özçelik, 2017: 63).

Türk sineması o dönemlerde o kadar hızlı yükselmiştir ki, her hafta farklı bir film gösterime girmiştir. Yükselme süreci ile birlikte Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Ayşen Gruda, Halit Akçatepe, Hulusi Kentmen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Münir Özkul ve Adile Naşit gibi birçok kıdemli oyuncular ortaya çıkmış ve yetenekleri ile beyaz perdeyi büyülemişlerdir. Zamanın en önde gelen iki yönetmeni Ertem Eğilmez ve Atıf Yılmaz'ı da böyle başarılarla yaratarak, yetenekli sanatçıları beyaz perdeye taşıyıp harika bir serüvene adım attırmışlardır.

B. Türk Sinemasında Güldürünün Yeri

Güldürünün veya gülmenin hayatımızdaki yeri hem soyut hem de somut olarak karşımıza çıkar; bizi mutlu etmek ve beden ve ruh sağlığımızı destekleyici serotonin hormonunu salgılayarak vücudumuzu dinç tutar. Bireysel hayatımız için de önemli sonuçları olan güldürü, sanatsal bir biçime bürünüp toplumla buluştuğu zaman yüzlerce kişiye dokunabilir. Bu da güldürünün veya gülmenin geniş kitlelere ulaşım faaliyetini göstermesi ve milyonlarca insanı etkilemesi demektir. Güldürü büyük kitlelere karşı rol aldığı için zaman içerisinde değişen kurallar, yasalar veya geleneklere göre şekillenmiş ve belli başlı toplumsal görevler edinmiştir. Geniş avantajlara sahip olan sinemanın en büyük özelliklerinden biri tip yaratma olarak kabul edilebilir. Yaratılan bir tiplene ile sinema, gönüllere taht kurabilir veya aynı anda milyonların nefretini kazanabilir.

Sinemadaki güldürü yazın güldürüsünden ilham almış ve onu değişik kılıflara sokmuştur. Değişik kılıflara girmesinin başlıca sebebi ise güldürü türünün sinemaya en yatkın tür olarak görülmesidir (Özön, 1984: 142). Yazın güldürüsünün kitlesi büyük olsa da aynı anda milyonlarca kişiye ulaşabilecek bir yapısı yoktur. Fakat sinema dünya çapında yakın zaman dilimlerinde bambaşka yerlerde sayısız insana ulaşma kabiliyetine sahiptir. Türk sinemasında, güldürünün ilk ortaya çıktığı dönemlerde, sinema filmlerini izleyici için rahatlatıcı etkiye sahip olması açısından büyük önem taşıyordu. İzleyici filmi izler, güler ve hiçbir şey düşünmeden salonu terk eder (Uluyağcı, 1996: 14). Bu mantık ilk dönemlerde sinemanın yapı taşı olarak yerini almıştır.

Frank Capra'nın Amerikan sinemasında bir tür olarak ortaya çıkardığı "Amerikan Güldürüsünün", küçük insanların kendilerinden umulmaz bir gözü peklilik göstererek

kendilerini güçlü sanan kişilerin üstesinden gelmesiyle oluşmuştur. Bu bağlamda halkın damağına uygun çeşnideki bir güldürü türünü Türkiye'de tam anlamıyla sinemaya getiren yönetmen, Ertem Eğilmez oldu (Onaran, 1994: 185). Ertem Eğilmez, Türk sinema tarihinin önde gelen yönetmenleri arasında yer almaktadır. Türk sineması, ilklerin çoğunu onun sayesinde görmüş ve gerçekten güldürü alanında yeteneğı sayesinde Türk toplumu kahkahalar eşliğinde beyazperde karşısında gülmüştür. Dönemin ve Türk toplumunun en yetenekli oyuncularından biri olan Kemal Sunalı da bizimle tanıştırmıştır. Ertem Eğilmez'in, 1972 yılında "Tatlı Dillim" filminde figüran olarak yer verdiği usta oyuncu Kemal Sunal, ilk filminde izleyicilerin büyük ilgi odağı olmasını başarmıştır.

Güldürünün komiklik seviyesi bulunduğu kültüre, geleneğe ve törelere ait olarak farklılık gösterir. Dünya çapında Amerika ile İngiltere'nin, Türkiye ile Fransa'nın kültürel ve geleneksel farklılıkları dolayısıyla güldürü tablosu değişiklik göstermektedir. Gelenekselliğın etkisinde ilerleyen güldürü, toplumsal farklılıklar yaratabilir ve aynı ülke içerisinde bölge farklılıklarından doğan güldürü çeşidi ortaya çıkarabilir. Sinemaya da yansıyan bu güldürü türü, durumsal farklılıklardan dolayı yararlanarak geleneğe bağılı olarak mizah yapmıştır. Fakat evrensel güldürü daha çok insanları etkisi altına almıştır. Türk sinemasında diğeri yabancı sinemalara kıyasla, çok hareket ve az söz vardır. Kelime kullanarak yapılan mizahın yanında hareket ile yapılan mizah daha baskın kalmıştır. Bu durum aynı şekilde geleneksel ve kültürel farklılıklara dayandırılabilir. Erken dönem filmlerinde izleyiciyi güldüren mizacını basit espriler için kullanırken, film sayısı arttıkça, izleyiciye kültürel gülmenin hazzını yaşatacak, toplumsal sorunlara değinen filmler çekmiştir (Şahinalp, 2010: 81).

Belli bir zaman geçtikten sonra güldürü sineması bireyin beynini rahatlatıp, gülüp eğlendiğı kılıftan çıkıp toplumsal eleştiri aracı olma yolunda ilerlemiştir. Bununla birlikte güldürü sineması toplum için yapılmaya başlanmış ve toplumcu sanat anlayışı dönemine giriş yapmıştır. Belirli konularda kırmızıçizgilere sahip olan Türk sineması aile, çocuk, okul ve hapisane gibi toplumsal konularda taviz vermemiştir. Çoğu kez kahraman hapishaneye girdikten sonra sinikliğini atar, hapishanede pişer. Aile kutsaldır ve korunulması gerekli bir kurumdur. Karısını aldatmaz. Aldatsa bile sonunda pişman olur ve karısına geri döner (Uluyağcı, 1996: 95). Fakat zamanın

getirdiği durumlar dolayısı ile gülme ve güldürmenin hangi amaca hizmet ettiği meselesi tamamen politik dengelerce belirlenmekteydi (Halis, 2013: 381).

1950'lilerin sonu 1960'ların başında Türk sineması kendi sinema sektöründe en üretken yılları yaşamıştır. Başarılı ve yetenekli yönetmenlerin imzalarını attığı filmler şuanda kült kavramı altında literatürümüzde yer almaktadır. Bu durum Türk sinemasının endüstrileşmesi olarak da kabul edilebilir. 1950 - 1960 dönemi filmleri bol miktarda salon komedisi, kan davası ve aşk temalarını kendilerine konu almışlardır. Bu döneme damgasını vuran komedi anlayışı, tiyatrodaki kabare tarzı sinemaya uyarlanarak oluşmuştur. Türk komedi sinemasına hizmet eden önemli isimler şunlardır: Adile Naşit, Münir Özkul, Şener Şen, Halit Akçatepe, İlyas Salman, Ayşen Gruda, Perran Kutman. Bu oyuncularla beraber Türk Sineması'nın birçok ünlü ismi de bu filmlerde çeşitli roller üstlenmişlerdir (Önk, 2011: 3872).

Güldürü her yönüyle sinemada denenmiştir. Hızlı giriş yapıp sonrasında tüketilen film konuları yüzünden Türk sineması 1970'lerde duraksama dönemine girdi. Güldürü açısından tıkanan Türk sineması çareyi güldürünün yanına farklı türler koyarak birleştirip beyazperdeye yeni bir tür getirmekle bulmuştur. Böylelikle Türk sinemasının beyazperdesine seks komedileri giriş yapmıştır. Sinema salonlarını başta erkekler olmak üzere insanların ilgisini çekmek isteyen yönetmenler erotizme başvurmuşlardır. İşe yaramayan salon komedileri sahayı seks komedilerine bırakmak zorunda kalmışlardır. Türk sinemasında seks komedilerinin ilk örneği "Beş Tavuk Bir Horoz" (1974) adlı filmidir. Kemal Sunal, bu yeni yetme seks komedileri hakkındaki düşüncelerine tezinde yer vermiştir:

"Bazı seks komedilerinin içerdiği temel konulara ya da trüklere baktığımızda gerçekten ilginç ve hatta usta bir yönetmenin elinde düzeyli 'toplumsal güldürülere' ya da en azından 'popüler güldürü' örneklerine dönüştüğünü görebildik." (Sunal, 1998: 20-21).

Seks filmlerini, pornografik özelliklere sahip filmlerle bir tutmamalıyız. Geleneksellik ve kültürel açıdan zengin içeriklere sahip ve toplumsal bir etki ile güldürü oluşturabilen filmler ortaya konmuştur. Bu durumda da Türk sinemasında erotizm kullanılarak güldürü yapılabileceğini topluma ispatlayan başarılı yönetmenler Türk milletinin bilgi ve genel kültür hafızasında önemli bir yere sahiptir. Dönemin ağır sansür uygulamalarından da kurtulmayı başaran filmler garip adlarıyla dikkat çekmişlerdir: Hasan Almaz Basan Alır, Kartal Pendik Gittik Geldik,

İşte Kapı İşte Sapi, Ah Deme Oh De gibi cinsel çağrışımlı sözlerle sinemaya izleyici çekmeye çalışmışlardır. Belli bir süre iş yapan bu filmler, günümüzde yerini yabancı filmlere bırakmıştır (Önk, 2011: 3871). Özellikle seks gücünü arttıran haplar, koku formülleri, babadan oğula miras kalan randevu evleri, erkeklik organı nakli gibi cinsel güldürü öğeleri üzerine kurulan bu tür komedi anlayışı kadın seyirciyi sinemadan uzaklaştırmış ve erkek seyirciyi mıknaş misali beyazperdeye çekmiştir (Sunal, 1998: 20).

1970 sonları ile 1980'li yıllarda güldürü filmlerinde toplumsal eleştiriye ağırlık verme eğilimleri belirlemiştir. Çeşitli toplumsal sorunları konu edinen filmler yapılmıştır (Onaran, 1994: 188). Güldürü sinemasının toplumdaki yeri tartışmaya açık bir alan olarak veya tartışmaya girilmeden kapatılabilen bir konu olarak da kabul edilebilir. Çünkü güldürü her zaman toplum için bir kaçamak, eğlence ve kafa dağıtma aracı olarak görülmüştür.

Sinema türleri arasında güldürü, izleyiciler karşısında gözde bir tür olmuştur. Zaman ilerledikçe değişen politik esanslara rağmen güldürü kendi çizgisinden hiç çıkmamıştır. Bir dönem toplumcu sanat akımına kapıldığından dolayı eleştiri aracı olarak kullanılmıştır. 70'li yıllar Türk komedi sinemasının hem güldürü oyuncularını bakımından hem de film konuları bakımından zenginleştiği ve çeşitlendiği bir dönem olarak kabul edilmiştir (Şahinalp, 2010: 82).

Kendine belirli bir rakip seçmeyen veya oluşturmayan Türk güldürü sineması farklı kaynaklardan etkilenmiştir. Bu kaynakların arasında en büyüğü olan ve hızla kendini sinema sektörüne sokan Hollywood olmuştur. Oyuncuların, yönetmenlerin ve yapımcıların sırtlarını yaslamak istedikleri bu dev sektör tek başına sinema tahtına oturur. Amerika'ya ait sinema sektörü geriden gelerek başarı sıralamasında birinci sıraya oturmayı başarmıştır. Dünyanın Avrupa ülkesi olan Fransa ile tanıştığı sinema Hollywood ile Avrupa'nın elinden alınmış ve Amerika'nın birincil sanat ve gelir kaynağı olmuştur. Hollywood'un en ünlü yapıtları müzikallerden oluşmaktadır. Teknolojide de büyük yol kat eden Amerika bu gelişmeleri sinemada avantaja dönüştürmüştür ve diğer tüm sinema türlerini arkasında bırakıp bilim kurguya önemini artırmıştır. Güldürü olarak çok fazla filme sahip olmayan Amerika stand – up denilen gösteri komedilerinde ilerlemiştir.

Türk güldürü sineması ile Hollywood'un karşılaştırılacak pek bir yanı olduğunu söyleyemeyiz. Teknoloji bakımından dünyada kimseyle kıyaslanacak düzeyde olmadığı Hollywood, kendi alanında en iyi denilebilecek kapasitededir. Kıyaslama yapılacak olunursa, ilk dönemlerine bakıldığında Türk güldürü sineması Hollywood'un komedi filmlerine kıyasla daha başarılı olmuştur. Geleneksel, kültürel ve adetlere göre daha fazla ürüne sahip olan Türk kültürü çoğu ülkeye göre güldürü sinemasında daha başarılı olmuştur. Yüz ölçümü içerisinde onlarca farklı kültüre sahip olan ve tarih olarak kitaplara sığmayan ülkemiz için güldürü malzemesi çıkartmak zor olmamıştır. Bu bağlamda başarılı bir tür olarak literatürde yer almıştır. Dönemin karmakarışık olmuş siyasi ve ekonomik tablosu içinde Türk halkının gülmeye gereksinimi oldukça yoğunlaşmıştır. Bu dönemde salt komedi türünde olmasa bile birçok filmde güldürücü öğeler kullanılmıştır. Türkler, en kötü durumlarda bile gülmeyi unutmayan bir toplum olma özelliği göstermektedir (Önk, 2011: 3872).

C. Türk Sinemasında Güldürü Filmlerinin Özellikleri

Türk güldürü sineması ortaya çıkmadan önce filmlere konu olan temalar iç karartıcıdır. Bu konulardan bazıları; acı, ihanet, ihtiras, cinayet, hapisane, tecavüz gibi unsurlardır. Dönem yönetmenleri bu karanlık temalara dayanamamış ve güldürü türüne yönelmişlerdir.

1914'te sinema ile ilk kez buluşan Türkiye, 1920'li yıllarda kendi ürünlerini ortaya koymaya başlamıştır. 1921 yılının en ünlü güldürü filmi olan "Bican Efendi" tiplemesi, toplum için farklılık yaratmış ve büyük ilgi odağı olmuştur. Bu gösterilen ilginin üzerine Bican Efendi tiplemesine ait filmin devam filmleri çekilmiştir. Bunun yanında yakın tarihlerde "Binnaz" (1919) ve "Himmet Ağanın İzdivacı" (1921) gibi güldürü filmleri de kendini göstermeye başlamıştır. Dönemin getirdiği şartlar neticesinde ortaya çıkan bu filmler, zor şartlarda durumları hafifletmek ve halka moral olması amaçlı çekilmiştir.

1919 ve 1940 yılları arasında güldürü sineması tiyatrodan esinlenerek ilerlemiş ve oyun uyarlamaları ile ürün ortaya koymuştur. Bunlardan birine örnek ise "Himmet Ağanın İzdivacı" filminin, Moliere'inin aslında "Zor Nikâh" filminin uyarlamasıdır. Tiyatro oyunu uyarlamalarının son bulunduğu ve özgün yapıtların beyaz

perdeye yansıdığı dönemde akıllara gelen ilk isim İsmail Dümbüllü'dür. Tiyatrocu olarak yetişen İsmail Dümbüllü, sevilip güldüğünde ilk filmi "Dümbüllü Macera Peşinde" (1948)'den sonra çok beğenilmiş "Dümbüllü Sporcu" (1952) ve "Dümbüllü Tarzan" (1954) gibi filmlerle halk komedisi yıldızı haline gelmiştir (Arslantepe, 2010: 4).

1930'lara geri döndüğünde Türk güldürü sineması kendine özgü filmlere imza atmaya başlamadan önce diğer ülkelere ve milletlere ait güldürü filmlerini Türkçe'ye çevirip beyazperdeye taşımıştır. Sinema türleri literatüründe "Amerikan Güldürüsü" türü meydana getirmiştir. Amerikan güldürüsü türünün başlığı altında yer alan birkaç film başlıca şunlardır: "Mr. Greeds to Town (Bay Deeds Şehre Gidiyor)", "You Can't Take It With You (Birlikte Götüremezsin)", ve "Mr. Smith Goes to Washington (Bay Smith Washington'a Gidiyor)".

Kendi filmlerini yapmaya başlayan yönetmenler fikirlerini, kendilerine özgü sinema dillerini ve hayal güçlerini yaratıp ortaya koymaya devam etmişlerdir. 1940'lı yıllarda varlığını istikrarlı olarak sürdüren güldürü bu yılların sonuna doğru dönemin başarılı yönetmeni Lütfi Ömer Akad'dan gelen bir sinema filmi ile yücelmiştir. "Vurun Kahpeye" adlı filmi ile 1949'da büyük yankı uyandırdı. Ardından başarılı yönetmenin peş peşe çektiği "Lüküs Hayat", "Tahir ile Zühre" ve "Arzu ile Kamber" filmleri ile kendini kanıtlamıştır. Bu dönemde (1940'larda) sinema ile buluştuktan yaklaşık otuz sene sonra özgün denilebilecek derecede yapıt ortaya koyulmuştur. Bu da Ferdi Tayfur'un "Nasrettin Hoca Düğünde" adlı filmini göz önüne getirmiştir. Konularda özgünlüğe kavuşulmuş fakat oyunculuklarda hala eskiye bağlı kalınarak tiyatro oyuncularını yer almıştır.

1950'lilerin en önemlisi kabul edilen güldürü türüne ait sinema filmi "Lüküs Hayat" olabilir. "Lüküs Hayat"ın dönem güldürü sinemasına katkısı çoktur. Şeyda Özçelik'e göre (2017) "Lüküs Hayat"ın güldürü sinemasındaki özellikleri şunlardır:

"Komedinin nicelik ve nitelik bağlamında derinlemesine işlendiği dönemin (1950'lilerin) ilk komedi ürünü olarak öncelik eden Lütfi Ömer Akad, doğu ile batı arasındaki çatışmayı güldürüye özgü malzemelerle bezeyip operetlere ait müzik ve şarkı ile beraber verdiği Lüküs Hayatı perdeye aktarmıştır. Lüks bir hayat yaladıktan sonra sıkıntılı zamanlar geçiren Ruhi Bey Suadiye'deki köşkünü yüksek meblağa, Zonguldaklı Rıza Bey'e satmak amacı ile bir kıyafet balosu düzenler ve gelişen olaylar yüzünden bu parti bir karnaval havasına bürünür. Güldürme

araçları olarak yanlış anlaşılmalara, modernlik ve eskiliğin çatışması, kimlik değişimleri, birbirlerinden fazlasıyla değişik olan kişiler arasındaki komik olaylar kullanılır.” (Özçelik, 2017: 61).

Yetenekli yönetmen Lütü Ömer Akad ile birlikte sinemaya yeni bir soluk geldi. 1952’de Akad’ın çektiği “Kanun Namına” filmi ile sinema dili oluşumunu tamamlamaya başlamıştır. Kazandığı yeni kavramlar ile tiyatrunun alt yapısından kurtulmaya başlamıştır. Bu filmin türü dram olsa da, sinemaya kazandırdıkları ile birlikte güldürü türünü de önemli derecede etkilemiştir. 1950’lilerin sonuna kadar komedi filmleri, konuları ve senaryolarının sıradanlığı itibariyle oyuncular üzerinden iş görmüştür. Yeni bir kavram olmasına rağmen güldürü türü, 1955 - 1960 yılları arasında kayda değer bir sinema filmine imza atmamış ve film zenginliği açısından durgun bir dönem yaşamıştır.

1960’lı dönemlere gelindiğinde güldürü türüne dayalı filmler artmış ve kalite olarak düzene girmiştir. Tiplemelere yoğunluk vermiş ve olaylardan çok karakter özelliklerine dayalı güldürü ön plana çıkmıştır. “Cilalı İbo”, “Adanalı Tayfur” ve “Turist Ömer” birer halk kahramanı olmuşlardır. Onların filmlerinde sınıfsal çelişkiler ve toplumsal taşlamalar görülmez. Komik olan karakterleri ve davranışlarıdır. Durum ve karakter komedisine örnektir (Arslantepe, 2010: 4).

Bu tiplerin arasında en uzun soluklu olanı Sadri Alışık’ın karakteri olan “Turist Ömer” olmuştur. 1960 yılında başlayan ve on yıl süren bu film dizisi belli bir hikâyeye veya senaryoya bağlı kalmadan bölüm olarak kısa filmler halinde devam etmiştir. Şeyda Özçelik’in tezinde “Turist Ömer” hakkında bilgileri şu şekilde aktarmıştır:

“Dış göç zamanlarında ortaya çıkan güldürü tiplerinden en önemlisi Turist Ömer’dir. Sadri Alışık’ın yarattığı kahraman, yoksulluğu seçen, kendi kuralları hariç kural bilmeyen, sigara ve alkol gibi kötü alışkanlıklara sahip, her türlü belaya cesaretle atılan, yeteneksiz, tembel ve bu olumsuzluklara karşın iyi kalbi, sevimli hareketleri ile kendini sevdirmeyi başarır.” (Özçelik, 2017: 63).

1960’lı yıllara ait belli başlı filmler ile alakalı Mehmet Arslantepe (2010), makalesinde şu kesitlere yer verir:

“Cilalı İbo tipi ise Zeki Müren’li Berduş filminden çıkmıştır. Osman Seden bu filmde sonra Feridun Karakaya’nın canlandığı Cilalı İbo filmlerine başlar. Cilalı İbo yazan şapkası, yamalı pantolonu, boyacı sandığı ve peltek konuşması ile halk tarafından sevilir. Adanalı Tayfur,

Öztürk Serengil'in canlandığı kelimeleri farklı söyleyişi ile halkın sevgisini kazanan diğer bir ünlü güldürü tipidir. Her üç tipin de en göze çarpan ortak yanı sloganlaşan ifadelerle sahip olmalarıdır. Dikkat çekici ve abartılı oyunculukları da güldürüyü sağlayan en büyük etkidir. 1960'ların komedi sineması ve komedi tipleri halkın ilgisini çekmiştir. Gişe açısından oldukça başarılı bir dönemdir. Bundan sonraki dönem ise seks komedilerinin dönemi olmuştur. İncelikten ve estetikten tamamen uzak filmlerdir.” (Arslantepe, 2010: 4).

Altmışlı yıllarda zengin kız fakir oğlan, sonu mutlu biten, izleyenlerin özdeşleşebileceği tiplerin yaşadığı romantik komedi türü canlılık kazanmıştır. Kendi hayatında bu duygulardan uzak kalan seyirci özdeşleştiği karakterlerin duygularını yaşayarak mutlu olmuştur (Özçelik, 2017: 64). Seyirci artık kendi hayatındaki yoklukları sinema filmlerinde aramaya başlamıştır. Bunu alışkanlık haline getiren toplum, sinemayı bunun sayesinde hobiye dönüştürmüştür.

1960 yılında özellikle argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmler ortaya çıkmıştır. Ardından bunları salon güldürüleri, polisiye filmler, dinsel filmler, macera filmleri ve güldürüler izlemiştir (Uluyağcı, 1996: 91). 1960 sonrası dönemde bir süre için Türk sinemasına yeni bir umut gelmiştir. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür (Kasım, Atayeter, 2012: 23).

1960 yıllarında işe başlayan yönetmenlerin çoğu yeni bir şeyler ortaya koymak, toplumsal sorunları ele alan filmlere yer vererek işe hevesle başlamışlardır. 1960-1965 yılları arasında ilk kez toplumun sorunlarını sinemaya aktaran dizi film çevrilmiştir. Fakat bu çevrilen filmler toplumsal gerçekçilik akımı bağlamında ele alınmadığı için bu akımı oluşturacak biçimde elverişli olamamıştır. (Özön, 1995: 32-33).

Kronolojik olarak ilerlendiğinde, 1970 dönemi sinemada daha farklı özelliklere rastlanabilir. Moda olduğu için yapılan filmlerin devamında seyirci sayısı ve ilgisi azalan güldürü sinemasına yeni bir soluk gelmesi için yeni bir tema ortaya konuldu: Seks. Seks temasına dayalı güldürü filmleri bu dönemde en yüksek gişesini yaşamıştır. Fakat bu tema aile yapısını sıkıntıya sokmaya başlamış, kadın ve çocukları sinemadan uzaklaştırmıştır. Bununla birlikte gelen gişe büyük dalgalanma yaşamış ve hızlı bir değişikliğe gitmeye karar vermiştir.

Bu dönemde hem kadın seyircilerle uğraşan hem de televizyonun insanların hayatına girmesi ile boğuşan sinema sektörü tüm ilgiyi üstüne alması gerektiğinin bilincinde olmuştur. Seks filminden uzak duran yapımcı ve yönetmenler soluğu seyircisi genellikle erkek olan “türkücülü” filmlerin çekiminde almışlardır (Özçelik, 2017: 65). Bu anlamda birçok filmin Türk güldürü sinemasına katkıları olmuştur. Fakat asıl katkısı 1970 dönemi Türk güldürü sinemasında yerini bulmuştur. Yeşilçam’ın en yetenekli oyuncularla dolu ve en uzun soluklu dönemi 1970’lerde yer almaya başlamıştır.

70’li yıllarda Türk sinemasında güldürü, çok çeşitli değişimler göstermiştir. Bir yandan eskilerin uzantısı "salon komedisi" yönetmenlerce sürdürülmüştür. Daha sonra gişelerdeki seyirci sayısı erotizm etkenli filmler dolayısı ile düşmeye başlayınca, dönemin yetenekli yönetmenlerinden Ertem Eğilmez duruma el koydu ve aile komedisini Türk güldürü sinemasına tekrardan yerleştirmiştir.

1964’te “Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi” ile yönetmenliğe başlayan Eğilmez, özellikle son dönemde güldürü alanında başarı kazanmıştır. Zengin bir oyuncu kadrosuna dayanan, "yıldız" oyunculara küçük roller, karakter oyuncularına ve güldürücülere önemli roller verilmiştir. Kıvrak, akıcı bir dille anlatılmış başarılı güldürülerde Eğilmez, zaman zaman toplum taşlamaları da yaptı. Aileye seslenen güldürüleriyle, kendi firması adına izafeden “Arzu Film Güldürüleri” diyebileceğimiz bir tarzı ortaya çıkarmıştır (Onaran, 1994: 185). Bu yeni bir tarzdır. Rıfat Ilgaz’dan uyarlanan “Hababam Sınıfı” (1975) ise güldürü sinemasının yeniden toparlanmasını sağlamıştır. Farklı tiplerin çatışmasına dayanan ve skeçler halinde esprileri öne çıkararak “Hababam Sınıfı” büyük bir yenilik getirmiş sayılmaz. Söz konusu filmdeki oyuncuların Kemal Sunal ile yakın bir gelecekte köşe dönücülerin ve toplumsal çarpıklıkların sergilendiği filmler başlamıştır (Arslantepe, 2010: 4). Kemal Sunal sinemaya ayak bastığında hala beyazperdede seks komedileri yer almaya devam etmiştir.

Rıfat Ilgaz’ın ortaya koyduğu “Hababam Sınıfı” (1973) romanından uyarlanan sinema filmi hala günümüzde ilk günkü değeri görmekte ve sevilmektedir. Filmin gördüğü rağbet ve sağladığı kasa geliri, “Hababam Sınıfı”nın bir seri halinde çekme fikrini uyandırır. Sırasıyla: “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı” (1975), “Hababam Sınıfı Uyanıyor” (1976), “Hababam Sınıfı Tatilde” (1977) ve Ertem Eğilmez adına

Kartal Tibet'in gerçekleştirdiği "Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor" (1978) ve "Hababam Sınıfı Güle Güle" (1981) çevrilir. Son derece uyumlu ve geniş bir kadroyla çevirdiği bu filmlerde her zaman Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Münir Özkul, Muharrem Gürses ve zaman zaman Ayşen Gruda, Tarık Akan, Semra Özdamar, Ahmet Sezerel, İlyas Salman, Perran Kutman, Mehmet Ali Erbil, Savaş Dinçel gibi oyuncular yer almıştır (Onaran, 1994: 186). Muhteşem oyuncularını buluşturan Ertem Eğilmez, unutulmayacak filmlere imza atmıştır.

Gündelik hayatta sınıfta kalan bir sınıf öğrencinin maceralarını anlatan bu filmler dizisi, mesaj verme ve eleştirel yapıda bulunma kaygısı yaşamamış; sadece güldürüye odaklı bir duruş sergilemiştir. Sinemadaki erotizmden sonra aile komedisine ilaç gibi gelen bu seri, herkes tarafından sevilmiş ve tam puan almıştır.

Aynı zamanda yeni yıldızlar doğuran "Hababam Sınıfı"nın en önemlilerinden olan Kemal Sunal'ı "İnek Şaban" olarak halka sunmuştur. Kemal Sunal bilinen güldürü kahramanlarının öncülerinden biridir. Birçok filminde pısrık, aptal olmasına karşın şansı nedeniyle kendini kanıtlayan bir tipi oynamıştır. Ancak "Yakışıklı" adlı filminden sonra Kemal Sunal'ın yarattığı imgede değişiklikler gözlenmeye başlanmıştır. Bu filmde argo diğer Kemal Sunal filmlerine göre daha az kullanılmıştır (Uluyağcı, 1996: 92).

Komedide altın çağını yaşayan Türk sineması, 70'li dönemi yoğunluğun Kemal Sunal'da olduğu yüzlerce film ile canlanmıştır. 1972 yılından başlayarak oynadığı salon filmlerinde komedi ağırlıklı yan rollerde yer almıştır. Bu filmlerden bazıları; "Tatlı Dillim", "Köyden İndim Şehre", "Güllü Geliyor Güllü"dür 1974'te başrolde oynamaya başladığı ağa kızını dağa kaçırdığı eşkıya rolündeki "Salako" ve "Salak Milyoner" filmlerinde seyircilerin beğenisini kazanmıştır. 1975 ve 1977 arasında çekilen "Hababam Sınıfı" film serisi "Şaban" tiplemesini benimsendiği filmler olmuştur. "Hanzo" (1975), "Tosun Paşa" (1976), "Süt Kardeşler" (1976), "Kapıcılar Kralı" (1976), "Çöpçüler Kralı" (1977), "Kibar Feyzo" (1978) filmleri ise 70'li yıllara dağılan diğer filmleri olmuştur (Özçelik, 2017: 67).

Bu filmleriyle birlikte Kemal Sunal'ın tiplemelerinde anarşik bir yapıya sahip olduğu, eleştirel yapıda filmlerde rol aldığı ve halka mesaj verme amacı olduğu görülmektedir.

D. Türk Güldürü Filmlerinde Toplumsal Eleştiri Biçimleri

Toplumsal gerçekliğe gülünç, sıra dışı, eğlenceli, satirik bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe “humour” olarak geçen mizah, toplumsal işlevi ile değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı ve yıkıcılığı içermektedir. Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir. Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme, özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir (birikimdergisi.com, 2003).

Güldürü türü, toplumsal ya da bireysel planda yapılanan bir ‘çatışmayı’ merkez alır. Konu bireysel planda işlenmiş olsa dahi, karakterlerin ‘kültürel temsil sisteminde’ bir değer ifade ettikleri kesindir. Karakterin nitelikleri, onu bir dünya görüşünün temsilcisi haline getirir. Başına gelenler, kültürel temsil sistemi içindeki konumuyla alakalıdır (Ünal, 2018: 22). Ana amacı güldürmek olan komedi, anlatısal olanın alanına girdiğinde güldürmesi zorlaşır. Bir durumu hicvetmek ya da alay yoluyla toplumsal eleştiri yapmak komedinin konusu olabilir. Ancak toplumsal hassasiyetler ve o toplumdaki mizah anlayışı, izleyicilerin bu tarz güldürülere yaklaşımını belirleyecektir. Bu durumda, anlatısal olmayan komedileri olumsuz sayıp, anlatısal olanı olumlu yapmak, komedi sineması tarihi açısından da anlamlı değildir (Şahinalp, 2010: 75).

1960’lı yıllarda köyden kente göçün başlamasıyla sefil görünümlü karakterlerin ortaya çıktığı görülmektedir. “Cılalı İbo”, “Adanalı Tayfur” ve “Turist Ömer” in oynadıkları karakterlerin hepsi kendine özgü komik davranışlara sahip olan gariban ama sevimli, dürüst ama kurnaz ve serseri tiplerini canlandırırlar. Ancak bu furya, karakter komiği olarak kalır. Bir toplumsal eleştiri ya da taşlama seviyesine ulaşamaz. 1970’li yıllar Türkiye’de seks komedilerinin patladığı yıllardır. Bu dönemde seksin ve kadın bedeninin cinsel sömürü nesnesi olarak kullanıldığı, aşırı laubali, basit esprilerle ve kaba unsurlarla dolu filmler yapılmıştır (Şahinalp, 2010: 80).

Toplumsal eleştiriye dayalı Türk güldürü sinemasına ait filmleri, eleştirilme veya eleştirilmeme duruma göre genel anlamda dört bölümden oluşmaktadır:

- Karakter Ağırlıklı Güldürü Sineması
- Durum Ağırlıklı Güldürü Sineması
- Erotik Güldürü Sineması
- Salon ve Aile Güldürüsü

1. Karakter Ağırlıklı Güldürü Sineması

Karakter ağırlıklı güldürü sineması, güldürünün tiplene yani oyuncunun karakteri tarafından yapılmasıdır. Bu güldürüye dayalı filmlerin çok fazla eleştiri alanı bulunmamasıyla birlikte tamamen düşündürmeden güldürme ve rahatlama amacı ile ortaya konmuştur. Türk güldürü sinemasında karakter ağırlıklı güldürünün birçok örneği vardır: ‘‘Turist Ömer’’, ‘‘Adanalı Tayfur’’ ve ‘‘Cilalı İbo’’ bunların başında gelir. Fakat bu tipler topluma karşı bir eleştiri topu olarak görülmemiş ve özellikle toplum için yararlı olmuştur. Genel olarak tiplerin karakteristik özellikleri eziklik, eski kafalılık ve fakirlik olarak çıkar. Güldürüye dram tadı katan bu tipin ezikliği ise sınıfsal bir düzeyde işlenmez. Toplumsal eleştirinin konusu haline getirilmez. Aynı şey Cilalı İbo, Ömercik, Ayşecik gibi karakterler için de geçerlidir. Bu karakterler, toplumun fakir ve zengin kesimleri arasında ilgi bağı kurmuştur (Ünal, 2018: 32).

Hiçbir yan anlam aramaksızın, direkt ve düz olarak incelediğimiz tiplerde açık olarak eleştirel bir yön çıkmaz. Ancak Cilalı İbo’nun, Turist Ömer’in sınıflar arası arabulucular olarak, Adanalı Tayfur’un bir dil teröristi olarak, Şaban’ın bol küfür eden bir kamusal alan kargaşacısı olarak eğlendirmekten öte işaret ettikleri şeyler vardır. Filmlerin, temel anlamsal düzeyinden ayrı yan anlamsal ve ideolojik boyutlarının aranıp bulunması ve yorumlanması bir gerekliliktir (Ünal, 2018: 33).

2. Durum Ağırlıklı Güldürü Sineması

Güldürü sineması; genellikle hareket komiğinden karakter komiğine ve durum güldürüsüne, oradan da toplumsal eleştiriye ve kara mizaha doğru gelişen bir çizgi izlemiştir. Sinemanın başlangıcından 80’lere doğru olan yolculuğunda Türk sinema güldürüsü bu temel çizgiye uygun biçimde evrilmiştir (Ünal, 2018: 35).

Durum komedisi karakter komedisinden daha farklı olarak karşımıza gelir. Karakterlerin içinde bulunduğu durumun anlamsız, sıkıcı, dengesiz veya herhangi bir

güldürü ögesine ait statü içermesine denilebilir. Daha çok dekor veya ortamın soyut olarak gülünçlüğüne dayalı ilerleyen bu güldürü türünün getireceği maksimum eleştirel yönü köy - şehir kontrastına ait diyaloglar ve somut kabul edilebilecek varlık-yokluk belirten öğelere dayanabilir.

Türkiye’de 70’lerde ve 80’lerde yaşanan değişim ve bunalım, bu filmlerin temel motiflerini ve içerdikleri eleştirel bakışı beslemektedir. 1980 sonrası güldürü filmlerinin ortak noktası, genellikle seçilen kahramanların büyük bir kentin yoksul insanlarını temsil etmesidir. Onların dramı, dram türündeki filmlerden çok, trajikomik bir çizgide gelişen toplumsal güldürü filmlerinin konusu olmuştur (Ünal, 2018: 35). Sınıf farkını temel alan güldürü sineması, toplum tarafından eleştirilere maruz kalabilecek bir tür niteliği taşımaktadır.

3. Erotik Güldürü Sineması

Tükenen güldürü konularının ardından ortaya çıkan erotizm odaklı komedi filmlerinin bulunduğu dönemdir.

1970’li yıllar Türkiye’de seks komedilerinin patladığı yıllardır. Bu dönemde seksin ve kadın bedeninin cinsel sömürü nesnesi olarak kullanıldığı, aşırı laubali, basit esprilerle ve kaba unsurlarla dolu filmler yapılmıştır. Oyuncularının tiyatro çıkışı olmaları bu filmleri daha ileriye taşıyamamıştır. Belirli bir dönemde seks komedi filmlerinin çıkması ve kendi izleyicisini yaratması, sonra da hiç olmamış gibi 1979 yılından sonra sinema salonlarından silinmeleri düşündürücüdür (Şahinalp, 2010: 80).

Kadını sadece seks için gerekli bir obje olarak gösteren, zevk vermekten başka bir işe yaramayan, birden fazla kadınla birlikte olmanın sorun teşkil etmeyeceğini vurgulayan, itici ve erkek odaklı konulardan oluşan filmler bütünüdür. Mizahı içine katarak sempatik bir yapıya dönüştürmeye çalışılması kadınlar tarafından saldırgan kabul edilen bu tarz güldürüler yönetmenlerin beklediği ilgiyi karşılamamıştır.

Seksin, yaşamın kaynağı ve baş koşulu olmakla, her sanatta olduğu gibi sinemada da yer alması mümkündür. Ancak sanattan uzak bir kaygıyla ve bayağılıkla verildiği bu filmlere kaçak olarak "porno" film parçaları da eklendiği zaman; bu türde çevrilen filmler özellikle yetinmekte olan gençler üzerinde kötü etkiler yapar (Onaran, 1994: 179).

Genellikle bu tür erotik veya seks komedilerini kapsayan filmlerde tecavüzü mizah ile karışık, komik unsurlar ve tamamen kadının saf karakteristik özelliklerinden yola çıkılmıştır. Saf ve salak dediğimiz karakter özelliğine bağlı kalarak sempimize etme çabası bu filmleri itici, kırıcı ve tamamen cinsiyetçi yaparak eleştiri oklarına kucak açmıştır.

Senaryolardaki kıtlık ve yoksulluk sebebi ile girilen seks komedisi filmleri erkek seyirci sayesinde ilgi odağı olmuştur. Bu durum zamanla kadın ve çocukları sinemadan adım adım uzaklaştırması açısından büyük bir riske de girmiştir. Artan sayısı nedeniyle aile içi problemlere yol açan seks komedisi filmleri, erkeği evden uzaklaştırmış ve geçim sıkıntısı sorunları ile birlikte karı koca arasındaki duygusal bağları da köreltmeye başlamıştır.

4. Salon Ve Aile Güldürüsü

Salon ve aile güldürüleri ortaya çıkışından bu yana toplumun göz bebeği olmuştur. Hem komedi hem de yediden yetmişe herkese hitap eden yapısı ile ayırım yapılmadan izlenmiştir. Seks komedileriyle kıyaslandığında az eleştiriye sahiptir. Halkın sadece bir kısmına değil her yönüne etki edebilen sinema, belgesellerden sonra bilinen ve en çok sevilen tür olmuştur.

Ana kavramları aile, okul ve çocuk olan bu tür, başlıca üç kavramı temel alır ve onların üzerinden yapıtlarını ortaya koyar. Aile içinde gerçekleşen, okul içindeki komik durumlardan veya karı koca arasında geçen komik diyaloglardan oluşmaktadır. Onaran'a (1994) göre salon ve aile güldürü sinemasına ait içerikler şöyledir:

“Salon filmleri de son 25-30 yıl içinde aile olarak seyircinin en çok aradığı tür olmuştur. Çoğunlukla dünya edebiyatının ünlü romanlarından esinlenerek ya da bizde halkın tuttuğu romanları sinemaya uyarlayarak; ya da sevilen Hollywood filmlerini Türk yaşamına uydurarak; ya da özgün senaryolarla halkın fantezisini abartılarla beslemeye çalışan yönetmenlerin bu filmleri ürettiklerini söyleyebiliriz. Bu filmlerin birçokları biçim/içerik ilişkileri bakımından zayıf ve -bizim ölçülerimizdeki- teknolojiden bile mahrum bulunurken; bu beylik konulan ya da bu fantazyaları kendilerine özgü sinema dilini kullanmaya çalışan ve güzel sanatçıları, müsait ışık altında çarpıcı kamera hareketleri ile fotoğraflayarak yine çarpıcı bir kurguyla ortaya koyabilen yönetmenler de vardır.” (Onaran, 1994: 108).

Salon güldürülerinin ilk örneklerini ‘‘Ne Şeker Şey’’ (1962), ‘‘Badem Şekeri’’ (1963), ‘‘Beş Şeker Kız’’ (1964) filmleriyle Osman F. Seden vermiştir (Özçelik, 2017: 62). Kemal Sunal’ın ilk ortaya çıktığı dönemlerde bulunduğu filmler hep salon ve aile güldürüsü olmuştur. Genel yapısı gereği mesaj taşıyan, dönemin sıkıntılarına veya eksiklerine ışık tutan filmleri seçmesi ile bilinen Kemal Sunal daha işin başında olduğu için henüz keyfine göre film seçme lüksüne sahip olmamıştır.

Salon ve aile güldürü sinemasının eleştiri prangasına girmesi için pek sebep yoktur. Genel olarak aile içi durumları ve karşılıklı diyalogları konu alan bu türünün en ağır işleyeceği ve toplumun veya hükümetin tepki göstereceği konuların geçim sıkıntısından doğan, işsizlik veya çocuklara karşı olan sorumsuzluk ve dışlama tavırlarından doğabilecek eleştiriler üzerine olmuştur.

IV. KEMAL SUNAL VE GÜLDÜRÜ SİNEMASI

A. Kemal Sunal'ın Sanat Yaşamı

1. Tiyatro Dönemi

Kemal Sunal, 11 Kasım 1944'te ev hanımı anne ve işçi bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Kendisinden olan küçük Cengiz ve Cemil adında iki erkek kardeşi daha vardır. Sinema ve tiyatro hayatındaki başarılarına rağmen çocukluğunda çekingen olan Sunal, kendi iç dünyasına kapanık bir çocuktur. İlkokul ve ortaokul yıllarında utangaç bir insan olarak tanınırsa da lisede çekingenliğinden kurtulur. Mimar Sinan Ortaokulundan sonra lise yıllarını Vefa Lisesinde geçiren Sunal, üniversiteye Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde başlamıştır. 12 Eylül döneminde öğrenimi yarım kalan Sunal'ın tiyatroya olan ilgisini ve yeteneğini Felsefe öğretmeni fark etmiştir. Fakat tiyatroculuğu beğenmeyen babası istememiştir. Süregelen zaman içinde Sunal'ın babasını ikna eden Felsefe öğretmeni Kemal Sunal'ı alıp Kenterler Tiyatrosu'na kaydettirmiştir.

Profesyonel oyunculuğa Kenterler Tiyatrosunda başlamıştır. İlk olarak "Fadik Kız" ve "Deli İbrahim" gibi Kent Oyuncuları'nın oyunlarında yer almıştır. Burayı bırakıp Pendik Tiyatrosuna katılır ve Orhan İyiler'in "Şarkıcı Kız" adlı oyununda rol alır. Daha sonra buradan ayrılan Sunal 1967 - 1970 döneminde Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda oynamıştır. Burada köklü tiyatrocular ile birlikte oyunlarda yer alan usta sanatçı yer değiştirerek Ulvi Uraz'dan çıkıp Devekuşu Kabare Tiyatrosu'na girdi. "Astronot Niyazi", "Dün Bugün", "Gergedan Ha Bu Diyar", "Yar Bana Bir Eğlence" adlı oyunlarda rol almıştır. Burada ileriki dönemde sık sık birlikte olacağı kült sanatçılar ile birlikte çalışmıştır; Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ayşen Gruda, Ahmet Gülhan sanatçılarla birlikte tiyatro oyunlarında yer almıştır (Sunall, 1998: 107-108). Kemal Sunal denince akla gelen "Şaban" tiplemesinden önce kendine ait bir karakteri olmamıştır. Tiyatrolarda farklı tiplere ve karakterlere bürünen Sunal, ustalığını burada oturmuş ve kendini bulmuştur.

Usta oyuncunun tiyatro hayatına on iki tane oyun sığmıştır. Profesyonelliğini daha çok beyazperdede sergileyen Sunal, bu profesyonelliğini tiyatrodan kazanmıştır. Kemal Sunal, Devekuşu Kabare Tiyatroları'nda "Dün Bugün" adlı oyununa Münir Özkul ve Ertem Eğilmez'in gelmesiyle hayatı değişen Kemal Sunal'ın tiyatro hayatı o gün bitmiştir.

2. Sinema Dönemi

Kemal Sunal'ın sinema hayatı Ertem Eğilmez ile başlar. Sunal'ın sinema hayatına girmesinde Ertem Eğilmez'in büyük rolü vardır. Kendine özgü tavırları ve güler yüzlü karakteriyle ilk filminden itibaren izleyicinin sevgilisi olmayı başarmıştır. Ve bu durumu fark eden Eğilmez, diğer filmlerinde de Kemal Sunal'a rol vermeye başlamıştır.

"... 1996 yılında felsefe öğretmeni onu elinden tutup Kent Oyuncularına götürmüş, daha sonra da Ulvi Uraz ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu'na götürmüş. Bir gün o bir tesadüf hayatını değiştirmiş. Devekuşu Kabare'de oynarken yönetmen Ertem Eğilmez'in dikkatini çekmiş. 1972 yılında Eğilmez'in çektiği bir filmde ilk rolünü almış. 1974 yılında da ikisi bir arada yürümediği için tiyatroyu tamamen bırakmış." (Sunal, 1998: 95).

Beyazperde 'de gördüğü ilgi yönetmenlerin ve senaristlerin gözünden kaçmamıştır. Sanat dünyasının gözü kulağı Sunal'a dönmüştür. 11 Kasım 1944'te Malatya'da dünyaya gözlerini açan usta oyuncu, doğum gününü "Ata'mıza ayıp olmasın diye 11 Kasım'da doğmuşum" diye anlatır. Dar gelirli bir ailenin çocuğu olan Sunal bu durumdan yakınmaz. Çocukluğu boyunca sessiz sakin biri olan Sunal bu durumu lisede üstünden atar ve hareketli bir genç olur. Liseyi ünlü Vefa Lisesi'nde okuyan Sunal, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesini kazanır. Tüm oyunculuk serüvenini onu keşfeden ve yüreklendiren Felsefe öğretmenine borçludur. Tiyatrodan tiyatroya götürüp yazdırmış ve Sunal'ın babasını bile ikna etmiştir. Tiyatrolarda başlayan yolculuk, ustalık ile beyazperdede devam etmiştir. Çok yetenekli olduğu için keşfedilmesi zor olmamıştır. Daha sonra evlenmiş ve iki çocuk sahibi olmuştur. Yan rollerde harcandığı fark edilince diğer filmlerinde başrolleri paylaşmaya başlamıştır. Bu filmlerde kendisine ait asıl karakter komedi tiplerini ortaya çıkarmıştır ve artık Kemal Sunal'a ait Güldürü Sineması oluşmuştur. Elli beş yıllık hayatına 83 film, 12 tiyatro oyunu sığdıran usta sanatçı uçak korkusu olmasına rağmen uçağa binince

geçirdiği kalp krizi nedeniyle hayata gözlerini yummuş ve aramızdan çok erken ayrılmıştır.

1973 yılında Ertem Eğilmez'in yönettiği "Tatlı Dillim" filmi ile sinemaya adımını atmıştır ve kalabalık kadrolu filmlerde rol almaya başlamıştır. Türk sinemasının en büyük komedyenlerinden biri olan Kemal Sunal, peş peşe çevirdiği filmlerinde hem maddi hem de manevi büyük bir başarı kazanmıştır. Filmlerde çoğu zaman saf, şanslı ama iyi yürekli karakterlerin rollerine girmiştir. 1976 yılında rol aldığı "Kapıcılar Kralı" filminde gösterdiği başarısı ile 1977 yılında Antalya Film Festivalinde "Altın Portakal En İyi Erkek Oyuncu" Ödülü'nü kazanmıştır. Üzerine aldığı rolleri başarı ile canlandıran Sunal, Yeşilçam'ın komedide aranan bir yüzü olmayı da başarmıştır (sabah.com.tr). Sinema hayatında parlayan usta oyuncu beyazperdenin vazgeçilmezi haline gelmiştir. Yarattığı tipler ve karakterler ile hem güldüren hem de düşündüren Sunal mükemmel bir oluşum yaratmıştır.

Yardımcı oyuncu olarak birkaç filmde oynadıktan sonra kendi adını taşıyan filmler yapmaya başlamıştır. İlk dönemlerinde salt komedi filmlerinde oynamasına karşın daha sonraki yıllarda sosyal içerikli filmlerde yer almıştır. Sosyal içerikli filmlerinin olduğu gibi ilk dönemki komedi filmlerinin de toplumsal mesajları olmuştur. İlk başta beğenilmesi suratının sıcaklığına, seyircinin Sunal'ı kendisine yakın bulmasına bağlıdır; oyunculuğu geliştikçe bu unsurlar geri planda kalmıştır. Kemal Sunal, "TV ve Sinemada Kemal Sunal" Güldürüsü (2001) adlı kitabında da yer verdiği Sunal'ın bugüne kadar 83 sinema filmi, 12 tiyatro oyunu, 2 kitabı ve 3 ödülü vardır. Bu eserlerini, daha çok filmlerini, yaşamında en önemli şeyleri "Filmlerim, ailem, yakınlarım ve Türkiye" diye tanımlamaktadır. Kemal Sunal'ın tüm filmlerinde konu aynı sadece isimleri değişik olmuştur. Aynı tiplere ile saf gibi görünüp, cin gibi çarpıyordur. Çoğunlukla filmlerinde yoksul ve köyden şehre iner.

Filmlerinde yer alan kötü karakterleri hile ile yenmesiyle meşhur olan bu karakter tüm evlere misafir olmuştur. Bu filmlerin eleştiri oklarından uzak kalmasının en büyük etkenlerinden biri de Sunal'ın Şaban filmlerinin hepsinin mutlu son ile bitmesidir (Sunal, 2001: 127).

Kemal Sunal, köşe dönücülerin ve toplumsal yanlışların ortaya konduğu filmlerde rol almaya başlar. Kemal Sunal'da farklı bir şive ile saflık ve aptallık ile zeka arasında

oynayan iyi niyetli bir tip çizilerek geleneksel güldürü anlayışı sürdürülmüştür (Teksoy, 2015: 39).

“[...] Kemal Sunal’a göre onun filmlerinin konusunun en önemli niteliği; her zaman güncelliğini koruyan olaylardan oluşmasıdır. Sunal, halkla yakından ilişkili, onlara eğlenmenin yanında öğretmeyi amaç edinen konuları bilhassa seçmektedir. Türk halkının duygusallığı, haksızlığa uğrayanın yanında olması Sunal filmlerinde onunla özdeşleşen insanların ortaya çıkmasına vesile olmuştur” (Özçelik, 2017: 67).

İlk filmi sinemaya çıkan Kemal Sunal’ın kendi hakkındaki düşüncelerini şu şekilde aktarır:

“Bir yıl sonra yeni sezon açılınca “Tatlı Dillim”, Beyoğlu’nda ki Saray Sineması’na gelir. İlk gün, ilk seansta en arka koltukta Sunal yerini alır. Salon kararır ve film başlar. Ünlü komedyen, beyazperde de ilk görünüşünü, şöhret yolunu nasıl tırmandığını şöyle anlatır: ‘Perdede 8 kere ancak görünüyorum. Her görünüşümde salonda kıyamet koptu. Suratımı görür görmez büyük alkış ve gülmeler. Lafları duymuyorlardı. Filmindeki basketçi duruşuyla, mimikleriyle salak bir tipti. Suratım enteresan geldi seyirciye. Sıcak ve kendinden biri buldu sanıyorum. O zaman şöyle arkama yaslanıp, ‘Bu iş tamamdır’ dedim. Daha sonra Zeki, Metin ve ben birlikte oynadık. İki film sonra, ‘Salak Milyoner’, ‘Köyden İndim Şehre’ filmleri yapıldı. Rollerim hemen büyüdü.” (Teksoy, 2015: 38-39)

Sunal’ın tüm Türkiye’nin içini ısıtan gülüşü de bundan sonra keşfedilir. Filmde, tüm figüranlara birer söz yazılır. Sıra Kemal Sunal’a gelince söz biter. Yönetmen Ertem Eğilmez de “Sen de gül o zaman” der. Herkes gülümsemesine bayılır. Oynadığı filmlerle milyonları güldüren usta oyuncu, ilk filmde hiç konuşmadan ve sadece gülerek ünlü olmayı başarır. Eğilmez’in bu tavsiyesi, filmin en komik sahnesini yaratmakla kalmayacak, Sunal’ın beyazperdedeki performansını da oluşturacaktır (Teksoy, 2015: 39). Gönüllere kurduğu tahttan sonra beyazperde serüveni bir gülme ile başlatıp kahkahalara sığmayan filmler ile pekiştiren Sunal artık bir yıldız olmuştur.

Seks filmlerinin olduğu yıllarda Ertem Eğilmez ile aile içi ilişkilerin olduğu güldürü filmleri başlar. Rıfat Ilgaz’dan uyarlanan “Hababam Sınıfı” (1975) ile güldürü sineması yeniden toparlanır. Kemal Sunal, köşe dönücülerin ve toplumsal yanlışların ortaya konduğu filmlerde rol almaya başlar. Kemal Sunal’da farklı bir şive ile saflık ve aptallık ile zekâ arasında oynayan iyi niyetli bir tip çizilerek geleneksel güldürü anlayışı sürdürülmüştür (Teksoy, 2015: 39).

B. Kemal Sunal'ın Güldürü Sinemasındaki Yeri

1. İlk Filmleri Ve Figüranlık Dönemi

1972 yılından 1974 yılına olan dönem arasında Kemal Sunal yan roller ve figüranlık ile sinema sektöründe yer almıştır. Bu yan (yardımcı) roller ağırlıklı olarak Salon Güldürüleri olmuştur.

Kemal Sunal'ın yer aldığı 1972 - 1974 yılları arası beyazperdeye yansıyan filmleri yan rollerden başrollere doğru yükselmektedir. Yardımcı oyuncu olarak birkaç filmde oynadıktan sonra kendi adını taşıyan filmler yapmaya başlamıştır. İlk dönemlerinde salt komedi filmlerinde oynamasına karşın daha sonraki yıllarda sosyal içerikli filmlerde yer almıştır (Sunall, 2001: 63).

Her sanatçı gibi şöhret basamaklarını adım adım çıkan Sunal, sakın tavırlarla ve doğal görüntüsüyle yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. Utangaç tavırlarının altında yatan komik hareketleri ve mimikleri onu çok çaba sarf etmeden en tepeye çıkarmıştır. Kemal Sunal kendine ait ilk zamanlarından bir anısını şöyle anlatır:

“Güldürü ustası Sunal, tiyatrodan sinemaya nasıl geçtiğini ve de kim tarafından keşfedildiğini şöyle anlatır: Zeki Alasya benden bir önce “Sev Kardeşim”le sinemaya geçmişti. Ertem Eğilmez’i tiyatroya davet etmiş. Galiba, “Dün-Bugün”ü oynuyorduk. Ertem Bey geldi, piyesi seyretti. O arada filme başlayacaklar. Zeki ile Metin’in rolü tamam. Benim filmde bir işim yok. Tarık Akan o filmde basketbolcuyu oynuyordu, yanına uzun boylu adamlar lazımmış. Bu uzun adamların tiyatrocunun daha iyi olacağı düşünölmüş. Şehir Tiyatrosu’ndan da birçok kişi çağrılmış. Ben de uzun boyluyum diye, Ertem Bey beni de çağırdı. “Tatlı Dillim” filminde, Tarık’ın yanında basketçi gençlerden birini oynuyordum. Sonra Ankara’da turnedeydik. Film, geç kaldığı için İstanbul’a giremedi, ertesi sezona bırakıldı. Yıl 1972. O sırada Balıkesir’den bir grup arkadaşım Ankara’ya geldi. Oyunu seyrettikten sonra, “Senin film oynuyor, çok gülüyorlar sana” dediler. “Hangi film?” deyince Tatlı Dillim’i söylediler.” (Teksoy, 2015: 38).



Şekil 1: Tatlı Dillim – 1972

Kaynak: (boluobjektif.com, 2017)

2. Yardımcı Oyunculuk Yılları

Tiyatrodan sinemaya geçiş yapan Kemal Sunal, rollerine figüranlık, yan ve yardımcı oyuncu olarak başlamıştır. Uzun boyunun ona getirdiği ayrıcalık sayesinde ilk yan rolünü basketbolcu olarak yapan ve dönemin en usta ve başarılı yönetmenlerinden biri olan Eğilmez'e denk gelmesi hayatındaki en büyük şanslardan biri olur. Her ortama uyan bir yüz tipi ile birlikte güldürüyü seçen Sunal, bu türde ustalaşmış ve hayatını bu türe adamıştır.

Kemal Sunal'ın yardımcı oyunculuk dönemi Ertem Eğilmez'in 1972 yılında çektiği "Tatlı Dillim" filmiyle başlamıştır. Filmin başrollerinde Filiz Akın ve Tarık Akan vardır. Film, bir basketbol takımının yakışıklı ve çapkın oyuncusuyla, trafik kazası sonucu tanıdığı bir genç kızın öyküsünü anlatır. Sunal, filmde yer aldığı her sahnede seyircileri kahkahaya boğmuştur. Durumu fark eden Ertem Eğilmez, Kemal Sunal'a diğer filmlerinde de rol vermeye başlamıştır. Ertem Eğilmez, 1973 yılında Türk sinemasının en önemli filmlerinden birisi olan "Canım Kardeşim" filmi çekmiştir. Bu film güldürü ve dramın iç içe geçtiği bir hikâyeyi anlatır. Filmin başrollerinde

Tarık Akan, Adile Naşit, Halit Akçatepe gibi usta oyuncular yer almıştır. Film, gecekonduda yaşayan iki kardeşin yaşadıkları son günlerini anlatmaktadır.

Ertem Eğilmez 1970’lerde sinemaya olan bağı ile birlikte her zaman sosyal konulara yer veren ve toplumsal eleştiriyi ön planda tutan yönetmen olmayı amaçlamıştır. “Canım Kardeşim” Yeşilçam’ın en dokunaklı ve unutulmaz filmlerinden biri olmuştur. Kemal Sunal, bu yıllarda filmlerde daha çok rol almaya başlamıştır.



Şekil 2: Canım Kardeşim – 1973

Kaynak: (sinematurk.com)

1973 yılında Atıf Yılmaz’ın çektiği “Güllü Geliyor Güllü” filminde Kemal Sunal ilk kez dışarıdan seslendirme ile rol almıştır. Filmin başrollerinde Türkan Şoray, Ediz Hun gibi usta sanatçılar yer almıştır. Konusu, bir kan davasının intikamını almak için İstanbul’a gelen Güllü kıza âşık olup evlendiği kan davalı Taka Nuri’nin güldürüsünü anlatır. Bu filmde Kemal Sunal kiralık katil rolünü canlandırmıştır.



Şekil 3: Güllü Geliyor Güllü – 1973

Kaynak:(izlesene.com, 2015)

Kemal Sunal daha sonra Ertem Eğilmez'in 1973'te çektiği "Oh Olsun" filminde de rol almıştır. Başrollerinde Tarık Akan, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe gibi oyuncular yer almıştır. Filmin konusu, babasının fabrikasında çalışan kıza âşık olup, ailesine rest çekerek sevdiği kızla evlenen gencin öyküsünü anlatır. Ertem Eğilmez'in çektiği birçok film soru mutlu bitmiştir. Çektiği filmlerinde çoğu zaman topluma mesajlar vermeyi amaçlamıştır.



Şekil 4: Oh Olsun – 1973

Kaynak: (imdb.com)

Türk sinemasının en değerli yönetmenlerinden birisi olan Ertem Eğilmez'in yönetmen koltuğunda oturup çektiği "Yalancı Yârim" konusunu fakir mahalle kızıyla, âşık olduğu zengin genci birleştirmek için kolları sıvayan bir avuç küçük insanın öyküsünü anlatmaktadır. Filmin başrollerinde, Tarık Akan, Münir Özkul, Emel Sayın gibi oyuncular dikkat çekmiştir. 1974 yılında çekilen "Hasret" yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı, yapımevinin ise Ertem Eğilmez'in olduğu sinema filmidir. Başrollerinde, Emel Sayın, Münir Özkul, Engin Çağlar, Metin Akpınar gibi oyuncular yer almıştır. Filmin konusu, aynı kadını seven iki erkeğin ve iki âşık arasında kalan bir kadının öyküsünü anlatır. Kemal Sunal bu dönemlerde sinemaya ilk adımlarını atmış ve hızlı bir şekilde ilerleme kaydetmiştir.



Şekil 5: Yalancı Yârim – 1974

Kaynak :(tr.pinterest.com)

Zaman geçtikçe oynadığı her filmde bir öncekinden daha fazla rol almaya başlamış ve figüranlıktan çıkıp yardımcı oyunculuk yıllarına emin adımlarla ayak basmıştır. Ve Kemal Sunal gün geçtikçe daha çok sevilen bir karakter olmayı başarmaya devam etmiştir.

1974 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen "Köyden İndim Şehre" filmi akıllarda kalan sinema filmlerinden birisi olmuştur. Burada köyden kente define bulmak için gelen dört kardeşin hikâyesi, davranış ve yaşam biçimlerinde değişiklikler olup olmadığı anlatılmıştır. Başrollerinde Zeki Alasya, Halit Akçatepe,

Metin Akpınar gibi usta oyuncuların yer aldığı film, zengin olma hayalleriyle define aramaya giden fakat aradıklarını bulamayan dört kardeşin bir küp altın bulmasıyla başlayan film, kardeşlerin bir anda köyden ayrılıp kendilerine daha iyi bir yaşam kurmanın ümidiyle büyük şehre giden kardeşlerin hikâyesini komik bir dille anlatmıştır. Bu bağlamda Kemal Sunal oynamaya başladığı toplumsal filmlerde daha çok rol almaya başlamıştır.



Şekil 6: Köyden İndim Şehre – 1974

Kaynak:(imdb.com)

Ertem Eğilmez, çektiği filmlerinde büyük rağbet görür. Bunun başlıca sebebi samimi olmaları, umudunu yitirmemesi ve filmin sonunda her zaman iyilerin kazanması olmuştur. Bu bağlamda 1974 yılında Ertem Eğilmez'in yönettiği 'Mavi Boncuk' filmi başrollerinde Münir Özkul, Tarık Akan, Emel Sayın gibi usta oyuncular yer almıştır. Filmin konusu, gariban bir mahallede altı arkadaşın felekten bir gece çalmak için Emel Sayın'ın çıktığı gazinoya giderler ve paraları yetmeyince dayak yerler. Daha sonrasında Sayın'ı kaçırmak için plan yapan altı arkadaş, gazinonun sahibini işsiz bırakmak ve kendi gazinolarını kurmak için çıktıkları hikâyeyi anlatır.



Şekil 7: Mavi Boncuk – 1974

Kaynak: (hurriyet.com.tr, 2016)

Sıralamada da görüldüğü üzere oyuncu kadrosu içinde Kemal Sunal'ın ismi ya ortalarda ya da sonlarda yer almıştır. Beyazperde serüvenine belli bir tecrübe ile başlayan Sunal'ın şöhret merdivenlerini tırmanması zor olmamıştır. Farklı yüz hatları ve normalin dışı fiziksel görünümü onu diğer oyuncularından farklı kılmıştır. Zamanın usta yönetmenleri Sunal'ı kapmak için sıraya girdiğinde Sunal henüz en fazla dört ya da beş filme sahip olmuştur. Karakteristik yapısı sayesinde tüm gülünç hareketleri doğaçlama ortaya çıkan ve sadece bir gülüşü ile salon dolusu insanı güldürebilme yeteneğine sahip olmuştur. Konuşmasına bile gerek kalmadan Türkiye'nin bir numaralı güldürü oyuncusu haline gelmiştir. Kendi anısında da ortaya koyduğu üzere insanların gülmesi için kameranın Sunal'a dönmesi yetiyordu.

“Bir yıl sonra yeni sezon açılınca ‘Tatlı Dillim’, Beyoğlu’ndaki Saray Sineması’na gelir. İlk gün, ilk seansta en arka koltukta Sunal yerini alır. Salon kararır ve film başlar. Ünlü komedyen, beyazperde de ilk görünüşünü, şöhret yolunu nasıl tırmandığını şöyle anlatır: ‘Perdede 8 kere ancak görünüyorum. Her görünüşümde salonda kıyamet koptu. Suratımı görür görmez büyük alkış ve gülmeler. Lafları duymuyorlardı. Filmdeki basketçi duruşuyla, mimikleriyle salak bir tipti. Suratım enteresan geldi seyirciye. Sıcak ve kendinden biri buldu sanıyorum. O zaman şöyle arkama yaslanıp, ‘Bu iş tamamdır’ dedim. Daha sonra Zeki, Metin ve ben birlikte oynadık. İki film sonra, Salak Milyoner, Köyden

İndim Şehre filmleri yapıldı. Rollerim hemen büyüdü.” (Teksoy, 2015: 38-39).

İlk oynadığı filmde ve yan rolüyle bile halkın gönlüne tahtı kurmuş ve filmler devam ettikçe o tahta oturmuştur. Uzun boyundan dolayı basketbolcu rolüne uygun görülen Sunal'ın tüm Türkiye'nin içini ısıtan gülüşü de bundan sonra keşfedilmiştir. Filmde, tüm figüranlara birer söz yazılmıştır. Sıra Kemal Sunal'a gelince söz biter. Yönetmen Ertem Eğilmez de “Sen de gül o zaman” der. Salondaki herkes gülümsemesine bayılır. Oynadığı filmlerle milyonları güldüren usta oyuncu, ilk filmde hiç konuşmadan ve sadece gülere ünlü olmayı başarmıştır. Eğilmez'in bu tavsiyesi, filmin en komik sahnesini yaratmakla kalmamıştır ve Sunal'ın beyazperdedeki performansını da oluşturmuştur (Teksoy, 2015: 39).

3. Başrol Dönemi Ve Şaban Karakteri

Tiyatrodan sinemaya geçiş döneminin ilk zamanlarında tiyatro ve sinema arasındaki farkları çözemeyip aynı tiyatrodanmış gibi rol yapmıştır. Oyuncuların yanı sıra Sunal bu farklı mükemmel görmüş ve ikisini birbirinden ayırt ederek oynamıştır. Bu farkındalığı ile yan rollerde gösterdiği performans birleşince ortaya çıkan oyunculuğu sayesinde gözleri üzerine çekmiş ve usta yönetmenler ve senaristler tarafından keşfedilmiştir. Doğal yetenek Kemal Sunal, yan rollerde fazla zaman harcamamış bir anda kendini başrol oynarken bulmuştur. Senaristler onun yüz hatları ve mimiklerine uygun öyküler ile gelmiş ve çok da konuşmasına gerek kalmayan, bir tebessümün ya da gülmenin yeterli olacağı güldürü sanatını onunla oluşturmuşlardır.

“Tiyatrocuların çoğunun sinemada neden başarılı olamadığını, özel yaşamında soğuk bir adam olduğunu Sunal bir söyleşide şöyle anlatır: ‘Genelde baktığımız zaman, tiyatrocuların çoğu sinemada başarılı olamamıştır. Bir Kemal Sunal hiç olamamıştır. Tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu bambaşka şeyler. Ben bunu ilk baştan keşfeden oyuncuyum. Keşfettiğim için yürüdü gitti. Dünya sinemasında da, bizde aynı olan şöyle bir durum var. Özel hayatında yahut tiyatrodan çok komik olan tipler, sinemada başarılı olamamışlar. Kamera başka türlü bir şey. Ben özel hayatımda soğuk bir adamımdır. Ama filmlerimde perdeye müthiş bir sıcaklık geçiyor. O sıcaklık halkla bütünleşiyor. Bazı tiplere bakıyorum, hem tiyatro oyunculuğunu atamıyor, hem de o sempatikliği perdeye geçmiyor” (Teksoy, 2015: 41).

Başrollere geçtiğinde artık bulunacağı filmi seçme lüksüne sahip olan Sunal, konusuna göre karar vermiş ve toplumsal bir kaygı bulundurmasını tercih etmiştir. Başrol oynadığı filmler sadece onunla alakalı değildir. Genellikle usta oyuncularla

başrol paylaşmıştır ve filmi olduğundan daha da komik hale getirmiştir. Yeşilçam'ın ünlü komedyenlerinden olmayı başaran Sunal, çevirdiği sinema filmlerinde hem maddi hem de manevi büyük bir başarı kazanmıştır. 1976 yılında rol aldığı ‘‘Kapıcılar Kralı’’ filminde gösterdiği başarısı ile 1977 yılında Antalya Film Festivalinde ‘‘Altın Portakal En İyi Erkek Oyuncu’’ Ödülü’nü kazanmıştır. Üzerine aldığı rolleri başarı ile canlandıran Sunal, Yeşilçam'ın komedide aranan bir yüzü olmayı da başarmıştır (Teksoy, 2015: 40).

Sunal’a ait ilk ‘‘Kemal Sunal Filmleri’’ ve başrol filmlerine ‘‘Hababam Sınıfı’’ serisi de eklenmiştir. Ertem Eğilmez, ‘‘Tatlı Dillim’’ (1972), ‘‘Canım Kardeşim’’ (1973), ‘‘Güllü Geliyor Güllü’’ (1973) gibi filmlerde rol alan Sunal’ın, oynadığı yan rollerde ne kadar etkili olduğunu görmüştür.

Senaryosunu Kemal Sunal için yazan Ertem Eğilmez, yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı 1974 yılında çekilen ‘‘Salako’’ filmi, ‘‘Kemal Sunal Filmi’’ türünün ilk örneğini yaratmıştır. Filmin başrollerinde, Meral Zeren, Oktar Durukan, Feridun Çölgeçen gibi oyuncular yer almıştır. Filmin konusu, Ağa kızını dağa kaçırarak bir eşkıyanın güldürüsünü anlatır. Köyün salak oğlanı, ağa kızı Emine’ye âşıktır. Ancak ağa Emine’yi zengin birisiyle evlendirmek ister. Bunu kabul etmeyen Emine çareyi Salako ’ya kaçmakta bulur. Sakarlıkları sayesinde köyünü eşkıyanın elinden kurtaran Salako, zamanla köyün saygısını daha sonra da Emine’nin sevgisini kazanır.

Bu filmde, toplumsal eleştiri bağlamında sınıf ayrımcılığının üstünde duran ‘‘Salako’’, devletin sahipsiz bıraktığı halkın çaresizliğini anlatmıştır. Salako karakteriyle insan ayrımcılığının üzerinde durulmuştur.



Şekil 8: Salako – 1974

Kaynak: (sinematurk.com)

Ertem Eğilmez' in 1974 yılında çektiği ‘‘Salak Milyoner’’ filmi zengin oyuncu kadrosu ve güldürüsü ile türünün en başarılı örneklerinden birisi olmuştur. Başrollerinde, Zeki Alasya, Münir Özkul, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Adile Naşit gibi önemli isimler yer almıştır. Filmin konusu, define bulma hayaliyle İstanbul’a göç eden dört kardeşin büyük kentteki hikâyesini anlatır. Eğilmez’in diğer filmlerinde olduğu gibi toplumsal konulara değinen film, özellikle paranın toplum üzerindeki etkisine değinir.

Kemal Sunal, ‘‘Salako’’ (1974) ve ‘‘Salak Milyoner’’ (1974) filmlerinden bir yıl sonra ‘‘Hababam Sınıfı’’ serisi 1975 – 1977 yılları arasında seyircinin karşısına ‘‘İnek Şaban’’ olarak çıkar. Ve bu tiplmesiyle Türk sinemasının başkahramanı olmuştur. ‘‘Hababam Sınıfı’’ Serisi sırasıyla; ‘‘Hababam Sınıfı’’ (1975), ‘‘Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı’’ (1975), ‘‘Hababam Sınıfı Uyanıyor’’ (1976), ‘‘Hababam Sınıfı

Tatilde” (1977), ‘Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor” (1979), ‘Hababam Sınıfı Güle Güle” (1981) filmlerinden oluşur. Bu filmlerden bazıları şu şekildedir:

Serinin ilk filmi olan ‘Hababam Sınıfı’, özel Çamlıca Lisesi’ne yeni atanan müdür ve tarih öğretmeni olan Mahmut Hoca; okuldan kaçan, hocalara kafa tutan 6 Edebiyat A sınıfı öğrencilerini ilginç ceza yöntemleriyle disiplin altına almaya çalışır. Serinin ikinci filmi olan ‘Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı’, ilk filmin yapımından bir sene sonra vizyona girmiştir. Sahte diplomalarla Mahmut Hoca’yı kandıran yine sınıfta kalmış ve liseye geri dönmüştür. İlk filmin devamı niteliğindedir. Öğrenci ve okul ilişkilerinin güldürülü öyküsü anlatılmıştır.



Şekil 9: Hababam Sınıfı – 1975

Kaynak: (tarihiolaylar.com)



Şekil 10: Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı – 1975

Kaynak: (sinematurk.com)

1976 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen ‘‘Hababam Sınıfı Uyanıyor’’ (1976) filmi, Hababam Sınıfı’na Ahmet adında çalışkan yeni bir öğrenci gelir. Ahmet’i köylü zanneden sınıf, onunla alay ederek kendilerine benzetir. Bu filmde Tarık Akan olmadan devam eden Hababam ekibi, haylazlığı pohpohladıklarını kabul etmeyerek sosyal duyarlılık için çağrıda bulunmuştur.



Şekil 11: Hababam Sınıfı Uyanıyor – 1976

Kaynak: (imdb.com)

Serinin dördüncü filmi olan ‘Hababam Sınıfı Tatilde’ (1977) filmi, Halit Akçatepe’nin yer almadığı, aynı zamanda Kemal Sunal’ın yer aldığı ‘Hababam Sınıfı’ serisinin son filmidir. Film, izci kıyafetlerini giyerek okuldan kaçan öğrencilerin güldürüsünü anlatır. Okul müdürü, daha fazla para kazanmak için Çamlıca Lisesi’ne kız öğrencileri alır. Okula gelen kız öğrenciler Hababam Sınıfı’na katılarak yeni olayları beraberinde getirir.

‘Hababam Sınıfı’ filminin ilk dört serisinde yer alan başrol oyuncular, Kemal Sunal, Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen Gruda gibi isimler yer almıştır.



Şekil 12: Hababam Sınıfı Tatilde – 1977

Kaynak: (imdb.com)

Hababam’ı Hababam yapan en önemli faktör, kuşkusuz Kemal Sunal olmuştur. Ana kadrodan eksilen oyuncuların yokluğu diğer filmlerde hissedilmemiştir. Örneğin, Tarık Akan üçüncü ve dördüncü filmlerde yer almamıştır. Halit Akçatepe ’de dördüncü filmde rol almamıştır. Ancak, Sunal’ın ‘Şaban’ karakteriyle birlikte diğerlerini nispeten önemsiz kılmıştır. Kemal Sunal’ın son kez İnek Şaban’ı canlandığı ‘Hababam Sınıfı Tatilde’ filminden sonraki Hababam filmleri, ilk dört

filmin havasını asla yakalayamamıştır. Sunal'ın yerine getirilen İlyas Salman, İnek Şaban'ın yokluğunun yarattığı boşluğu dolduramamış ve eski Hababam Sınıfı ruhunu geri getirememiştir.

Kemal Sunal, bu sayede başka oyuncularla başrol paylaşmaya başlamış ve yavaş yavaş özerkliğini kurmaya adım atmıştır. Hababam Sınıfı serisi başladığında her şeyden haberiz "Şaban" tiplemesini yaratmış ve ona yaşam vermiştir. Tüm güldürü tipleri içinde Kemal Sunal'ın yarattığı ve ilkin Hababam Sınıfı'nda görüldüğü "İnek Şaban" (sonradan sadece Şaban) tipi, seyircinin en çok tuttuğu ve en çok kasa geliri sağladığı seri olmuştur (Onaran, 1994: 186). Saf ve salak bir karaktere sahip olan Şaban tiplemesi, tüm arkadaşları tarafından alay konusu yapılan ama bir o kadar da çok sevilen bir karakterdir. Serinin dört filminde rol alan Sunal, Şaban tiplemesini artık kendi ile bütünleştirmiş ve o tipleme üzerinden bambaşka filmler yapmaya başlamıştır. Hababam Sınıfı serisinden sonra beyazperdede yer alan Şaban filmleri şu şekildedir:

1977 yılında Ertem Eğilmez'in yönettiği "Şabanoğlu Şaban" filminin oyuncu kadrosunda, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda gibi isimler yer almıştır. Filmin konusu, Şaban ile Ramazan arasında geçen komik olayları aktarır. "Şaban" tiplemesine ait ilk filmidir. Bu karakterin çok beğenilmesi üzerine yönetmen ve yapımcılar aynı tipleme üzerinden film yapmaya karar vermişlerdir.



Şekil 13: Şabanoğlu Şaban – 1978

Kaynak: (sinematurk.com)

1978 yılında yönetmenliğini Osman Seden'in yaptığı "İnek Şaban", birbirlerine benzeyen bir futbolcu ve karpuzcunun hikâyesi ve bununla birlikte gelişen olayları konu alır. "Şaban" filmleri içerisinde en çok akılda kalan filmlerden birisi olmuştur.



Şekil 14: İnek Şaban – 1978

Kaynak: (sinematurk.com)

Osman Seden'in 1978 yılında çektiği "Yüz Numaralı Adam" filmi, Oya Aydoğan, Ali Şen gibi oyuncuların yer aldığı filmde, aptallığı yüzünden hiçbir işte tutunamayan Şaban'ın bir reklam şirketi yöneticileriyle olan güldürüsünü anlatır. Reklam şirketi, TV reklamlarında kullanmak için Şaban'ı işe alır. Şaban büyük reklam kampanyalarıyla TV reklamlarına çıkar. Reklamını yaptığı mallar bozuk çıkar, halk aldatılmaktadır. Tüketiciler, bu aldatılmışlığı anladıklarından Şaban'a güvenleri kalmaz. Ve Şaban da halk adına bu sömürü düzenine başkaldırıp reklamcılara karşı çıkar. Tüketici haklarını koruyan ve tüketiciye de belli mesajlar veren bir film olarak yer almıştır.



Şekil 15: Yüz Numaralı Adam – 1978

Kaynak: (imdb.com)

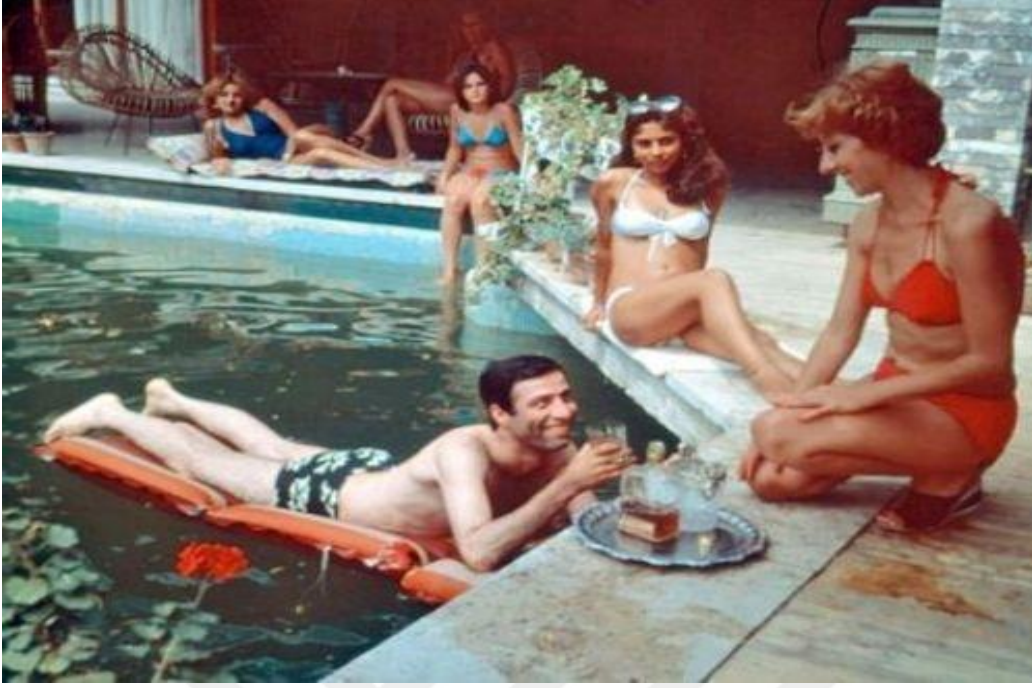
1979 yılında Osman Seden tarafından çekilen ‘‘Bekçiler Kralı’’, görev yaptığı mahalledeki vatandaşları sömürenlere karşı başkaldıran bekçi Şaban’ın öyküsüdür. Zeytinburnu’ndaki bir mahalleye atanan bekçi Şaban görevine başlar. Ve vatandaşa eziyet eden mahalledeki muhtara, bakkala, manava, tüp gaz bayiine uyarılarda bulunur. Şaban bu kişiler tarafından karakola şikâyet edilir. Ne var ki Şaban’ın İçişleri Bakanı’nın yeğeni olduğunu sanan komiser tüm şikâyetleri hasıraltı eder. Şaban ise mahalleli yararına bu fırsattan istifade edip daha da başkaldırıp, çöpleri toplatmadan temizlik işleri müdürüne, çocukları zehirleyen sınai artıkları için kanalizasyon yaptırmayan fabrika sahibine kafa tutar. Bu denetleme işini sürdürürken fabrikada işçi olarak çalışan Zehra ile arasında bir aşk başlar. Ve sonunda her şey tatlıya bağlanıp mahalleli huzura kavuşur. Torpil sıkıntısı yaşanan ülkemizde dürüst ve çalışkan bir bekçinin hizmet etmek için sarf ettiği çabalar anlatılır. Bu film toplumsal açıdan izleyiciye mesaj verme çabasındadır.



Şekil 16: Bekçiler Kralı – 1979

Kaynak: (haber16.com)

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı "Şark Bülbülü" (1979) filminde Ayşen Gruda, Sırrı Elitaş, Osman Alyanak gibi oyuncular yer almıştır. Filmin konusu, başlık parası için İstanbul'a gidip sonradan köyüne türkücü olarak dönen korucu Şaban Ballises'in güldürüsünü anlatır. 500.000 TL başlık parasını biriktirmek için İstanbul'a gelen Şaban'a şans güler. Bir gazino patronu olan kadın (Ayşen Gruda), Şaban'a yardımcı olur. Yanık sesi sayesinde büyük bir türkücü olan Şaban, köyüne döndüğünde sevgilisini de, ağanın köyünü de satın alır. Bu film, o dönemde tek şarkı ile çıkıp ünlenen şarkıcılara film yapılmasına yönelik bir eleştiridir.



Şekil 17: Şark Bülbülü – 1979

Kaynak: (sinematurk.com)

“Umudumuz Şaban” (1979) filmi, Kartal Tibet’in yönetmenliğinde çekilmiştir. Filmin içeriğinde, kahvecilik yapan Şaban’ın büyük kentteki güldürüsünü işler. Şaban amcasından kalan kahveyi çalıştırmak üzere köyden şehre gelir. Yaşadığı gecekondu semtinde, köyünde olduğu gibi bir arsa ağası türemiştir. Ağa ile semt sakinleri arasındaki sürtüşme nedeniyle bir cinayet işlenir. Kovboy filmlerinin etkisinde kalan Şaban bu giysiler içinde mahallede dolaşırken cinayet suçuyla tutuklanır. Şaban işlemediği suçu üzerine alıp hapse girer. Şaban hapisten çıktıktan sonra tüm mahalleli ona bir kurtarıcı, bir kahraman gözüyle bakar. Ve Şaban kendisine umut bağlayanların yüzünü kara çıkarmaz. Çünkü Şaban, ağanın adamı olan muhtarı seçimde yener.



Şekil 18: Umudumuz Şaban – 1979

Kaynak: (sinematv.com.tr)

1983 yılında Kartal Tibet'in filmlerinden biri olan "En Büyük Şaban" filmi, tarlasını satmak için İstanbul'a gelen Şaban parasını bir dolandırıcıya kaptırır ve bunun sonucu yaşanan olayların güldürüsünü anlatır. Filmin konusu, cebinde kalan son para ile çiçek satan kör bir kızıdan çiçek satın alır ve arkadaş olurlar. Zengin iş adamı Faik Bey intihar etmek üzereyken Şaban onu görür ve vazgeçirir. Aşırı içkili Faik Bey, hayatını kurtardığı için Şaban'ı evine ve daha sonra lüks bir eğlence mekânına götürür. Faik Bey sabah ayıldığında Şaban'ı tanımaz, kovar. Şaban, inşaat işçiliği yaparak kazandığı para ile yiyecek alıp çiçekçi kız Hülya'ya götürür. Faik Bey sarhoş olduğu için bir akşam Şaban ile karşılaşır ve onu evine çağırır. Şaban sevdiği kızıdan, kör olduğundan ve onun görmesini sağlayacak ameliyattan söz eder. Faik Bey ona ameliyat için gereken parayı verir. Faik Bey'in uşağı, Şaban'ın parayı çaldığını sanır. Faik Bey ayılınca yine Şaban'ı tanımaz. Şaban parayı alarak kaçır ve Hülya'ya verir. Hırsızlık suçundan tutuklanır. Cezaevinden çıktığı zaman Hülya'yı her gün çiçek sattığı yerde arar, bulamaz. Hülya bir çiçekçi dükkânı açmıştır ve artık görebilmektedir. Şaban dükkânın önünden geçerken Hülya rastlantı sonucu onu görür ve Şaban'ı tanır, kavuşurlar. Charlie Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminden uyarlanmıştır. Yalnız Şaban, Şarlo'nun aksine mutlu sona ulaşmıştır.



Şekil 19: En Büyük Şaban – 1983

Kaynak: (sinematikiyesilcam.com, 2017)

“Atla Gel Şaban”, 1984 yılında Natuk Baytan tarafından çekilmiştir. Filmin konusu, aylık kazancı karısına, iki çocuğuna ve karısının annesine rahat bir yaşam sağlamaya yetmeyen işçi Niyazi mahalledeki esnafa da borcunu ödeyememektedir. Aile bireyleri çektikleri sıkıntıdan sürekli yakınmakta ve Niyazi'yi suçlamaktadır. Niyazi can sıkıntısı gidermek için kendi kendine at yarışı tahminleri yapar. Tahminleri doğru çıkmaktadır. At yarışı oynayarak büyük paralar kazanmayı hedefleyen bir çete, Niyazi'nin tahminlerinin doğru olduğunu öğrenir ve onu kaçırarak tahminlerinden yararlanmaya çalışır. Niyazi onları bir süre oyaladıktan sonra tahminleri verir. Birlikte hipodroma giderler. Çete bütün parasını yarışa yatırır. Niyazi; çeteye verdiğiinden değişik bir tahminle oynar. Çete kaybederken Niyazi kazanmıştır. Niyazi yoksul mahalleliye de para dağıtır. Çocukları, karı ve kayınvalidesi onu sevinçle karşılayarak saygı ve sevgi gösterileri yaparlar. Ekonomik zorluklar içinde yaşayan halkın umudunun altılı ganyan gibi şans oyunlarına kaldığını anlatan bir filmidir. Şans oyunlarına ümit bağlandığı için bu filmin konusu gerçekliğini korumaktadır.



Şekil 20: Atla Gel Şaban – 1984

Kaynak: (filmrehberi.blogspot.com)

‘Şabaniye’ (1984) filmi, Kartal Tibet tarafından çekilmiştir. Film, kocası kan davası nedeniyle katil olup cezaevindeyken ölen Hatice ana oğluyla birlikte İstanbul’a göçer. Amacı, oğlu Şaban’ı davadan uzak tutmak, öldürülmesini önlemektir. Yıllar sonra düşman ailenin oğlu Şehmuz onları bulur. Gazinoda işçi olarak çalışan Hatice ana, oğlunu kadın kılığına sokarak kurtarır. Şaban, Şabaniye olmuştur. Rastlantı sonucu gazinoda assolist olarak şarkı söylemeye başlar. Şehmuz ve gazinonun sahibi Durmuş, Şabaniye’ye âşık olur. Her ikisi de onunla evlenmek için yarışmaktadır. Şehmuz’un kız kardeşi Nazlı ve annesi Ayşe ana bu evliliğe karşı çıkar. Şehmuz’dan evliliği düşünmemesini, Şaban’ı bulup öç almasını ister. Şabaniye kimliğindeyken Nazlı ile tanışan Şaban ona âşık olur ve başka bir erkek kimliğinde onunla arkadaş olmayı başarır. Şabaniye şarkıcılıktan ve film oyunculuğundan kazandığı para ile apartman dairesi satın alır. Ve olaylar güldürü tadında devam eder. Kemal Sunal’ın tüm film boyunca kadın kılığında olduğu tek filmidir.



Şekil 21: Şabaniye – 1984

Kaynak: (sinematurk.com)

Kartal Tibet'in çektiği filmlerden birisi de "Sosyete Şaban" (1985) olmuştur. Başrollerinde, Perihan Savaş, İhsan Yüce, Kenan Pars, Süleyman Turan gibi oyuncular yer almıştır. Filmin konusuna bakıldığında, Peri, fabrikatör babasını iflastan kurtaracak parayı sağlamak için beşik kettiği olan köylü Şaban ile evlenmeye razı olur. Peri ve babası köydeki çiftliğe giderler. Kadir, Şaban'dan yüz görümlüğü olarak gereksindiği parayı alır ve düğünden sonra İstanbul'a döner. Şaban'ın yaşam biçimini benimsemeyen, onu kaba ve saygısız bulan Peri, gerdekten önce İstanbul'a kaçar. Şaban, İstanbul'dan getirttiği hocalardan İstanbul sosyetesindeki erkekler gibi giyinmeyi, davranmayı ve konuşmayı öğrenir. İstanbul'a gider, kendisini Dilaver Bey olarak tanıtır ve yeni kimliğiyle Peri ile yeniden tanışır. Kısa sürede Dilaver'e âşık olan Peri onunla evlenir. Nikâh gecesi, Şaban kurduğu bir düzenle, Peri aynı anda iki ayrı insanla evli olmak suçuyla polis tarafından arandığını öğrenir. Peri bu haberden dolayı bayılınca Şaban onu, yine düzen gereği kaçıtır. Yanındaki kişinin Dilaver olduğunu sanan Peri gittikleri ıssız bir yerde kendisine odun kırdıran, ahır temizleten, onu yabancı erkeklerin saldırısından korumayan Dilaver'den nefret eder. Kavga ettiklerinde Dilaver Peri'ye vurarak bayıltır. Bu da Şaban'ın kurduğu düzenin bir parçasıdır. Peri ayıldığı zaman çiftlik evindedir. Şaban

her şeyin bir düzen olduğunu açıklar. Peri Şaban'ın değerini anlamıştır. Onunla evli olmayı severek benimser.



Şekil 22: Sosyete Şaban – 1985

Kaynak: (imdb.com)

“Şaban” tiplmesi, sanat hayatının yarısını Şaban filmleriyle oluşturmuştur. “Hababam Sınıfı” ile başlayan serüven, dramın güldürünün önüne geçtiği birkaç filmi ile azalmış ve “Şaban” dışında karakterler ile film yapmaya devam etmiştir. Bu tiplmenin popüler olduğu dönemde de farklı karakter isimleri ile filmler çevirmiş fakat dikkatleri ve popüleriteyi bozmamak için karakter adı farklı olsa da afişlerde filmleri “Şaban” olarak pazarlamışlardır. Seyirci kitlesini kaybetmemek ve alışılmışın dışına çıkılmamak amaçlanmıştır (Sunal, 2001: 64-84).

“Kemal Sunal’ın Hababam Sınıfı’nda canlandığı İnek Şaban, hem Türk sinema tarihinin en komik tiplmelerinden biri olur hem de oyuncunun kariyerini şekillendiren bir marka haline gelir. Şaban’ın gülüşü, bakışı kadar ‘eşşoğlu eşşek’ demesi bile farklıdır. Küfürlü, argo konuşmalar yüzünden çoğu kez filmleri sansüre takılır ama halkın gönlündeki tahttan kimse indiremez onu. Neredeyse 10 sene boyunca sadece canlandığı kahramanlar değil, rol aldığı filmler de çoğunlukla Şaban ismini taşır. Bazen tuhaf durumlar da ortaya çıkar. Örneğin Atla Gel Şaban filminde Sunal’ın canlandığı karakterin adı Niyazi olmasına rağmen filmin adında Şaban geçmektedir. Yine Gerzek Şaban da Sunal’ın canlandığı iki farklı karakterin de adı Şaban değildir.” (Teksoy, 2015: 42).

Uzun yıllar yontulan oyunculuğunu ‘‘İnek Şaban’’ karakteri ile uç noktaya getirip daha sonra da ustalığını kendine ait filmlerde sergilemiştir. Kemal Sunal, filmlerinde genellikle dönemin sorunlarına, sıkıntılara ve eleştirel yanlarına değinmeyi kendine görev edinmiştir. Bu dönemde Türk toplumunda politik ve ekonomik çalkantılar, baskılar ve köşe dönücülük ülkeye egemendi, bu sağlıksız yapı önce gülmece edebiyatına, ardından Türk sinemasına da yansımıştır. Bu sayede Kemal Sunal bu sürecin ilk örneği olarak başköşede yerini almıştır (Teksoy, 2015: 42). Duygularını, düşüncelerini ve eleştirilerini oyunculuğu ile filmlerinde yapan usta sanatçı bunu bir araç olarak kullanmayı çok iyi biliyordu. O dönemde ne sıkıntı varsa filmlerine ona benzer bir isim bulunup eleştirisi yapılıyordu.

‘‘Çizdiği tiplerde ne kadar saf ya da salak görünse de gerçekte karşısındakini ve toplumsal çelişkilerle dolu bir takım değerlere ya da değersizlikleri alaya alır. Dalgasını geçer, uyanıktır, hinoğludur, hazır cevaptır. O aptal Şaban tipi görüntüsünün altında müthiş bir zekâ yatmaktadır. Ne var ki kimi filmlerinde bu zekâ düzeyi ve yaptığı espriler giderek tekrarlanır sulandırılır ve işin kolayına kaçıldığında ise kaba argo sözcüklere ve daha ucuz küfürlere dönüşür. Zekâ düzeyi ister istemez zafiyet geçirir.’’ (Teksoy, 2015: 42).

4. Toplumsal Sorunlar Ve Farklı Karakterler

Toplumsal sorunlar için yapılan filmlerin başrolü ve en büyük eleştirmeni olarak Kemal Sunal kabul edilir. Filmlerinde çok fazla eleştiri unsurları vardır. Oynayacağı filmleri kendi seçmeye başladığında bu durum daha da artmıştır. Senaryoya göre karar verip ve toplumsal sorunlara dikkat çekiyorsa onu güldürüye döküp mizahla kolaj yapıp seyirciye sunmuştur.

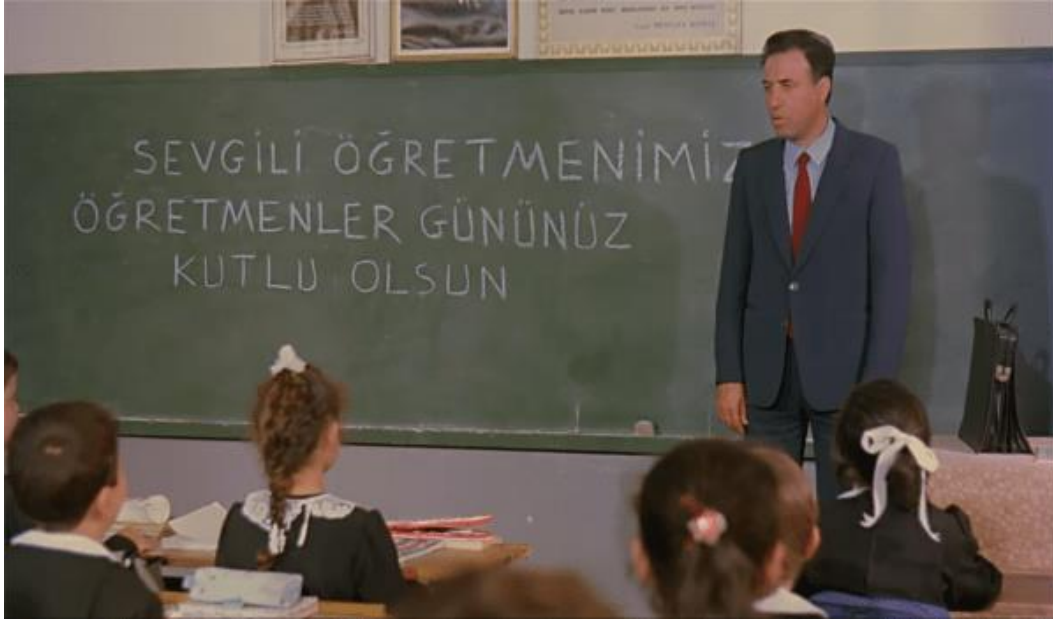
Yarattığı ‘‘Şaban’’ tiplemesine fazla anlam yüklemeyen yıllarca aynı tiplerede eleştirilerini ele almıştır ve karakter dışı bir özellik eklememiştir. Kemal Sunal’a ayrıca Şaban’dan ayrı olarak da dram yönü daha ağır basan güldürü filmleri beyazperdede sergilenmiştir. Bu filmlere bir örnek olarak Kemal Sunal’ın başrolünde olduğu ‘‘Davacı’’ (1986) filmi gösterilir. Yönetmenliğini Zeki Ökten’in yaptığı filmin ana konusu gerçek bir hikâyeden alıntıdır ve zamanında adalet işleyişlerinin ne kadar yavaş olduğunu ve adaletin yerini bulması için ne kadar zamanın geçmesi gerektiğini eleştiren cinste bir filmidir.



Şekil 23: Davacı – 1986

Kaynak: imdb.com)

Sadece eleştiri amaçlı değil aynı zamanda ezilen ya da hakkını arayanların sesi olmak için de kamera karşısına geçen Sunal, sosyal sorumluluk projesi tadında filmlere de imza atmıştır. Filmlerinde ne anlatmak istiyorsa film içinde ezileni, ittirilip kakılanı, haksızlığa uğrayanı oynamayı tercih etmiştir. Yapılması gerekenleri ve nasıl hareket edilmesi gerektiğini bu karakterler üzerinden hem güldürerek hem de düşündürerek yapıyordu. Bu filmlerden birine örnek olarak Kemal Sunal'ın başrolünü oynadığı ‘‘Öğretmen’’ (1988) filmi verilir. Yönetmenliğini Kartal Tibet'in üstlendiği filmin ana teması, öğretmenlerin yaşadığı sorunları ele almaktadır. Kent ve köy yaşantısındaki zorlukları ile birleşen öğretmen sıkıntılarını öğretmen rolü ile göstermiştir.



Şekil 24: Öğretmen – 1988

Kaynak: (sinematikyesilcam.com)

Kemal Sunal, karakterlerinin özellikle de Şaban'ın toplumsal yapıdaki işlevini ve eleştirel yaklaşımlarını kendi kaleminden şöyle anlatır:

“Kemal Sunal klasikleri, bütün itilmelerini arkasındaki sosyal çelişkileri, bu itilmenin bahanesi düzleminde tutarak, (örneğin: bu düzen böyle olmasaydı ben şimdi köyümde mutlu mutlu yaşıyordum tezlerine hiç kapı aralamayarak) karakteristik özelliklerinin vazgeçilmez bir ögesini ayağa dikerler. Şaban karakteri Türk sinemasında ilk ‘korkak’ askerdir. Paşalığı, hizmetkârlığı, gangsterliği, şarkıcılığı, transvestiliği, aklınıza gelecek her türlü biri sistemi, yıkıcı bir anarşinin hedefine çevirir o. Bunun yapılabilmesinin önkoşulu: O, bu düzen içinde kendine tutunacak bir yer aramaz. Balsa da, oraya da kısa süre sonra anarşiyi egemen kılacaktır gene. Şaban, anarşinin içinde yüzerken, utanma başta olmak üzere, bütün bu değerlerin, kendine ait olmayan o dışın içine geldiğini bilircesine, onları da daha baştan dışlar. Bol bol küfür edişi bundandır.” (Sunall, 2001: 45-46).

Şaban karakterinin yoğun eleştirilerini “anarşi” olarak adlandıran Kemal Sunal yazdıklarına şöyle devam eder:

“Şaban anarşisi, doğal insanı sosyal ilişkilerin göbeğine öylece koyar gibidir. Yani bir bakıma, komedinin en ilkesel ilişkisini yeniden kurar. Bu doğal olanın kırsal insanda temsil edilmesi, onun filmlerini biden kılan ayrı bir özelliktir. Çünkü sanayileşmenin, toplumun bütün düzlemlerini yuttuğu, kırsal- kent ayrımını biçimleştirdiği bir Batı dünyasında ‘doğal’ karşıtlık, buradaki kadar kolay beklemez sizi: Orada, köydedir o.

Ama işte, o doğallık, kentte, ağırbaşlı bir karşı öneri olmaktan çıkıp anarşinin enerjisine dönüşür adeta. Kaldı ki, Şaban, o kırsal alanın içinde de, adeta uyarıcısına, orada da insana aykırı bir düzenin pekâlâ hüküm sürebileceğini anımsatmak istercesine, kargaşayı egemen kılar.

Şaban anarşisi, bütün bir Yeşilçam geleneğinde, büyük umutlar vadeden bir eğilimin önünü açabilirdi. Melodramda tökezlemeden, sınıflar arası çelişkileri görünürde bile olsa örmeye çalışmayan, kötü düzene ‘bilimsel’ ya da öylesine öneriler getirme iddiası olmayan, enerjisiyle en ufak bir ‘inşa’ katkısı gerçekleştirilmeyip hep yıkan bu anarşi, sadece kurumsal düzlemde değil, aynı zamanda dilsel düzlemde de yarattığı kargaşayla, bütünlük kazanır.” (Sunal, 2001: 46-47).

Kemal Sunal toplumsal yapıdaki problemleri, sıkıntıları veya eleştirileri dönemine uygun işler ve bu konuları cımbız ile seçerdi. Başrolünü canlandığı karakterler sadece eleştirilen konunun veya ele alınan problemin başkarakteri olurdu. Beyazperdede egemenliğini sürdüğü yıllar 1970’lerden 1990’lara doğru ilerler. Bu dönem içerisinde Türkiye’yi etkileyen tüm ekonomik veya sosyal sorunlar onun filmlerinde yer almıştır.

Türkiye, 1970’li yıllarda dışa açık olmayan, çeşitli yasaklamaların yaşandığı bir ülke konumunda olmuştur. Toplumdaki anarşiden kaynaklanan karamsarlık ve endişe, sinema seyircisini doğrudan veya dolaylı şekilde etkilemiştir. Bu yıllardaki ekonomik kriz sinemayı da etkilemiştir. Seks filmleri furiasının yaşandığı ve siyah beyaz televizyonun yaygınlaştığı bu dönemde, Türk sinemasını Kemal Sunal filmleri taşımıştır (Sunal, 2001: 57). Tek başına verdiği bu mücadeleyi aile filmleri ile kazanan Sunal, seks filmlerini geride bırakmış ve beyazperdeyi Türk sinemasını güldürü türüne teslim etmiştir. Çoğu zaman filmlerinde kullandığı argo ve küfürlerle sansürün tokadını yese de konuşmadan bile güldürebildiği için pek sıkıntı yaşamamıştır.

1980 yıllarında başlayan hızlı kalkınmanın ekonomik bedeli yüksek enflasyondan toplum katmanları ağır şekilde etkilenmekte, hayat pahalılığı altında ezilmiştir. Bu ortamda, tek eğlence kaynağı olan televizyonda ve giderek azalan sinema salonlarında gösterilen, günlük sorunları geçici de olsa unutturan Kemal Sunal güldürülerine ilgi büyük oranda artmıştır. Zamanla, toplumsal sorunlara paralel olarak ya da onlardan etkilenerek Kemal Sunal filmleri de sosyal içerik kazanmıştır. Özellikle sosyal içerikli filmlerin toplumun aksayan yönlerini, halkın da şikâyetçi olduğu noktalara paralel olarak ele alıp işlenmesi, Kemal Sunal filmlerinin en önemli

izlenme, seyredilme nedenidir. Sinemalarda kapalı gişe oynaması, televizyonda defalarca gösterilmesi bu talepten kaynaklanmaktadır (Sunal. 2001: 61). Kendi günlük sorunlarını beyazperdede gören izleyici bunları komik bulmaya başlamış ve eğlenmiştir. Günlük sorunlarını sinemada gülmek olarak unutan halk, Kemal Sunal filmlerini kendilerini deşarj etmek amaçlı kullanmaya başlamış ve bunun tadını çıkarmayı fark etmişlerdir. Kendilerini filmlerdeki karakterlerle özdeşleştirmeleri, halkın filmlere gitme sebeplerinin en başında gelmekte ve kendilerini beyazperdede görmek onları en mutlu eden unsur olmuştur.

1980'lerden sonra 1990'lı yıllar Türk halkını, ağır ekonomik koşullarda yaşam savaşı vermeye zorlamıştır. Ekonomik koşulların ağırlaşması, çeşitli sosyal çalkantılara neden olmuş, zaman zaman ülke önemli sosyal patlamaların eşiğine gelmiştir. Örneğin; 1994 ekonomik bunalımı. Günlük hayatın ağır sorunlarından bunanan halka, akşamları izledikleri Sunal filmleri moral vermekte, yaşam dirençlerini tekrar oluşturmalarını sağlamaktadır. İntiharın eşiğine gelen insanları, güncel sorunlarından uzaklaştıran, yoğun streslerini azaltan, hayatla yeniden barıştıran filmler bu bağlamda önemli bir sosyal işleve sahiptir (Sunal. 2001: 63). Gülmenin hayat standartlarına olan katkısı hakkında yeterli bilgiye sahip olan Kemal Sunal bunu çok güzel kullanmıştır.

Bunalımın eşiğinde olan insanlara büyük moral kaynağı olmuştur. Beyazperdeden televizyona geçen ve bir dönem dizi oyunculuğu yapan Sunal, her evde bulunan televizyonlar sayesinde herkesin evine misafir olmuştur. Ekonomik kriz nedeniyle sinemayı unutan halka, evlerindeki televizyonlar sayesinde ulaşabilmesi onun açısından da büyük bir şans olmuştur.

Şaban tiplmesi dışında içinde bulunduğu diğer karakterler ile de toplumsal sorunlara değinmiş, eleştirilerinden uzak kalmamıştır. Bu filmlere örnek olarak şunlar verilebilir:

‘‘Kapıcılar Kralı’’ (1976), Zeki Ökten’in yönetmenliğinde çekilmiş ve Kemal Sunal’ın 14. Antalya Film Festivali’nde en iyi erkek oyuncu ödülü aldığı ilk film olmuştur. Filmin konusu, Kemal Sunal’ın köyden kente göç eden ailenin apartman sakinleriyle kurduğu ilişkileri anlatır. Sokak yaşamı ve toplumsal ilişkiler göz önüne alınarak film çekilmiştir. Saf görünüşlü ancak kurnaz ve işini bilen bir kapıcının

apartman sakinleriyle olan ilişkilerini anlatan güldürüdür. Seyfi, apartmanda kapıcıdır. Yeni yöneticinin apartmana gelmesiyle birlikte Seyit’le araları iyi olmaz. Apartmanda olan bitenleri kendi lehine çevirmeyi ve yerini garanti altına alır. Zamanla tüm olaylara hâkim olan ve apartman sakinlerini parmağıyla oynatan kapıcı, kısa zaman sonra apartmanın %51’lik kısmını satın alır.



Şekil 25: Kapıcılar Kralı – 1976

Kaynak: (sinematurk.com)

Sosyal toplum içindeki eşitsizliği, sınıf farklarını ve davranış biçimlerini eleştiren, komedi ve dramı birlikte kullanarak bu toplum içindeki sıkıntıları anlatan bir filmidir. Ayrıca Kemal Sunal bu film ile Antalya Film Şenliği’nde “En Başarılı Erkek Oyuncu” ödülüne layık görüldü.

Zeki Ökten’in yönetmenliğinde çekilen “Çöpçüler Kralı” (1977), Kemal Sunal’ın rolünü en iyi oynadığı filmlerinden birisi olmuştur. Dönemin getirdiği kısıtlamalardan kendine yol çizen bir mahalle yaşantısını gözler önüne sermiştir. Birbirlerini tanıyan ve birbirleri hakkında her bilgiye sahip olan insanların bir arada yaşadığı toplumsal yapılaşma, mahalleli arasında birlik hissi yaratmış ve Türkiye’nin toplumsal yapısını gözler önüne sermiştir. Bu filmde emir komuta zinciri, yöneticilerin alt üst ilişkilerinin olduğu, ekonomik yetersizlik gibi unsurlar ele alınmıştır. Filmin başrollerinde Şener Şen, İlyas Salman, Ayşen Gruda gibi oyuncular yer almıştır. Filmin konusuna bakıldığında, çöpçü olduğu için hor görülen

ve kıza layık görülmeıen bir insanın öyküsünü eleştirir. Apti (Kemal Sunal), sokağın kahvesinde yaşar. Zabıta memuru, görevi gereği verdiği yetkileri en üst düzeyde tutarak esnafın ve çöpçünün üzerinde büyük baskı kurar. Aynı mahallede oturan Hacer (Ayşen Gruda) temizlikçidir. Hacer'e aşık olan Zabıta memuru annesinin engel olmasıyla birlikte evlenememektedir. Mahalle'nin çöpçüsü Apti de Hacer'e aşıktır. Bir gün yanlışlıkla girdiği gazino, onun kötü şansını bir anda değiştirir (filmloverss.com, 2016).



Şekil 26: Çöpçüler Kralı – 1977

Kaynak: (sinematurk.com)

Zeki Ökten, bu filmde Türkiye toplumunu yansıtan mahalledeki kast sistemi sert bir şekilde kendini hissettirmiştir. Kamerayı topluma çeviren Ökten, arka planda toplumun izlerine değinmeye çalışmıştır. Bu sayede toplumdaki sınıf farkına dikkat çeken Sunal, insanların yaptığı işlere göre sınıflandırılmaması gerektiğini vurgular.

'Kiracı' (1987), yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı, başrollerinde Füsün Demirel, Nevzat Okçuğil, Özlem Onursal gibi oyuncuların yer aldığı filmidir. Fakir ve evli bir adamın ev bulmak için verdiği mücadeleyi ve kiracıların yaşadıkları sorunlarını ele alan filmidir. Devlet memuru olan Kerim (Kemal Sunal), kıt kanaat geçinen ve aylığının yarısını ev kirasına veren bir aile babasıdır. Kiracının sürekli zam istemesine dayanamayan Kerim, çareyi başka bir eve taşınmakta bulur.

Bugün hala günümüzde bile devam etmekte olan kiracı ve ev sahibi arasındaki sorunları o dönemde ele alan ve topluma sosyolojik mesajlar veren bir filmidir.



Şekil 27: Kiracı – 1987

Kaynak: (sinematurk.com)

1988 yılında yine Zeki Ökten'in yönettiği "Düdüdü Dünya" filmi, güldürü öğelerinin pek yer almadığı bir dram filmidir. Filmin hikâyesine bakıldığında, Ankara'nın yoksul gecekondu semtlerinden birinde oturan Mehmet (Kemal Sunal), geceleri bir pavyonda klarnet çalarak hayatını kazanmaktadır. Biri geri zekâlı üç çocuğunu ve karısını geçindirebilmek için çeşitli ek işler yaparak yaşamını sürdürür. "Düdüdü Dünya" filmi, Ankara varoşlarında sanatçı ruhlu bir kaybedenin hayattaki varoluş mücadelesini aktarmıştır. Hayatın bir köşesine tutunmaya çalışan yoksul ve iyi bir adamın hikâyesini anlatır.

Bu filmde Kemal Sunal, tüm halkın ortak sorunu olan geçim derdine ışık tutar. Komedenin çok dram yönü yüksek olan bu film aslında tüm Türkiye'yi anlatır. Dönemin geçim sıkıntılarını, birden fazla işte çalışma ve engelli gelişimine yönelik olan bu film tüm halka ayna tutmaktadır.



Şekil 28: Düttürü Dünya – 1988

Kaynak: (filmhafizasi.com)

Kemal Sunal'ın filmleri 1970'li yıllardan bu yana halka sosyal mesajlar vermiştir. Yönetmenliğini Kartel Tibet'in yaptığı "Öğretmen" (1988) filmi, Sunal'ın sanat ve kariyer hayatında toplumsal mesajlarında üstüne çıkarak halkın sorunlarını haykırdığı en önemli filmlerinden birisi olmuştur. Film, dönemin gerçekçiliğinin ön planda yer aldığı ve o zamanın öğretmenlerinin yaşadığı yaşam zorluklarını anlatır. Anadolu'da görev yapan Hüsnü Öğretmen'in (Kemal Sunal), İstanbul'a atanmasıyla yaşadığı yaşam zorlukları nedeniyle akli dengesini yitiren, evli ve iki çocuklu bir ilkokul öğretmenin öyküsüdür.

O dönemde öğretmenlerin yaşadığı problemlerini ele alan, bir türlü bitmeyen sorunlarını dile getiren bir filmidir. Sinir ve stres yüzünden akıl sağlığını yitiren ve ölümlerle burun buruna getiren geçim sorunlarını birebir göstermiştir. (Sunall, 2001: 87-97).

C. Kemal Sunal Filmlerinde Güldürü Biçimleri

1. Şaka

Şaka dediğimiz güldürü biçimi sözlü, sözsüz, planlı, plansız, eylem içeren veya içermeyen durumları kapsar. Karşıdaki insanı incitmeden yapılan ve eğlendirme amacı güden bir güldürü biçimidir.

Kemal Sunal filmlerinde ‘şaka’ genellikle eylem içerenlerden oluşmaktadır. El şakası veya küfür içeren şakalar bulunmaktadır. En çok şaka kurbanı olduğu filmler ise ‘Hababam Sınıfı’ filmleridir. Kendisinin yapmasından çok ona yapılan şakalarla dolu bu film genç yaşta insanlar tarafından yoğun ilgi gördüğü bir güldürü türü olmuştur. ‘İnek Şaban’ karakterinin saflığını kullanarak kendi çaplarında komik olduğunu düşündükleri şakaları onun üstünde kullanan sınıf arkadaşları, bu şakalar konusunda iyice ilerlemiştir ve güldüren türde şakalar üretmişlerdir. Şakaların komikliği ile İnek Şaban’ın saflığı buluşunca ortaya çıkan mizah yıllardır hala insanları güldürmektedir. Tüm filmlerde sayıca fazla olan şakalar oldukça komiktir.

Örneğin, ‘Hababam Sınıfı Uyanıyor’ filmindeki barutlu sigara şakasına çok gülünmüştür ya da sürekli ‘Mahmut Hoca geliyor!’ repliğinin şaka olarak söylenilip sonunda gerçeğe dönüşmesine çok gülünmüştür. Çok fazla şaka örneğine sahip olan ‘Hababam Sınıfı’ serisi durum komedisi olarak görünse de içinde bulunan şaka komedisi ile güldürür. Sınıfa yeni gelen öğrencilere yaptıkları şakalar da fazlasıyla güldürür. ‘Hababam Sınıfı Uyanıyor’ filminde aralarına katılan Ahmet arkadaşlarına yapmaya çalıştıkları ve ellerinde patlayan eşek şakaları vardır. Örneğin; Ahmet’e tuvalette zorla sigara içirmeye çalışırlar ve Mahmut Hoca’ya yakalanırlar. Mahmut Hoca Ahmet’in karakterini bildiği için inanmaz ve Hababam Sınıfı’na fırça çeker. Aynı zamanda Adile Naşit’in karakteri olan Hafize’yi de ikna ederek bir şaka düzenlerler. Ahmet’e Hafize Ana’yı öğretmen olarak tanıtırlar ve şaka başlar. Başlarda iyi giden şaka Mahmut Hoca’nın sınıfa müfettiş ile gelmesiyle şaka bambaşka bir boyut alır ve her şey karışır. Karışıklığın bitmesinin ve müfettişin sınıfı terk etmesi üzerine Mahmut Hoca sınıfla yalnız kalır ve tüm şaka sınıfın elinde patlar.



Şekil 29: Hababam Sınıfı Uyanıyor – 1976

Kaynak: (persinema.com)

Aynı seri içerisinde, sınıftaki ders öğretmenlerine yapılan şakalar da çok güldürmüştür. Sınıfın bir olup yaşlı öğretmenlerine yaptığı şakalar da filmler içinde yer almaktadır. Bir filmde sınıfın dersten sıkılması üzerine görme yetisi az olan öğretmenlerine şaka yapmaya karar verirler. Güdük Necmi kendini ortaya atar ve şakanın başkahramanı olur: Müfettiş. Öğretmenlerini sınıfa gelen müfettiş rolü ile kandırmaya çalışan Hababam Sınıfı, bunu başarır. Şakayı Şaban üzerinden götüren Güdük Necmi, el şakasını da ekleyerek müfettiş numarasını daha da güçlendirir. Ardından kahkahaların sesini duyan Mahmut Hoca sınıfa dalar ve durumu fark eder. Ders öğretmeninin duygularını incitmemek için şakayı güzel bir şekilde devam ettirir.



Şekil 30: Hababam Sınıfı – 1975

Kaynak: (videoizliyorum.com)

Bir başka örnek de ‘‘Hababam Sınıfı Tatilde’’ serisinden sınıfa yeni gelen kız öğrencilerin Hababam Sınıfı’nın ilgisini kötüye kullanarak onlara eşek şakası yaptıkları kısımdır. Bu film, kız öğrenciler ve Hababam Sınıfı’nın arasında geçen acımasız eşek şakalarıyla ünlüdür. Bu seri, birbirlerinden hoşlanmayan iki tarafın pasif direniş ile şaka yollu çekişmesini konu alır. Randevulaşacak hanımları kendilerine göre kura çeken Hababam Sınıfı randevuları kesinleştirdiklerinden dolayı birbirlerinden saklar ve kimsenin kimseden haberi olmaz. Bu acımasız şaka ile başlayan çekişme, Hababam Sınıfı’nın bu şakaya düşmesiyle birlikte kendilerine yediremez ve intikam istekleri alevlenir. Karşılıklı şakalar havada uçuşur. Filmin anlam ve önemi şakalar ile verilmiştir. Sonuçlarının neler doğurduğu ve şakaların derecelerini iyi tutturmak gerektiği gibi birçok mesaj vardır. Bu açıdan da ders verici bir filmidir.



Şekil 31: Hababam Sınıfı Tatilde – 1978

Kaynak: (imdb.com)

2. Kara Mizah

Eleştirel yönünden ötürü “kara mizah” olarak adlandırdığımız bu tür komediyi işlerken düşündürmesi ve aslında gerçekleri yüzümüze çarpması ile bilinir. “Güldürürken düşündüren” kavramı bu tür ile çıkmaktadır. Kara mizah bir başka deyişle “kara komedi” olarak çıkar.

Komedinin alt türü olarak var olan kara komedi, alay ve kinayeyi içinde barındırarak, izleyicisine salt güldürü sunmamaktadır. Kara Komedi filmlerinin insanın başından geçen olaylara ek ve toplumsal etkilere bağlı olarak insanda yaşattığı etki olduğundan da bahsedilebilmektedir. Bunun yanı sıra alay ve kinayeyi de içinde barındıran fakat salt güldürü olmayan bir tür olduğundan da söz edilebilmektedir. Kara komedi de, kötümserlik ön planla tutulurken, aynı zamanda da gülme öğeleriyle kavramların bütünleştirilmesi sağlanmıştır. Kara komedi, komedinin alay ve hiciv unsurlarından da yararlanarak insanlarda rahatlama etkisi yaratmaktadır. Kara

komedinin yarattığı rahatlama insanın nefret ve öfke huylarının tatmini olarak da açıklanabilmektedir (Öztürk, 2016: 61-63).

Kemal Sunal filmlerinin çoğu da bu tür üzerinden ilerlemiştir. Dönemin sorunlarını güldürerek halk ile buluşturan usta sanatçı bu filmlerdeki konuları halk ile fark ettirmeden ve güldürerek bağdaştırdığı için çok sevilmiştir. Filmlerinde toplum içindeki sansarlara, politika mensubu üçkağıtçı hırsızlara, kötü kalpli sendikacılara karşı direnişleri hep bu yüzden olmuştur. Ya kötü olan rolde kendisi oynayıp filmlerinin sonunda iyi yola dönüyor ya da bu kötü karakterlere karşı bir zafer kazanarak halkın sesini karakterlerinde oynuyordu.

Kalp kırmadan, duyguları incitmeden ve kimseye direkt bir eleştiri yapmadan her şeyi eleştiren ve eleştirdiği konuların Türkiye'nin o dönemki sorunlarını kapsamasını sağlamıştır. Güldürmesi sayesinde arka planda kalıyor fakat yine de halkın kafasına düşünmek ve ders çıkartmak için birkaç soru işareti damlatıyordu.

Kemal Sunal güldürüsü, izleyicilere ahmaklık ve çıkarıcılığa karşı başkaldıran filmlerde rol almıştır. Kemal Sunal'ın en büyük başarısı “güldürürken güldürdüğünden habersiz gözükmesi” olmuştur. İzleyiciler, Kemal Sunal filmlerini izlediklerinde onun, darılmadan, kırılmadan gülümseyerek filmlerinde oynamış ve seyircileri doğal haliyle güldürüp eğlendirmiştir. Sunal'ın oynadığı birçok film, Türk insanının hayat tarzını yansıtan filmler olmuştur. Kemal Sunal'ın benliğini kazandığı en büyük unsur, halkı çok iyi tanınması ve halkın ilgisini çekebilecek filmlerde yer alması olmuştur. Kemal Sunal, insanları güldürürken düşündürmüş ve konularını seçerken bu unsurlara dikkat çekmiştir (Evrensel.net, 2009).

Atatürk Üniversitesi üyesi Yard. Doç. Dr. Lütfi Sezen, üniversitenin şehir dergisinde yer alan bir anekdotunu Evrensel adlı internet sitesi bize şöyle sunar:

Kemal Sunal mizahını, ‘hayatı hafife almak’ olarak düşünmemek gerektiğini savunan Sezen, ‘Kemal Sunal mizahı demek, güler yüzle ciddî olmak, tebessümü ciddîliğe engel olarak görmemek demektir. Kemal Sunal mizahı demek, kötülerin saklı tuttıkları gerçek yüzlerini su yüzüne çıkarmak ve acı gerçeği güler yüzle karşılamak demektir’ ifadelerini kullandı.” (evrensel.net, 2009).

Kemal Sunal'ın bu komedi türüne uyan çok fazla filmi vardır. Beyazperdede gösterilen ve günümüzde televizyonda illa bir kanalda yer alan bu filmler hala

görülmektedir. Bu filmlerden birkaç tanesine şunlar örnek verilebilir: ‘‘Kapıcılar Kralı’’ (1976), ‘‘Kibar Feyzo’’ (1978), ‘‘Zübük’’ (1980) gibi.

‘‘Kapıcılar Kralı’’ (1976), saf görünüşlü ancak kurnaz ve işini bilir bir kapıcının apartman sakinleriyle olan renkli ilişkilerini anlatan bir güldürü filmidir. Zekice hazırlanmış bir senaryonun usta bir oyunculukla sergilenmesi üzerine mükemmel bir eleştiri ortaya çıkarmıştır. Toplum, dönemin ve kendilerine ait sorununu seyirci önüne sermiştir. Toplum içindeki sınıf farkından ortaya çıkan ayrıştırma ve ötekileştirmeleri konu alan film halka ayna tutar. Toplumsal ezilmenin ezen kadar ezilenle de ilgili bir şey olduğunu izleyiciye hatırlatır ve seyircisine adeta ‘‘yoksul kalacaksınız’’ der. Yoksulu ahlaksızlığa iten sistemin değişmesi için bir öneride bulunmaz, sadece düzenin fotoğrafını çeker (cinerituel.com, 2018). Kara komedilerinin arasında komedisi en yüksek filmlerinden biridir. Seyirciye hiciv’i ve eleştiriye hissettirmez, sinemada güldürdükten sonra eve dönüş yolunda düşündürme eylemini etkinleştirir.

‘‘Kibar Feyzo’’ (1978), başlık parası yüzünden başına gelmedik kalmayan ve töre geleneğine son vermek isteyen, Gülo’ya aşkından kuş olup dallara konan Kibar Feyzo’nun hikâyesini anlatır. Devleti, ağalık düzenini, başlık parasını, yoksul insanların köleden farksız yaşadıkları hayatı o dönemde oyunculuklarla ve diyaloglarla son derece güçlü anlatan bir kara komedi örneğidir (cinerituel.com, 2013). Onaran ’ın kaleminden şu cümlelere yer verilmiştir:

‘‘[...] Bu dönemin son filmlerinden "Kibar Feyzo" (1978) ise Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen üçlüsünün başarılı şekilde sergilenmesinden oluşur. Ahmet Üstel'in senaryosu, sevdiği kızı alabilmek için şehirde başlık parası kazanmaya giden ve orada çalıştığı sırada edindiği bilgilerle ağaya ve köy geleneklerine karşı çıkarak sonunda sevdiğini elde eden ‘cin fikirli’ bir köylüyü anlatır. ‘Kibar Feyzo’ taşıdığı toplumsal taşlamalarla ve getirdiği mesajla seçkin bir güldürü niteliğini taşıyor’’ (Onaran, 1994: 121-22).



Şekil 32: Kibar Feyzo – 1978

Kaynak: (milliyet.com.tr, 2019)

‘‘Zübük’’ (1980), sıradan bir vatandaşken, çeşitli üçkâğıtçılıkla, sömürücülükle sınıf atlayarak, çirkin bir politikacı olan İbrahim Zübükzade'nin (Kemal Sunal) öyküsüdür (Sunall, 2001: 101). Kartal Tibet'in yönettiği, Aziz Nesin'in öyküsünden Atıf Yılmaz'ın senaryolaştırdığı ve Kemal Sunal'ın başrolde yer aldığı 1980 yapımı film yakın tarihte çok partili dönem içerisinde, toplumun yaşantısı paralelinde siyasi yapılanmaya da eleştirilerde bulunan bir yapıttır. Bir nevi, köy kent arasındaki çatışmaya bağlı olarak kırsal kökenli insanların çatışmalarına dayanır. Zübük, çıkarları için her yolu mübah sayan, fırsatçı birisidir. Bu uğurda ne türlü dolandırıcılık, üçkâğıtçılık, namussuzluk varsa yapan, bencil ve düzenbazın tekidir. Amaçları bu şekilde açık olan bir kişinin dikiş tutturduğu tek iş siyaset olur. Siyasi hayatı akıl almaz bir biçimde yükselişe geçer.

Zübük aslında toplumun bilinçsizliğine parmak basmaktadır. Toplum siyasal düzenin ne olduğunu bilmemektedir. Film, yapı itibariyle topluma kendi sorunlarını kara komedi türünde anlatmaktadır. Bir bakıma topluma ayna unsuru sunularak, seyirciye kendi çarpık öğelerini ve sorunlarını gösterir. Kemal Sunal'ın bu tutumu, sistemi ve toplumsal düzeni korumayı görev edinmiştir. Ancak bu şekilde bir ayna yardımıyla içlerindeki çarpıklığın, düzensizliğin ve karmaşanın farkına varabilirler, bu sayede de yanlış yoldan dönebilirler (cinerituel.com, 2014).



Şekil 33: Zübük – 1980

Kaynak: (sinematurk.com)

3. Durum Komîği

Güldürü filminde bulunan karakterin içinde bulunduğu komik durumların oluşturduğu güldürü türüdür. Sinemada bunu genellikle komedi, anlamsız ve saçma olayların art arda gelmesi ile oluştuğu için çoğu güldürü durum komedisi türünün içine girer. Kemal Sunal'ın başrolde bulunduğu filmlerin yarısından fazlası durum komîği olarak incelenmiştir. Çünkü Sunal'ın filmleri karakterinin içine düştüğü garip, anlaşılması zor ve oldukça absürt olaylar zincirinden doğan komedilerdir. Genellikle toplumsal yargı veya eleştiri taşıyan filmler ile beyazperdede boy gösteren usta oyuncu, bu eleştirileri oldukça anlamsız olaylar ile birleştiren senarist ve yönetmenler sayesinde karakterine işleyerek olayları çığırından çıkarıp komik sahneler ortaya çıkarmıştır.

Bir başka anlamı olan durum komîği, Türk diline “Durum Komedisi” adıyla yerleşmiş olan “Situation Comedy” kısaltılmış haliyle -yani “sit-com”- 1920’li yıllarda Amerika’da radyo için geliştirilmiş; ancak zamanla televizyonun en çok seyredilen formatı haline dönüşerek komedinin bir alt türü haline gelmiştir. Seri halinde yayınlanan durum komedisi diziler, orijinalinde yirmi dört ila otuz dakikalık bölümler halinde yayınlanmakta ve her bölümde aynı mekân ve aynı karakterler

kullanılırken içerik her bölümde diğerinden bağımsız olmaktadır (Apaydın, 2012: 62).

Türk durum komedisi olgusu, ratingini yükselterek reklam gelirini artırmak amacıyla ve ucuz maliyeti nedeniyle Türk filmlerine olan taleplerin artmasıyla ortaya çıkmıştır. Sinemanın durağan dönemde olması, yeni filmlerin çok az yapılması, Türk filmlerinin ekranlarda tekrar tekrar gösterilmesine neden olmuştur. Özel kanalların, başlangıçta sadece yabancı dizi ve filmlere rağbet etmeleri halkın, yerli yapımları göstermesi yönünde isteğini belirten tepkilerine neden olmuştur. Türk filmlerinin yanı sıra bu kez yerli diziler de yapılmaya başlanmıştır. Birçok TV kanalı böyle bir girişimde bulunmuştur (Sunal, 2001: 120). Durum komedisi sinema filmlerinde oturmuş bir alana sahip değildir. Bu yüzden de Kemal Sunal'ın durum komiği alanı televizyon dizileri olmuştur.

Kemal Sunal'ın televizyon sektörüne girmesinin tek sebebi durum komedilerinin beyazperdede yer almamasının sebebi değildir. Aynı zamanda film sektöründe konu kıtlığı yaşanması ve sektörün yavaş yavaş sekteye uğramasından dolayı gelirler düşmüş ve üretim azalmıştır. Sinemadaki kriz tüm sektörü oldukça ağır şekilde etkilemiş, bundan nasibini almayan kalmamıştır. Kemal Sunal da sinemanın bu buhranlı döneminde bir televizyon kanalıyla yaptığı dizi anlaşmasından dolayı kamera karşısına geçmiştir. Televizyonda da genelde dizi çekimlerinde bir taraftan dublajın gerçekleşmesi, diğer yandan da televizyonda gösterilmesi olayı olmuştur (Sunal, 2001: 121). Televizyon işini de çok iyi kavrayan Kemal Sunal, burada da başarısı göstermiş ve birçok dizide oynamıştır. Fakat Kemal Sunal televizyon dizileri için kitabında şu kelimelere yer vermiştir:

“[...]Dizide insanların makineleştiğini görüyoruz, sinema filminde ise duygular yoğun bir biçimde yaşanıyor.” (Sunal, 2001: 121).

Kemal Sunal'ın yer aldığı dizileri şöyle sıralayabiliriz:

Senaryosunu Umur Bugay'ın yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı “Saygılar Bizden” adlı dizi Star TV' de yayınlanmıştır. 1992 yılında çekilen dizi aynı yıl içinde gösterime girmiştir. 13 bölümden oluşan dizinin her bölümü kendi içinde bir bütün oluşturmuştur. Kemal Sunal'ın ilk televizyon dizisi olması nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Teknik anlamda sinema filmi çekimiyle, dizi çekimi arasında büyük farklar vardır. “Saygılar Bizden” adlı dizi genel anlamda adalet

mekanizmasını eleştiren bir dizi filmidir. Cumartesi günü saat 20.05'te oynayan bu dizide Kemal Sunal'ın dışında Erol Demiröz, Yaman Oktay, Alev Oraloğlu adlı sanatçılar da rol almıştır.

Katılımcıların televizyon haberciliğinde yayıncılık ilkelerine uygunluk olarak değerlendirilebilecek doğruluğu öne çıkardığı görülmektedir.



Şekil 34: Saygılar Bizden – 1992

Kaynak: (themoviedb.org)

‘‘Şaban Askerde’’, 1993 - 1994 yıllarında çekilen bu dizinin ilk 13 bölümü Sulhi Dölek tarafından yazılmıştır. Geriye kalan 15 bölümü ise Levent Evkuran tarafından yazılmıştır. İlk 13 bölümün yönetmeni Orhan Oğuz’dur. Geriye kalan bölümleri Halit Akçatepe yönetmiştir. Aynı yıllarda Star TV’de gösterilmiştir. Pazartesi günleri saat 20.05’te gösterilen ‘‘Şaban Askerde’’ dizisi büyük ilgi görmüştür.

Askerlikte insanların başından geçen olayları gülünç bir şekilde seyirciye anlatan bir dizidir. Bu dizide Kemal Sunal’ın dışında Halit Akçatepe, Dinçer Çekmez, Özlem Savaş gibi oyuncular yer almıştır.



Şekil 35: Şaban Askerde – 1993

Kaynak: (imdb.com)

1994 yılında çekilen ‘‘Bay Kamber’’ dizisi Star TV’de gösterime girmiştir. İki bölümlük hakkı ‘‘Şaban Askerde’’ dizisinde kullanılınca on bir bölüm olarak çekilmiştir. Değişik gün ve saatlerde gösterilerek adeta deneme tahtası gibi kullanılan bu dizi halk tarafından ilgiyle izlenmiştir.

‘‘Mike Hammer’’ dan esinlenen ‘‘Bay Kamber’’ dizisi onun yerli versiyonu olmuştur. İlk iki bölümü Gürcan Töreci, üçüncü bölümü ise Oya Yüce yazmıştır. İlk üç bölümü Yaşar Seriner tarafından yönetilmiştir. Geriye kalan sekiz bölümü Muzaffer Abayhan tarafından yazılmıştır, Ünal Küpeli tarafından yönetilmiştir.

Kemal Sunal ve Ebru Şimşek’in başrolünü paylaştığı dizinin her bölümünde olaylar değiştiği gibi, sanatçı kadrosu da değişmiştir.



Şekil 36: Bay Kamber – 1994

Kaynak: (imdb.com)

‘‘Şaban ile Şirin’’ dizisi, çekimlerine 10 Aralık 1996’da başlanan dizi 10 Şubat 1997’de gösterime hazır hale gelmiştir. Aranılan çocuk yıldız, açılan yarışma sonucunda bulunmuştur. Şaban’ın çocukla başından geçen olayları anlatan bu dizide sevgi ve hoşgörü işlenmektedir. Bir mahalleyi ve bu mahallede yaşayan insanların birbiri ile olan münasebetlerini anlatan bir dizi filmidir.

Yönetmenliğini Oğuz Yalçın’ın yaptığı, senaryosunu Levent Evkuran’ ın yazdığı dizide Kemal Sunal’ın yanı sıra Münir Özkul, Halit Akçatepe, Dinçer Çekmez, Asuman Arsan, Selçuk Uluergüven, Yaman Tarcan, Tuncay Akça, Uğur Kıvılcım, Cengiz Sezici, Necdet Yakın ve yarışma sonucu seçilen çocuk oyuncu Tuğçe Gedik oynamıştır. 5 Mart 1997’de ATV’de gösterime girmiştir (Sunall, 2001: 121-23).



Şekil 37: Şaban İle Şirin – 1996

Kaynak: (sinematurk.com)

4. Hal Ve Hareket Komiği

Bir diğer adı ile “Slapstick” olan komedinin alt başlığıdır. Doğaçlamaya yer veren, oyuncularına büyük bir serbestlik tanıyan Mack Sennet, sopalama “Slapstick” yani kaçıp kovalamacaya, kıça tekme, surata pasta atmaya dayalı güldürüdür. İtalyan commedia dell’arte kökenlidir; kuklaların birbirlerine vurdukları (slap) sopadan (stick) türetilmiştir. Güldürü türünün yaratıcısı olarak bilinir (Teksoy, 2015: 9).

Bir başka tanımda da, Birinci Dünya Savaşı’ndan önce harekete geçiren “Güldürücüler Kralı” unvanına sahip olan Mack Sennett (1880 - 1960), saçma durumlara ve çoğunlukla şiddet içeren hareketlere dayalı fiziksel komedi türü olan “Slapstick” komedisini meydana getirmiştir. Slapstick terimini karşılayan bu güldürülerin devamını durum güldürüleri izlemiştir. Fantastik bir dünyanın içeriği olan itişip kakışmanın, düşüp kalkmanın olduğu kısacası sertlik ve hatta şiddete dayanan güldürüler yerini dünyanın gerçeklerine, taşlamalara, asıl amacı bir şeyler söylemek olan güldürülere bırakmıştır (Özçelik, 2015: 47-48).

Kemal Sunal’a ait hal ve hareket komiği türü tüm filmlerinde bulunur. Tokat atmaya bayılan usta oyuncu birçok filmde birini tokatlar ya da birinden tokat yer. “İnek Şaban” lakabı ve tiplemesi ile çok fazla el şakası, hal ve hareket komiği içerir.

‘Hababam Sınıfı’ serilerinde genellikle kızdığı arkadaşlarına tokat ile karşılık verir. Bir seride kız öğrenciler tarafından saldırıya uğrayan erkek öğrencilerden Şaban’ın, kız öğrencilerden birine el kaldırmışlığı vardır; bu film ‘Hababam Sınıfı Tatilde’ filmidir.



Şekil 38: Hababam Sınıfı Tatilde – 1978

Kaynak: (eniyifilmonerisi.com, 2019)

Şaban tiplemesine ait ‘eşşekoğlu eşek’ kullanımı genellikle karakterin attığı tokat ile tamamlanır. Tokat dışında bir hareket komiği olan tekmesi vardır. Tam bir dövme fiilini oluşturmasa da genellikle Kemal Sunal’ın karakterleri tokat üzerine tekme ile devam eder ve iterek kovma eylemi ile son bulur.

Şaban karakteri ya da Sunal’ın farklı karakterlerinin tokatı bu kadar çok kullanmasının özel bir nedeni yoktur. Fiziksel şiddete dâhil olmadan hızı ve şiddeti ayarlı tokatlar. Bu eylemler, film içinde komik anları daha da komik yapmak için kullanılan hal ve hareket komiğidir.

Sunal’ın karakterleri içinde bu tokat ve tekme eylemini insan ayırt etmeksizin herkese karşı kullanması, karşısında ağa, paşa, abi, patron olsa bile herkesi eşit gördüğünü ve herkese gereken saygıyı gösterdiğinin bir işaretidir. Filmlerinde asla ezilmeyi kabul etmeyen, kim ona nasıl davranıyorsa aynı şekilde davranan bir karakter oynadığı için herkese eşit muamele gösteren biri olarak seyirci karşısına çıkmıştır.



Şekil 39: Tosun Paşa – 1976

Kaynak: (t24.com.tr, 2018)

Filmin içinde geçen diğer hal ve harekete dayalı komik olaylar genellikle dönemin öğretmenlerinin ceza verme şekline dayanmaktadır. Örneğin, “Hababam Sınıfı” serilerinde çoğunlukla öğrenciler yanlış bir hareket yaptığında ya da kötü bir söz söylediğinde öğretmenler tarafından kulakları çekiliyordu. Bu, o anki durumu canları yanan öğrencilere diğer arkadaşlarının acımasızca gülmeleri sebebi ile komik bir hale sokuyordu.



Şekil 40: Hababam Sınıfı – 1975

Kaynak: (pusulaswiss.ch, 2018)

5. Karakter Komiği

Karakter komiği yani karakter komedisi Kemal Sunal tarafından sıkça kullanılan bir diğer komedi türü olmuştur.

Karakter komedisi, her zaman olmasa da genellikle insanlarda görülen absürt ve gülünç kusurların toplamını veya sadece birini gösteren komedi türüdür. Bir karaktere (genellikle bu karakter başrolümüzdür) tüm salaklıklar, absürtlükler ve gülünçlükler yüklenir. Böylece karakterin kendi komedisine ait salak, saf veya gülünç tavırlara başlı olarak güldürüyü oluşturur. Karakter ile tip arasındaki en büyük ayırım, karakterin psikolojik boyutlarının olmasıdır. Çeşitli olaylar ve tavırlar karşısında farklı etkiler göstermesinden kaynaklanır (Sunall, 2011: 521).

Kemal Sunal'ın yarattığı tiplmeler ve farklı karakterler bize komediyi yani güldürüyü verir. Oynadığı yan rollerde yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan Sunal, sadece gülmesi ile seyircileri büyülemiştir. Bu bağlamda gülme eyleminin içine karakterlerine yüklediği komiklikler ve absürtlükler ile seviyeyi bir üst kademeye çıkartmıştır.

Karakter komiği bir başka deyişle tiplleme olarak adlandırılabilir. Çünkü karakter komiği, bir tiplmeden ortaya çıkan karakteristik özelliklerin komik karakterde toplanmasıdır. Tip, olay ve temaslardan ilişkisiz şekilde oluşsa bile olayla alakalı gelişen komik durumların genellikle bu karakterden çıkması sonucunda durum komedisi ortaya çıkar. Tip orijinal değil, bir taklit formu olarak kabul edilir. Tip, birçok kimsede bulunan aynı ortaklaşa hareketlerin, yordamların simgesidir. Tip, biçimdir, şablondur, kalıptır, daima aynı kalır ve aynı davranışları gösterir. Aynı zamanda özgün olmakta ve tipi oluşturan oyuncuya özgü bir kişilik ortaya çıkartmaktadır. Fiziki görünüm ve hareket devinimi olarak seyredeni yoğun bir şekilde etkisi altına almaktadır. Tipe hayat veren oyuncu, özgün ve devamlı gelişme sergileyen bir durumda kendini göstermektedir. Altyapısı tiyatro olan tiplleme oyuncularından gösterilebilecek en büyük ve önemli örneklerden bir tanesi Charlie Chaplin'dir (Teksoy, 2015: 15).

Kemal Sunal'ın yan rollerinden sonra başrollerini oynadığı filmlerinde karakter komiğinin bize sunduğu birinci karakterlerinin yani tiplmelerinin en başında ‘İnek Şaban’ gelmektedir. Senaryo gereği saf, kafasında hainlik ve kurnazlık olmayan,

arkadaşları tarafından fazlaca sevilen, temiz yüzlü ve temiz kalpli bir karakteri canlandırmıştır. “Hababam Sınıfı” serileri ile doğan bu karakter yani tipleme Kemal Sunal’a yapışmış ve onunla bütünleşmiştir. “İnek Şaban”, karakterini bu kadar iyi oynaması ve iyi yorumlandırması ile tanınmıştır. Karakter komedisi için biçilmiş kaftan haline gelmiştir.



Şekil 41: Hababam Sınıfı Uyanıyor – 1977

Kaynak: (sinematurk.com)

“İnek Şaban” ile başlayan serüven ‘İnek’ sıfatı kalktıktan sonra sadece “Şaban” olarak kalmıştır. “İnek” benzetmesi sadece ‘Hababam Sınıfı’ serisine özgür bir benzetme olarak akıllara kazınmıştır. Arkadaşları tarafından bu lakabı edinen Şaban, artık karşı çıkmayı bırakıp alışmıştır. Alık bakışları, saf gülümsemesi ve naif davranışları ile iyiliğin sembolü olmuştur. Fakat film içinde arkadaşları ile birleşince yaramaz bir delikanlıya dönüşür. Arkadaşlarına göre daha saf ve temiz kalan düşünceleri yüzünden, çevresi tarafından çok alay konusu olur ve şakaların başrol kurbanı olarak seçilir.

Yarattığı bu ‘Şaban’ tiplemesi (karakteri) sayesinde çok sevilmiş ve gönüllere tahtı kurup oturmuştur. Seyircilerin içindeki bağrılara basma, kafasını dizlerine koyup saçlarını okşayabilme duygularını ortaya çıkardığı için, Sunal herkes tarafından kolayca sevilmiştir.

‘Şaban’ filmlerinde Kemal Sunal, senaryolardaki olaylar örgüsüne dayalı, yaşanacak durumlar veya girilecek konumlara dayanarak karakterine duygu ve düşünceleri yükleyerek beyazperdede izleyiciye sunmuştur. Karakterlerinin bu kadar sevilmesinin sebebi her filmde halktan birini, ailemizden, çevremizden bir kişiyi yansıtması olarak gösterilir. Sunal’ın filmlerinde canlandığı karakterler ve tipler, günlük hayatta her zaman karşımıza çıkabilen, sıradan kişiler olmuştur (Sunal, 1998: 106). Seyirci, usta oyuncuyu bir sanatçı olarak değil de daha çok evlerine gelen bir misafir olarak görmüştür. Bu duruma Kemal Sunal kendi tezinde şöyle yer verir:

“İyi niyetli, saf, temiz, kötülük düşünmeyen, sakar, saflıkla işlerini birbirine karıştıran ancak ince bir zeka ile 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 özelemlerini yansıttığı içindir ki; onun oynadığı rolden daima böyle bir beklenti içinde olmuşlar, genelde Kemal Sunal filmleri de bu doğrultuda gerçekleşir.” (Sunal, 1998: 106).

Kemal Sunal her zaman seyirciye “ben farklı biri değilim, ben sen’im, siz’im” düşüncesi ile yaklaşmıştır. Onu sadece oyuncu değil, evlere şenlik getiren, insanın içini ısıtan ya da mutluluk veren bir insan olarak görür. Yarattığı karakterlerinin hepsi yolda karşılaşılan tipte insanlardan oluşmaktadır.

“İnek Şaban” ile başlayan serüven, devamında sadece “Şaban” olarak devam eder. Aynı karakteristik özellikler üzerinden yürüyen yönetmenler “İnek Şaban” ve “Şaban” arasında farklar yaratmadan ama Şaban karakterini Hababam Sınıfı’ndan ayrı tutarak yeni senaryolar üretmeye çalışmışlardır.

Kemal Sunal’ın başrol oynadığı filmlerin birçoğu yargı, eleştiri veya soruna dikkat çeken tarzda filmler olduğu için “Şaban” karakteri bu filmlere tam oturuyordu. Halktan biri olan, herkesin yaşadığı sorunları o da yaşayan, gündelik sorunlar ile baş eden karakter olan “Şaban” kimseyle dalga geçmemiş, ütopyaya yakın dünyaları içeren filmlerde oynamamıştır. Bu bağlamda Kemal Sunal filmlerindeki hikayeleri, beyazperdenin karşısına oturan seyircinin hayatını ona yanlışı ya da doğrusu ile sunuyordu.

Sunal’ın karakter komedisindeki en önemli özelliklerinden birisi de bu olmuştur. Karakterine yüklediği komiklikler, absürtlükler veya ona kattığı hal ve hareketler ile bu eleştirileri üzmeden, kırmadan ve incitmeden yapabiliyordu. Bunu yapabildiği için hala günümüzde usta bir oyuncu olarak adı anılmaktadır.

Kendisine ‘İnek Şaban’ karakterini nasıl değerlendiriyorsunuz sorusu sorulduğunda, Sunal şöyle cevap verir:

"Şaban, iyi, saf, tertemiz bir kişilik... Halkın sevdiği bir tip. Halka yakın geliyor. Halktan biri gibi. Bana dokunmuyor, benimle konuşuyor. Ben halkın içinden bir insanım, sürekli halkla beraberim, bundan dolayı herhalde... Bir de kameradan geçen sıcaklık var tabii, bu sıcaklık çok önemli." (Sunal, 2001: 157).



Şekil 42: En Büyük Şaban – 1983 (turkcealtyazi.org, 2011)

Kemal Sunal'ın filmleri çok çeşitli açılardan bakılarak incelenebilir. Türk toplumunun yapısı, istekleri ve beklentileri açısından ele alınabilir. Popüler kültür açısından ya da egemen güçlerin elindeki televizyon denilen aygıtta, Türk toplumuna sunulan ürünler olarak ideolojik işlevleri sorgulanabilir. Buna karşıt bir açıdan, güldürüye sığınarak, egemen güçlere karşı ayakta durabilmeyi sağlayan uyarıcı aracı olarak yararları sergilenebilir. Düzen eleştirisi yapıp yapmadığı; ele alınan karakterlerin toplumu yansıtıp yansıtmadıkları; filmlerin uyuşturucu mu yoksa eleştirici mi oldukları sorularına yanıt aranabilir (Sunal, 2001: 6).

Kemal Sunal, bir Nasreddin Hoca bir Keloğlan geleneğinin modern versiyonu olarak ortaya çıkmaktadır. Sunal, hem bunların bir birleşkesi hem de onların çağdaş bir uzantısıdır (Sunal, 2011: 524).

Kemal Sunal, yönetmeninin yaklaşımı ne olursa olsun kendine düşen oyunculuk payını en üst düzeyde kullanmıştır. Senaryoda canlandırması istenilen karakteri en

doğru biçimde oynamıştır. “Şaban” tiplemesini de, kalabalık ailesini geçindirmeye çalışan öğretmeni de, kenar mahalle pavyonlarında gece klarnetiyle, gündüz bulduğu her iş ile ailesine bakmaya çalışan çalgıcı Dütüt’ü de, Alman polis giysileri içinde otorite sahibi iken kasılan, üniforması çıkınca Almanların çöplerini toplamak zorunda olan çöpçüyü de en başarılı biçimde canlandırmıştır. İşini ciddiye aldığı, canlandığı küçük insanı yakından tanıdığı ve sevdiği, tiyatroculuktan gelen birikiminden yararlanmıştır. Oynadığı tüm filmlerde izleyicisini kalbinden vurdu. Çizdiği küçük insan karakterini kimse onun kadar gerçekçi ve sevimli oynayamamıştır (Sunal, 2001: 10-11).



V. KEMAL SUNAL FİMLERİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ UNSURLARI

A. Ekonomik Sistem Eleştirisi

Kemal Sunal'ın güldürü sineması filmin çevrildiği döneme ait toplumsal eleştirileri görmek mümkündür. Bu eleştirilerin yoğun olarak gerçekleştiği alanlardan biriside ekonomik eleştiridir. Kemal Sunal'ın oynadığı birkaç filminin alt metinlerinde görülmektedir. Bu nedenle ekonomik sistem eleştirisi kapsamında çevrildiği dönemdeki filmler önemlidir.

Türkiye, 1974'te Kıbrıs'ta yaşayan Türklerin haklarını gözetmek için askeri harekâtı gerçekleştirmiştir. Bu durum Türkiye'nin dış politikada yalnız kalmasına neden olmuştur. 1965'ten sonra Türkiye bloksuz ülkelere ve 1973 yılındaki petrol bunalımından sonra İslam ülkelerine karşı işbirliği ve dostluk politikası izlemiş ve başarılı olmuştur. Ancak Birleşmiş Milletler Genel Kurulu ve diğer uluslararası toplantılarda Kıbrıs'taki harekâtlardan ve Kıbrıs Türk Federe Devleti'nin kurulmasıyla beraber yükselen karşı durumu engelleyememiştir. Türkiye, 1974 yılı sonrasında dünyadaki ekonomik bunalımın ülke ekonomisine yansımını ertelemeye çalışmıştır. Ancak bu ekonomi politikalarını dünyadaki bunalım sürecinde sürdürmek zor bir durumdur. Tüm bu durumlardan dolayı 1977 yılına gelindiğinde dış ticaret göstergelerinde düşüş yaşanmış ve ihracatta bir önceki yıla göre gerileme olurken ithalat son bir çaba ile artırılmıştır. 1977 yılının sonlarına gelindiğinde kredi kanalları tıkanmıştır ve tüm ithalatın peşin ödeme ile yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu dönemlerde başa gelen Ecevit hükümeti ilk iki yıl süresince önceki iktidarın ekonomik mirası ile uğraşmıştır. Uluslararası sermaye kaynakları, yeni kredi kanallarının açılması için Uluslararası Para Fonu ile anlaşmayı önermiştir. Bir taraftan Uluslararası Para Fonu kökenli eleştirilere ödün verirken; bir yandan da piyasanın durumunu çeşitli fiyat kontrolleri ve tedbirlerle karşılamaya çalışmıştır. Bunun sonucunda birçok temel tüketim malında kuyruklar ve karaborsalar oluşmuştur. 1978 ve 1979 yıllarında genel fiyat düzeyi artmıştır, dış kaynakların

tıkanmasından dolayı ithalatta düşüş yaşanmıştır. Bu yıllarda aynı zamanda milli hasıladaki büyüme giderek durmuştur (Sunal, 2001: 50-52).

Her türlü toplumsal soruna dair fikri olan Kemal Sunal, kendi seçtiği filmlerde oynamış ve toplumsal sorunlara ait çözümleri barındıran ya da sorunların aynası olabilecek filmlerde yer almaya özen göstermiştir. Ülke çapında gerçekleşen olaylar ve bunların getirilerine ya da götürülerine asla kayıtsız kalmayan Sunal, bunların üstüne gitmiş ve halka sırtını dönmemiş aksine elini uzatmıştır. Ekonomi de aynı şekilde Kemal Sunal'ın eleştirdiği bir konu olmuş ve ekonomik sorunların yoğunlukta olduğu senaryoları kabul ederek film sektöründeki hayatına devam etmiştir.

Kemal Sunal'ın serüveni beyazperdede başrol almaya başladığı dönemde doruk noktasına ulaşmıştır. Bulduğu konumu ve sinemadaki gücünü halkın lehine çevirmeyi akıl etmiş ve kendi güldürü biçimi "güldürürken düşündürme" olarak kullanmıştır. Bunu da içinde bulunacağı film temalarını ve can vereceği karakterleri ince eleyip sık dokuyarak seçiyordu. Film seçme ve seçmeme lüksüne sahip olması onun ne kadar muhteşem ve eşsiz oyuncu olduğunun bir kanıtı olmuştur.

Genellikle halka hizmet edecek, fikirlerini özgürce beyan etmelerine yol gösterecek, milli bir durumda ne yapılmalı ya da ne yapılmamalı gibi mesaj içerikli filmlerde halkın içinden seçtiği bir tipe ait karakter oluşturmayı tercih etmiştir. Böylece onun da aslında "halk" olduğunu oyuncu veya ünlü olmasının Sunal'ı onlardan ayrı tutmadığını göstermek istemiştir. Ağırlıklı olarak "saf" diye tabir ettiğimiz, her şeye inanan, kalbinde kötülük olmayan ve herkes tarafından salak yerine konmuş karakterleri seyirciye aktarmıştır. Fakat o saf karakterin aslında gerçekten saf olmadığı ve saf ayağına yattığını biliyordu. Bu durumda halka Kemal Sunal'ın "güldürürken düşündürme" metoduna geri getiriyor. Komik olaylara gülerken aynı zamanda karakterin saf mı yoksa safa yatarak işlerini mi yaptığını sorguluyoruz.

Kemal Sunal, filmlerinde ekonomik sorunları yoğunluk olarak aile içindeki ekonomik sıkıntılar ile işlemiş, geçim sıkıntısı çeken topluma mal olmuş, öğretmen gibi, meslekteki insanların karakterlerine girmiştir. Bunun sebebi de bu mesleklere mensup insanların halk tarafından daha çok kucaklanacağı ve daha çok benimseneceğini düşünmüş olmalarıdır.

Ekonomik sorunlarını eleştirdiği filmlerden biri de ‘‘Katma Değer Şaban’’ (1985) filmidir. Filminde Katma Değer Vergisini ağır bir şekilde eleştirdiği görülür. 1985 yapımı, Kartal Tibet’in yönetmeni, Kemal Sunal’ın başrolü olduğu filmidir. Bu filmin teması o dönem ortaya atılan Katma Değer Vergisi’dir. Kemal Sunal herkes gibi memnun kalmayarak filmlere konu olacak kadar önemli bu durumu eleştirel bir yaklaşımla ele alarak seyirciye sunmuştur.

Türkiye’de 1980 yılına kadar bu vergi sürekli gündeme gelmiştir ama karar devamlı ertelenmiştir. 24 Ocak Kararları ile birlikte Katma Değer Vergisi yine konuşulmuştur ancak kamuoyu tarafından yine bir erteleme beklentisi oluşmuştur. Bu durumun yanında Katma Değer Vergisine istihsal vergisinin yerine getirilmesi konusunda destek gelmiştir. O dönemde hesaplama yapıldığında istihsal vergisi, işletme vergisi ve spor toto vergileri kaldırılıp yerine Katma Değer Vergisi getirildiğinde devlet bütçesine daha büyük katkı getireceği görülmüştür. 1980 darbesi sonrasında vergi sistemi üzerine reformlar yapılması konuşulmaya başlanmıştır. Daha sonra Milli Güvenlik Konseyi Katma Değer Vergisi tasarı çalışmalarını hızlandırmış ve bu yasanın kademeli olarak yürürlüğe konacağını açıklamıştır. 1982’de Katma Değer Vergisine geçileceği kararlaştırılmıştır. Verginin; toptancı, yarı toptancı, imalat ve perakendeci düzeylerine yayılarak oluşturulacağı açıklanmıştır. Ancak bu kanunla ilgili yapılması gereken düzenlemelerin uzaması ve komisyonda çalışmaların devam ediyor olması KDV uygulamasının başlamasını 1984 yılına ertelemiştir.

‘‘1984 yılının haziran ayında Katma Değer Vergisi yasa tasarısı bakanlar kurulu tarafından onaylanmıştır ve TBMM’de sunulmuştur. Katma Değer Vergisi 25.10.1984 tarih ve 3065 sayılı kanun ile 01.01.1985 tarihinde yürürlüğe girmiştir.’’ (ekşisözlük.com, 2015).

Bu vergi ile istihsal vergisi, nakliyat vergisi, PTT hizmetleri vergisi, işletme vergisi, ilan ve reklam hizmetleri vergisi, spor toto vergisi yürürlükten kaldırılarak harcamalardan alınan vergi tek bir çatı altında birleştirilmiştir.

Katma Değer Vergisi tarafından etkilenen halkın sıkıntılı dönemini eleştirerek ele almıştır. Komedisinden geri kalmayan film eleştirisinden asla geri kalmaz. Filmin isminden de anlaşıldığı üzere tamamen Katma Değer Vergisi üzerinden devam eder.

Filmin konusuna bakıldığında Şaban, küçükken annesi ölünce babası tarafından Almanya’ya dayılarının yanına gönderilmiştir. Babası ile tam 20 yıldır yüz yüze görüşmemiştir. Şaban (Kemal Sunal) özel eğitim almış gizli polistir, sadece polis

biriminden bağlantısı olan birkaç üst rütbeli kişi kimliğini bilir ve asla gerçek işini ailesi dâhil hiç kimseye söylemez. Aldığı eğitimler yüzünden birçok spor dalında birinciliği vardır, bunları kullanarak babasına yıllarca mektup ve fotoğraflar ile kendisini sporcu olarak tanıtmıştır. Babası çalıştığı yerdeki dolandırıcılık olayında suçlu bulunup, kefaletle dışarı çıkar. Tek başına suçluları bulup olayı çözemeyeceğini düşünür ve Almanya'dan yardımcı olması için oğlu Şaban'ı İstanbul'a çağırır. Babası Türk kültürü ile büyümüş bir genç beklerken, Şaban Avrupa kültürü almış, punkçu çılgın bir tarz ile Türkiye'ye gelir, kendisini herkese şarkıcı olarak tanıtır. Babası Şaban'ın çılgın birisi olarak kendisine yardım edemeyeceğini düşünür ve olaylar gelişir. Filmde entelektüelliğe karşı olanlara, KDV vergi sistemine, devlete gönderme yapılmıştır. Türkiye'de KDV vergi yasası çıktıktan hemen sonra bu film yapılmıştır.

Filmdeki eleştiriler Şaban'ın ilk görüldüğü sahneden başlamaktadır. Kemal Sunal'ın ekonomik açıdan eleştirdiği konu “KDV ”dir. Almanya’da yaşayan Şaban KDV ile ilk kez Türkiye’de bir bakkalda karşılaşacaktır:

Ş: Marlboro var mı?

B: Var, mavi bandrollü vereyim mi?

Ş: O ne?

B: Kaçak, fiyakan olur.

Ş: Yok, düzgün varken düzgününü ver

B: Fiş ister misin?

Ş: İyi bişey ise isterim

B: KDV’li mi?

Ş: Develi mi? Ne develisi?

B: Kesiyim mi?

Ş: Deve kesme külfetli olur. Şimdilik bir horoz kes idare ederiz. Ne iş bu ya bir sigara alalım dedik kan gövdeyi götürdü. Nerden çıktı bu deve yav?”

(Katma Değer Şaban, 1985)

Katma Değer Vergisi durumunu Almancı Şaban ilk burada öğreniyor. KDV'yi tam anlayamadığı için “deve” demeyi tercih etmiştir. Filmde senaryo gereği anlamamazlıktan gelinse de bu sahnede yapılmak istenen yapıcı eleştiri, günlük hayatta çok sık kullanılan abartılmış ya da abartı olaylara yer verilen “Yok, deve!” kullanımından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Aynı zamanda filmin bir kısmında patronun kızına “FGK” kısaltmasını kullanarak sesleniyor. Burada FGK'nın açılımı “Fıstık Gibi Kız ”dır. Tanımadan veya aniden yakıştırılan kısaltmayı KDV'ye gönderme olarak kullanılır. Onu da FGK gibi lüzumsuz bir kısaltma olarak gördüğünün eleştirisi olarak kabul edilir.

Filmin ilerleyen dakikalarında (28. dakika) herkes yemek sofrasına oturur. Şaban'ın masaya attığı hızlı bir bakışın ardından can alıcı cümle gelir: “Bir kuş sütü eksik, KDV bu eve pek uğramamış herhalde.” Bu cümlesinin altında yatan eleştiri de maddi duruma dayalı olarak KDV'nin etkilediği “yemek sofraları” dır. Parası olana etki etmeyen bu değişiklik parası olmayana ciddi hasarlar verebilir mesajını izleyiciye gösterir.

Akıllara kazınan “KDV Şarkısı”, hiç çekinmeden en kırıcı şeyleri, şarkısında söyleyerek herkesi eleştirmiştir. Kelimelerini esirgemediği bu şarkı ile gençler arasında ün kazanır. Şarkıda geçen sözlerin bir kısmı şöyledir:

“Cici Kızlar Merhaba

Şaban Çıktı Meydana

Süslü Beyler İzleyin

Bu Masalı Dinleyin

Gördüm Ki Memlekette

Orta direk Yan Yatmış

Bir De KDV Gelmiş

Hepten Ayvayı Yemiş

Senin Uyanık Baban

Çırparken Ordan Burdan

Salak Mı Ki Ödesin

KDV

O Şık Vizyonlu Anan
Çanak Konken Oynarken
Verir Mi Harun Bey'e
KDV

Köprüde Hissen Varsa
Barajdan Pay Aldınsa
Seni Hiç Irgalamaz
KDV

(Katma Değer Şaban, 1985)

Şarkının her sözü bir eleştiri kapısını açıyor. “Bu masalı dinleyin...” diye lafa başlaması bahsedeceği konuyu ele alacağını baştan bildirir. “Orta direk” diye bahsettiği kesim, işçi, memur yani orta sınıftan oluşan insanların oluşturduğu toplum kesimidir. Bu şarkıda da onlar hakkında “zenginler sefa sürerken onlar yine sürünecek” mesajını vermektedir. Adres göstererek yaptığı eleştiriler de şarkının içinde mevcuttur: “senin baban”, “senin anan” gibi. Kelime oyunları sayesinde şarkı içinde küfürden kaçınmış ve seviyeli bir biçimde eleştirisini ele almıştır. Şarkının son dördünlüğünde insanların gamsızlığını ve tasasızlığını vurgulamış ve onları eleştirmiştir.

KDV’yi çoğunlukla hırsızlık olarak gören bir yapısı vardır ve en ufak şeyler de bile bunu eleştirmekten kaçınmaz. Örneğin, filmin bir dakikalık kısmını ayırıp sadece araya KDV’yi sıkıştırıp ardından onu bir cümle ile yerip kendi güldürüsüne geri döner. Bu bir dakikalık süre içerisinde Gül’ün Şaban’a “Bulaşık bezisin sen!” demesi üzerine alanı boş gören Şaban’ın “Bulaşık bezine de katma değer vergisi var mı?” diye sorması yine bir eleştiriye örnektir. Gerekli gereksiz her şeye gelen Katma Değer Vergisi’nin en olmayacak şeylere gelmesini eleştirir.

Bir başka eleştirel örnek ise Şaban’ın Tülin üzerinde kullandığı “öpücük vergisi ”dir. Bu eleştiride Şaban’ı devlet, Tülin’i de halk olarak görmekte fayda var. İşine gelen vergiyi uygulamakta özgür olan devletin, halk üzerinde keyfi davranışları görülür. Öpücüğün Şaban’ın işine gelmesinden dolayı her öpücük istediğinde ve güzel bir iş yaptığında Tülin’e yanağını gösterip “vergi” demesi bunun en güzel örneğidir. Hatta

bu vergi alışverişinin bir sahnesinde Şaban “vergi iadesi” adı altında Tülin’i geri öper. Nispet amaçlı yapılan bu davranış metaforik olarak devlet - halk ilişkilerini imgeler.

Gazinocular kralı ile yaptığı iş görüşmesi sırasında kazanacağı parayı konuşurken ona gazinocuya gayet açık ve net bir şekilde laf sokar. Lafi sokmadan önce kendi ödemesi gereken Katma Değer Vergisi’ni onun ödemesine ikna eder ve üzerine de “o KDV’yi alıp arka cebe atmak yok ha!” diyerek, gazinocular kralı ile aynı finansal statüdeki veya meslekteki insanlara yönelik ağır bir suçlamayı göz ardı ederek tembihte bulunur.

Filmin bir başka bölümünde, Şaban magazin muhabirleri ile röportaj yaparken garip sorular sorulmaktadır. Bu soruların garipliği, Türkiye gündemindeki (gerçek) haberlere dayanmaktadır. Kısa bir sahne de olsa Türkiye’yi meşgul eden gündemi eleştirmekten de geri kalmamıştır. Bu röportajın bir kısmında da (filmin 59. dakikası) Şaban’a şöyle bir soru yöneltiliyor: “En korktuğunuz şey nedir?” Şaban’dan gelen muazzam cevap ise yine Katma Değer Vergisi’ne ithafen “zam zam zam” olur.

Her filminde olan güldürü unsurlarının asla önüne geçmemiş hatta eleştirel bir güldürme kombinasyonu içinde seyirciyi gülme ve düşünme arasında getirip götürmüştür. Akılda kalıcı şarkıları sayesinde KDV’nin gerçek yüzünü seyircinin aklına kazımış ve o şarkıyı diline dolayarak seyirciyi evine göndermiştir.

Eleştirel bir yapıda konuların halka aktarıldığı kanal olan karakterleri ustalıkla oynamış onlara bambaşka canlar katmıştır. “Güldürürken düşündüren” cinsten olan bu filmi, o dönem Türkiye gündeminde çok popüler olan ve çok ses getiren Katma Değer Vergisi (KDV) konusunu, hiç çekinmeden eleştirmişlerdir. Bu durum, başta oyuncular olmak üzere senarist ve yönetmenler de dâhil herkesin kendi düşünce ve ifade özgürlüklerine sadık olduklarının kanıtıdır.

B. Siyasi ve Politik Eleştiri

Kemal Sunal’ın her şeyi eleştirecek yapıda olduğunu herkes görmeye başlamıştır. O yüzden eleştirileri seyirciler tarafından çok büyük geri bildirim almıyordu. Herkes ona gülüyor, eğleniyor ve sinemayı terk ediyordu. Eleştirileceklerin en başında da siyasi konular vardı. Komediye asla elden bırakmadan durum komedisini kullandığı politik ve siyasi eleştirileri, sert bir dile dayanmıyor hiciv ve komedi dengesini iyi

kuruyor ve koruyordu. Sınırlarını bilerek yaptığı işine kimse dil uzatamıyor ve gülmekte oldukları için çok sert bir eleştiri tokadı ile karşılaşmadan kendilerini yine kendilerine ait problemleri izlerken görüyorlardı.

Dönemin siyasi durumu ve sorunları şu şekilde boy göstermiştir. 12 Eylül 1980 günü Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koydu. Bu müdahale bir direnişle karşılaşmadan amacına ulaştı. Darbeyi yapanlar ülkeyi yenden Türkiye'yi düzenlediler. 1983'ten sonra da kurulan düzenin sürmesi için bir anayasa ve çok sayıda yasa yaptılar. Milletvekili Genel Seçimleri 1983 yılının kasım ayında yapıldı. Askeri rejimin kendi yerine belirlediği ve iktidarlık uman Milliyetçi Demokrasi Partisi üçüncü sırada yer almıştı. Sosyal Demokrat Halkçı Partisi ise beklenenin üstünde oy almış ve ikinci parti olmuştu. 1989 yılına gelindiğinde yerel seçimler yapıldı. Seçimde birinci parti Sosyal Demokrat Halkçı Partisi oldu. İktidar partisi ise üçüncü parti durumuna geldi. Bu yerel seçim genel siyasal sonuçları da beraberinde getirdi. Böylece ülkenin siyasi gündeminde yeni durumlar da ortaya çıktı. 1989 yılında Turgut Özal Türkiye'nin 9.Cumhurbaşkanı olarak seçildi. Başbakanlığa ise Yıldırım Akbulut geldi. Ancak Akbulut hükümeti döneminde Cumhurbaşkanı Özal'ın davranışları o dönemin tartışma konusu oldu. Çünkü bu dönemde Turgut Özal hem parti başkanı gibi hem de başbakan gibi tutumlarda bulunmuştur ve birçok konuda karar alma girişimini kendisi gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda Anavatan Partisi içi sorunlarda da taraflı davranması Cumhurbaşkanlığının tarafsızlığı ilkesini zedelemiştir. Özal'ın bu tutumları muhalefeti daha da sertleştirmiştir. 1980'li yıllar Türkiye'nin siyasi tarihinin en karışık dönemlerinden biri sayılır. Bu durumun sebebi 1980'deki askeri darbe ve bununla birlikte gerçekleşen askeri rejimin ülkenin siyasi hayatında önemli izler bırakan durumlarıdır. Bu olaylardan sonra yeniden geçilen çok partili dönemde bu izler görülmektedir. O dönemdeki sorunlar sadece askeri rejimin oluşturduklarından kaynaklanmıyordu. Her geçiş döneminde olan sorunlar da tüm bunlara eklenmişti. Ekonomi alanında yeni çalışma arayışları bu geçiş dönemini daha da zorlaştırmıştı. 1980'lerde hızlı kalkınma amacıyla yapılanların bedeli yüksek enflasyon ile sonuçlanmıştı ve toplum bundan ağır bir şekilde etkileniyordu. Ülkenin bu ortamında halkın tek eğlencesi olan Kemal Sunal filmlerine olan ilgisi artmıştır. Kemal Sunal filmlerinin en önemli izlenme nedeni özellikle toplumun şikâyetçi olduğu konuları ve toplumun aksayan yönlerini işlemesidir (Sunall, 2001: 57-61).

Kemal Sunal'ın gayesi olan topluma mesaj niteliği taşıyan konuları ele alması "Zübük" (1980) filminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dönemin önemli siyasilerini eleştiren, çok partili sisteme yönelik hicivleri, yalana dolana ve boş vaatlere bakış açısı bu filmde görülür. Senaryo yazılıp Kemal Sunal'ın önüne gelse de bize karakteri ve olayları yaşatan kişi Kemal Sunal olduğu için eleştirileri onun yaptığı düşünülür. Tamamen senaristlerin eleştirisini dile getirmekte ama kendisinden bir şeyler kattığı bilindiği için tüm yük onun üstünde görülmüştür.

"Zübük" (1980), Aziz Nesin'in hiciv ve yergi dolu kitabıdır, dönem siyasilerini ve politikasını eleştirmiştir. Dönem politikasına uymasının üstüne kitap filme uyarlanmış ve dönemin en yetenekli oyuncularından birine teklif gitmiştir. Bu teklifi kabul etmesinin en büyük sebeplerinden biri olan "topluma ayna olma, dertlerine derman olma" gayesidir. Bu dönemdeki sıkıntılar ve çalkantılara rağmen başarılı bir başyapıt ortaya koymuştur. Sıkıyönetim ve darbe zamanına denk gelen bu film, hiç çekinmeden ve utanmadan tüm eleştirisini seyirciye sunmuştur ve fazla bir tepki almamıştır.

"Zübük" (1980) zor bir karakter değildir, üçkâğıtçılıkta usta ve isminin tam karşılığıdır. "Zübük" filmi, "Kağnı Gölgesindeki İt" adlı kitabından uyarlanan filmde Gazeteci Yaşar karakterini Metin Serezli canlandırmaktadır. İbrahim Zübükzade kurnaz ve çıkarıcı bir karakterdir. Sık sık parti değiştirmektedir ve son olarak Büyük Millet Meclisi'nden ihraç edilmiş bir siyasetçidir. Gazeteci Yaşar, Zübükzade'nin

hayatını araştırmak için Zübük 'ün kasabasına Gülören'e gider. Zübük, memuriyet hayatına kâtip olarak başlamıştır ve kısa bir zamanda halktan aldığı rüşvetlerle zenginleşmiştir. Bu durum ortaya çıkınca Zübük işten kovulur. Daha sonra çeşitli dalkavukluklar yaparak Destek Partisi'ne girer ve bu partide ilçe başkanı olur. Burada da rüşveti kullanarak daha da zenginleşir. Başka partiden Muhafız Kadir'in kızı olan Yekdane'ye evleneceklerini söyleyerek onu kandırır ve birlikte olur. Ancak Yekdane bu oyuna gelmez ve silah zoruyla Zübük'ü evliliğe zorlar. Zübük, Yekdane ile evlendikten sonra belediye başkanı olur. Ancak Zübük mebus olabilmek için kayınpederi olan Muhafız Kadir'i engel görür ve onu da Yekdane sayesinde istifaya ettirir. Kasaba halkı Zübük 'ün rüşvetçiliğinden ve kurnaz hareketlerinden kurtulmak için onu Ankara'ya mebus olarak yollamaya karar vermişlerdir. Bunun üzerine

seçimlerde büyük oy alır ve Ankara'ya gider. Zübük, Ankara'da da rüşvetçiliği ve çıkarıcılığını devam ettirir ve parti parti gezer. Amacı ise vekil daha sonra da başvekil olmaktır. Ancak bu amacını gerçekleştiremeden oylama ile meclisten ihraç edilir (Dinç, 2017: 520).

Filmin başkarakteri İbrahim Zübükzade 'dir. Aziz Nesin'in "Zeybek" kelimesinden türettiği "Zübük" kelimesi onun kitabından ve uyarlanan filminden sonra Türkçe 'ye katılmıştır. Kelime anlamını filmin içinde görebildiğimiz "Zübük", bir halk deyimi olarak çıkar. Kendi çıkarları için her yolu mübah bilen, sözünde durmayan, üçkâğıtçı, namussuz, döneke, egoist, düzenbaz, ahlaksız ve palavracı kimseler olarak bilinmektedir. Aziz Nesin'in yarattığı, Kemal Sunal'ın hayat verdiği İbrahim Zübükzade kelime anlamının içinde geçen tüm sıfatları kendine görev edinmiş ve onlardan oluşan bir karakter olmuştur. Film boyunca sözcüğün anlamında bulunan tüm sıfatları bir şekilde Zübükzade'nin yaşantısının her köşesinde görülür. Tüm kurnazlıkların ve üçkâğıtçılığın kitabını yazacak cinste bir insandır.

Karakterde göze çarpan bir diğer ayrıntı ise dış görünüşüdür. İş hayatına kâtiplik ile başladığı için giyim kuşamı her zaman iki dirhem bir çekirdek olan, kıyafetlerine çok dikkat eden şapkasız sokağa çıkmayan bir tiptir. Fiziksel görünüşüne gelince, filmde siyasi bir diktatör olacağına mesajını veren bıyıklıdır: Adolf Hitler'e benzemektedir. Sadece burnu ve dudağının ortasında yer alan minik bıyık parçası Adolf Hitler'den aşına olan bir kullanımdır.

Zeybekzade'nin Zübükzade ismine dönüşmesinin hikâyesi kendi dedesinin zamanında yaptığı ahlaksızlık ile meydana gelmiştir. Kara çarşaf giyerek kadınlar hamamına giren Zeybekzade kadınları dikizlemek ister. Fakat peçesinin düşmesi üzerine namussuzluğu ve sapıklığı ortaya çıkar. Bu vesile ile "zeybek" soy ismi "Zübük" olur ve hep öyle kalır. İbrahim Zübükzade onun bin katı derecesinde kurnaz, namussuz, üçkâğıtçı ve pislidir.

Siyaset hayatı kâtiplik ile başlar ve rüşvetçiliği sayesinde parasına para katar. Bir mühür için bile rüşvet isteyen Zübük, işi abartmaya başlayınca foyası ortaya çıkar ve amiri tarafından kâtiplikten atılır. Filmin bu sahnesinde amiri onu kovarken hala pişkin pişkin gülerken isminin bir takım sıfatlarını ortaya çıkarır: Egoistlik ve kurnazlık. Rüşveti, amiri için aldığını belirten ve onunla paylaşacağını söyleyen

Zübük, amirinin düzgün bir insan olması sebebiyle taşa çarpar ve bu plan işe yaramaz. Daha da kızdırdığı amirine sırf altta kalmamak için tüm pişkinliği ile “Başka kapılar açarız” der. Daha filmin ilk on dakikasından zübüklüğünü yapmıştır ve bu sahnenin sonunda şöyle bir laf eder: “Namuslu adamlarla çalışmayacaksın ki köşeyi dönesin”, bu lafın üstüne siyasete atılır ve bu söz hem siyasilere gönderme niteliğindedir hem de kendisi gibi insanların namussuz olduğunu kabul ederek onlara gönderme niteliğindedir. Bu lafın üzerine siyasi partilerin kapılarının önünden “Buralardan bana iş çıkar” demesi çok büyük bir gönderme ve eleştiri unsuru olmuştur.

Siyasete atılan Zübük için isminin anlamı yeni yeni başlıyordu. Filmde eleştiri ve göndermelerin en büyük kısmı Zübük siyasi bir kişilik olunca başlar. Seçtiği siyasi partinin ofisine girer. Bir saniyelik gözleminin üzerine topluluğu taklit etmeye başlar ve onların sloganlarını bağırır. Bu sahnenin sonunda “En çok ben bağırdığımdan en çok benim adımlı yazdılar” der ve bu da büyük bir eleştirinin kapısını açar. Kemal Sunal, ne kadar çok sesin çıkarsa halk o kadar çok senin yanında oluyor, eleştirisi ile karşımıza çıkar. Yaptığı çarpıcı eleştirileri normal günlük ağzı ile söyledikten sonra sahne geçişlerinde Kemal Sunal’ın yüzüne yapılan yaklaştırma ile mimikleri aslında gerçek duygu ve düşüncesini ele verir. Neyi yalan neyi doğru söylediğini sahne sonlarındaki bakışlarından seyirciye aktarır.

Yükselişi siyasi partiye girdikten sonra hızlanır. Ne kadar çok konuşursa o kadar haklın ilgisin çeken Zübük, püf noktayı bularak asla gündemden düşmüyordu. Bu hızlı yükselişin yanında gelen zenginlik onun en sevdiği aktivitesinden gelmekteydi: Rüşvet. “İstemem yan cebime koy” bakışı ile ilerleyen bu özelliği filmin başından sonuna kadar seyirciye hissettirir. Bu özellik şu eleştiriye de akıllara getirir, hızlı yükselişlerin altında yatan usulsüzlükler. Rüşveti sadece nakit para olarak değil aynı zamanda mal, mülk, giysi vb. eşyalar ile alıyordu. Materyalist yapısından dolayı, sadece para değil eşyaya da âşıktır.

Üçkâğıt ve namussuzluğu ortaya çıktığı her an Zübük, bir numara çevirerek sıyrılıyordu. Zekâsı sayesinde tonlarca insanı dolandıran Zübük, yalanlarının ardı arkası kesilmeden ayakta durmaya çalışıyordu. Palavralarına dayanamayan halk

Zübük'ü dövmek isteyince Zübük kaçar. Kendisine kaçış yolu bırakmayan halkı yine kurnazlığı ile kandırır ve kaçmanın ortasında namaza durur. Burada yine bir siyasilerin dini duyguları sömürme özelliğine eleştirisi vardır. Türk kültüründe ve Müslümanlıkta namaz kılana dokunulmayacağı ve eğer namaz kılarken ölürse dini şehit olarak kabul edileceği için Zübük'ü bir şey yapmazlar. Beklerler ve Zübük yine bir şekilde hayatının dayacağından kurtulur.

Filmin ortalarına doğru gelindiğinde Zübük gözü mebusluğa dikmiştir ve hayalleri iyice yükselmiştir. Mebusluğu kafaya koyan Zübük yine burada bir eleştiri ile karşımıza çıkar. Bir büyüğüne sorduğu “Senin gibi namuslu mu olayım yoksa mebus mu olayım?” sorusu kafaları karıştırır. Kemal Sunal burada mebus olmayanlara namuslu ama mebus olanlara ise namussuz diyordu. Ayrımı bu şekilde yapıyordu. Zübük 'ünde bildiği bu mebusluk “namussuz” olarak tanımladığı için tam ona göre bir iş olmuş ve kafaya koymuştur.

İsminin anlamında namussuz ve ahlaksız sıfatları gözünü Yekdane'ye diktiğinde ortaya çıkar. Yalanları ile kandırdığı Yekdane'yi kendi hazları için kullanıp sonra bir köşeye atan Zübük en büyük ahlaksızlığını burada yapar. Başkasının hayatını ve töresini kendi zevki ve keyfi için hiçe sayar. Fakat filmin en dediğim dedik tiplemesine denk gelir ki bu da Yekdane' dir. Bir tek onu kandıramaz. Buradaki eleştiri de damarına basılan kişilerin artık gözünün hiçbir şey görmediğine yöneliktir.

Değerleri

ve fikirleri hiçe sayıldığında insanlar ne pahasına olursa olsun karşı çıkar. Film boyunca kimsenin bir şey yapamadığı Zübükzade, Yekdane tarafından alabora edilir ve evlendirilir. Buna kendisi de şaşırın Zübük için bu olay “devrim” niteliği taşır. 1980 Darbesi'ne komik bir biçimde gönderme olarak sayılır.

Zübük 'ün Belediye Başkanı olması ve vaatlerde bulunması siyasetteki boş vaatleri akıllara getirir. Yapamayacağı şeylerin sözünü vermek ve arkası boş atıp tutmalar dönemin siyasetini beyazperdeye yansıtır. Yapıcı bir kişilik gibi görünüp tüm yıkıcılığı ile kendini ortaya atar ve bunu kimseye fark ettirmeden yapar. Bu konuda başarısı sayesinde Ankara'ya kadar yükselir.

Ankara'ya geçtiğinde ortaya çıkan sahnelerden en önemlisi koltuk provası yaptığı sahnedir. Teker teker üç koltuğa oturup kalkan ve rahatlıklarını test eden Zübük 'ün

koltuk sevdası somut olarak ilk bu sahnede çıkar. Sevdasının eleştirisini şu kelimelerle yapar: “Siyaset koltuğuna insanın kıcı değmeye görsün artık kaşıntıdan duramaz, hep koltuğa oturmak ister.” Koltuk sevdasının en güzel açıklaması bu olmuştur. Lafının devamında “en rahatı buymuş” dediği Başbakan koltuğundan cümlesi biter bitmez düşer. Burada bir gönderme bulunmaktadır: O koltuğun ona yar olmayacağı ve koltuklardan hızlı ve sert biçimde düşeceği.

Köyünden Ankara’ya onunla konuşmaya gelen hemşerileri onunla tokalaşmak ve kucaklaşmak istediğinde Kemal Sunal, siyasilere bir tokat daha patlatır. Bu tokat şu kelimelerle gelir: “Bu Ankara’da herkes birbirine dargındır, sadece cenazelerde el sıkışılır.” Herkesin gösteriş peşinde koştuğunu ve halka oynadığına dikkat çeken Sunal, bu filmde hem eleştirileninin kendisini oynayarak hem de eleştirerek muhteşem bir mesaj verir.

Zübük’ ün üçkâğıtçılığı olan kaçırma olayında karısı Yekdane’yi ikna eder ve ona planını anlatır. Kendisi gibi koltuk delisi ve paragöz olan karısı hemen olayı kavrar ve Zübükzade’nin dediklerini harfi harfine uygular. Tüm basını evine çağırarak rol kesen Yekdane, aynı anda hem ağlayıp hem de poz verme çabasıdadır. Siyaset işlerinde, yaşanan olayların çoğunlukla kamera önünde bir tiyatro oyunundan farksız olduğunu eleştiren bu sahne Yekdane’nin hareketleri ile muhteşem bir ahenk oluşturur.

Kaçırılma olayı ile kendini yine manşetlere taşıyan Zübükzade, rüşvet ile geldiği Ankara’dan Fuzuli İşler Bakanı olarak çıkar. Tamamen varlığı eleştiri olan bu bakanlık filmin en bariz siyaset ile dalga geçilen kısmıdır. Fuzuli kelimesinin anlamı, belirsiz, boşuna ve gereksiz olarak çıkar. Zübükzade’nin fuzuli işlerin bakanlığını yapması ve yattığı yerden hiçbir şey yapmadan para kazanması o dönem siyasilere göndermedir. Halkın vergisini gereksiz işler ile kendi cebine atan siyasileri ayyuka çıkarma eleştirisidir. Fakat artık insanların gözüne soka soka yaptığı bu fuzuli işler kabul görmemeye başlar ve Zübükzade aynı yükseldiği hızla düşmeye başlar. Gerçek yüzünün ortaya çıkması ile meclisten ihraç edilerek siyaset hayatı biter.

Filmde sonlara doğru gelindiğinde, Zübükzade’nin hayatını yazmak isteyen gazetecinin lafları halka bir mesaj niteliğindedir: “Asıl suçlu biziz. Biz yetiştirmiyor muyuz? Biz sevip başımıza getirmiyor muyuz bu Zübükleri?” Halka kançer gibi

sapladığı bu sorular bütün film güldükten sonra düşündürmek için bir araçtır. Ders verme amacı ile sarf edilen bu sözler Kemal Sunal'ın sinemadan çıkıp eve giderken insanların kafasında yarattığı soru işaretlerinin kendisidir.

Filmin son sahnesinde Zübükzade'nin konuşması yine bir kurnazlık içerse de herkese yapılan bir göndermedir: "Bu memlekette bir tek Zübük ben miyim? Aslında hepimiz birer Zübük 'üz. Zübük olmaya zorlanmışız. Zübük'lerden kurtulmanın birinci çaresi önce kendimize bakmak, kendi zübüklüğümüzden kurtulmaya çalışmaktır." Her ne kadar bu sözleri kullansa da filmin sonunda yine Zübükzade zübüklüğünü yapıp gazetecinin sigara tablasını çalar. Özlü söz gibi konuşmasının üstüne bu hareketi yapmasındaki amaç şudur: "Siz kendinize bakadurun, ben Zübük geldim Zübük gideceğim" demesidir.

Bu filmde Zübük karakteri bir metafordur. Çünkü Zübük toplumun içindekinin ete kemiğe bürünmüş şeklidir. Bir toplumda çok konuşan başkan ilan edilir. Halk bu duruma göz yumar ve aslında bir bakıma kendi kaderini belirler. Çünkü isyan ettiği dertten yardım bekler ve çıkarlarını gözetir. Toplum verdiği rüşvet ile diğerini önemsemeden yapmak istedikleriyle aslında Zübük karakterinin kendisidir. Bu karakter toplumun bilinçsizliğini vurgulamaktadır. Toplum siyasal düzen konusunda yeterli bilgiye sahip değildir.

"Zübük aslında toplumun bilinçsizliğine parmak basmaktadır. Toplum siyasal düzenin ne olduğunu bilmemektedir. Tek partili düzenden çok partili düzene geçişteki tökezlemeyi yaşamaktadır. Çok partili hayatın demokratik haklarına etkisinden çok, çıkarlarına etkisi üzerinden hareket ederek tercih etmeyi seçmiştir." (cinerituel.com, 2014).

Bu davranış toplumda çarpıklıkları beraberinde getirmiştir. Toplum kendi düzenlediği kurallar ile hayatını yaşamıştır. Kurallarını kendi belirleyen toplumda her vatandaş kendi çıkarlarını düşüneceği için bu durumda bir düzensizlik hâkim olur. Zübük filmi ile seyirciye toplumun genel durumu sunulmuştur.

C. Ağalık Sistemi ve Başlık Parası Eleştirisi

Eski dönemlerde köylerde feodal sistem yetkindir. Ağalık ve paşalık ile ilerleyen hiyerarşi onların elinde ve her şeye onlar sahiptir. Hele ki şehirlere çok uzak olan

köylerde ağalar kendi peygamberlik ve dokunulmazlığını ilan etmiştir. Köylünün sahip olduğu her şeyin üçte iki oranını kendine alıyor bir oranını onlara bırakıyordu.

Tek vasfı şansına ağa olmak olan insanlar tüm köylünün sırtından geçinerek onlara zaman zaman eziyet oluyordu. Her köyde ağalar aynı şekilde değildi. Şanslı olan köylerde ağalar görevlerini usulsüzlük yapmadan namusu ile yapıyordu.

Bu döneme mahsus bir özellik daha ise kızların “başlık parası” dediğimiz bir para karşılığı köyün erkekleri ile evlendirilmeleridir. Babaları kızlarını para için açık arttırmaya çıkarıyor ve onlara mal gibi davranıyordu. “Kibar Feyzo”, bunun eleştirisini ve gerekli mesajları ele alan filmidir. Kadınların mal olmadığını ve pazardan hayvan alır gibi satın alınmasının yanlış olduğunu çok iyi vurgulamaktadır.

“Kibar Feyzo” (1978), ağalık sistemine en ağır eleştiriyi yapan film olarak çıkar. Eleştiriden ziyade halka ve topluma ağaların ellerinde gücün gereksiz olduğunu, isteseler onları alaşağı edebileceklerini ve onlardan korkulmaması gerektiğini tembihler. Filmde ağaya ve onun görevlerine yüklenen anlamın karşılığı görülmektedir. Köyün ağası olan Maho Ağa’dan habersiz kuş bile uçmayan yerleşke de evlenecekleri kızları bile ona sorarak izin alıyor, askerden dönen erkekler analarını elini öpmeden direk Ağa’nın elini öpmeye koşuyordu. Buradaki eleştiri ağayı annenin bile önüne koyacak derecede yüksek görme ve ona itaate dikkat çekmektedir. Feyzo’nun Maho Ağa ile konuşmalarında ağızından düşmeyen bir kelime de “sayende” kelimesidir. Dalkavukluk olarak da nitelendirilen bu durum bize “ağa olmazsa hiçbir şey olmaz” yargısını sunuyor. Dönem bilincine ait bu durum, ağayı peygamberliğe yükseltme gibi bir oluşumu ortaya atıyor.

O kadar fakirliğe ve yoksulluğa rağmen köyün en güzel yerinde oturan, evinin kendine ait bir havuzu olan, ağanın bile ev demeyip “çiftlik” dediği yerde yaşayan Maho Ağa, hala köylünün malının üçte ikisine el koymakta ve haraç kesmektedir. Dönem siyasilerine çok benzeyen Maho Ağa, küçük bir köyde kurulan bu krallığın Türkiye’ye verilen mesajıdır.

Ağalığı peygamberlik olarak görüldüğünün ve kendi peygamberliklerini ilan etmelerinin sorun olmadığını farkındalığını yaşayan ağalar tam olarak buna göre davranıyordu.

“Feyzo, Maho Ağa’ya “Kulun tezkeresini almıştır” demesi Köy Ağa’sının bu toplumda nasıl yüceltildiğini, Ağa – Köylü / Tebaa sürecinde Ağa’nın nasıl tanrılaştırıldığı gösterilir.” (Atar, yy:3).

Filmin bir sahnesinde Feyzo Maho Ağa’ya dönüp “hepimiz senin kulunuz zaten” der. Bu lafi dalkavukluk yapmak olarak görsek de Ağa bu durumu köylü halka işlemiş ve onlara endekslemiştir. Maraba ile Ağa’nın arasındaki kot ve sınıf farkını açık ve net belirten filmin bu konudaki sembolü fötr şapkadır. Çünkü filmde Feyzo düğününde fötr şapka takarak maraba kesimini ağalığa özendirmeye çalıştığını vurgulamıştır. Şapkayı takmak ağalık düzenini ve otoritesini yok etmeye yönelik bir hareket olarak görülmektedir. Ağaların asıl amacı toprak varlığını korumaktan ziyade, kurdukları düzeni devam ettirmektir. Düzenin yok olması demek toprak ağalığının da bozulması demektir.

Filmde şapka olayından sonra Feyzo, Ağa tarafından sürgün edilir. Aslında Ağanın Feyzo’yu köyden sürgün etmesinin nedeni kendi otoritesini daha da güçlendirmektir ve devam ettirmektir. Bu bağlamda köyde kimin ne yapacağını, hangi davranışlarda bulunacağını belirten hiyerarşik bir sistem vardır. Esasen geçişten beri farklı toplumlarda bazı nesnelere yüklenen anlamlar devamlı olarak görülmüştür.

Asıl olaylar Feyzo’nun Ağa’ya özenip şık görüneceğim mantalitesi ile giydiği bu fötr şapkadan başlar. O şapkanın sadece ona ait olduğu kanısına yine kendinde gördüğü yüksek merteye yüzünden varmıştır. Onun dışında kimse o şapkaya sahip olamaz, o şapka maraba ve ağa arasındaki sınıf ve güç farkının sembolü olmuştur. Örneğin, burada geçen bir diyalogda şunlar yaşanır: “Maraba kısmı ağaya özenir mi? Düzenin bozulmuyor mu?” Maho Ağa’nın bu lafları üzerine bir tane küçül fötr şapka yüzünden, düzen karşıtı davrandığı kabul edilen Feyzo köyden sürülür. Ağalık kavramının en yüksek mertebede gösterildiği, Türk sinema tarihine altın harflerle kazınan ve bugün akıllarda bulunan o replik gelir: “Ağa pohunun üstüne poh olur mu ulan?!” Hala birçok konuda atasözü gibi kullanılan bu replik Türk güldürü sinemasının vazgeçilmez bir repliği haline gelmiştir. Kendi dışkısını bile herkesten üstün gören ve maraba kısmının tuvaletini yaptığı yeri kendine uygun görmeyen bir zihniyet ile söylenen bu laf filmin tüm eleştiri kapılarını açar. Aynı zamanda ağalık dışında dönem siyasetine de güzel bir gönderme ve eleştiri niteliği taşır.

Köye ağalık sorumluklarını kontrole gelen üst mertebe bir beye gösterdikleri, attığı yalanlar ile onun gözünü boyamaya çalışması Türkiye siyasetine gönderme gibi görünse de ağaların genellikle yatığı usulsüzlüklere dikkat çeker. Onun sayesinde tüm köylülerin bey gibi yaşadığını, bir alıp iki verdiğini (yaptığının tamamen zıttı), köylüyü kötüleyip kendini yüceltiyor. Burada hiç ondan beklenmeyecek bir hareket ile Feyzo'nun başlık parası borcunu kapattığını söyler ve bedava iki tane öküz verir. Tabiki bunlar yalandır ve öküzlerini sonradan geri alır ve vaat ettiği Feyzo 'ya ait borcu ödemez.

Filmin sonları da doğru gördüğümüz Feyzo ve Gülo'nun birbirini görmeme cezası ve Gülo'nun Maho Ağa'da rehin olması, ağanın aile içine yetecek güce sahip olduğunu gösterir. Bu hareketlerinin hepsi seyirciye verilen "ağalar bunları yapabiliyor, dikkatli olun" mesajıdır. Bu film, gerçek hayatın dışında bir alandan bahsetmeden tamamen gerçek ve gerçeğe yakın olayların oluşumundan ortaya çıkmıştır.

Film içinde en az üç dört kere köyden sürülen Feyzo, bu sürgünleri İstanbul'da kullanmış ve hali hazırda İstanbul'da kaldığı dönemde çok şey öğrenmiştir. Ağalık sisteminin gereksiz olduğunu, istese tüm köyün ayaklanması ile ağayı indirebileceklerini görmüştür. Şehirde gördüğü patronlar köydeki ağa ile aynı özellikte maraba ise işçiler ile aynı özelliktedir. İstanbul'a gelip giderken çok fazla şey öğrenen Feyzo, hepsini köyde teker teker gerçekleştirmeye başlar. Tüm halkı örgütleyen Kibar Feyzo, köylüler ile köyü terk etme aşamasında talihsiz bir kaza ile Maho Ağa'yı vurur ve öldürür. Filmin sonunda Maho Ağa'dan sonra gelen ağa, daha acımasız ve daha kötüdür. Köylüye daha büyük sıkıntılar yaşatan yeni ağa - tabiri caizse – gelen gidene aratmıştır. "Kibar Feyzo", ağalık sisteminin ne olursa olsun değişmeyeceğini, kimsenin akıllanmayacağını ve güç sevgisinin bitmeyeceğinin eleştirisini izleyiciye sunmuştur.

Filmde geçen diğer eleştiri teması ise başlık parasıdır. Başlık parası köy yerleşkelerinde erkeklerin kadınlar ile evlenmek için kız babasına verdikleri belli miktar paradır. Komik sahneler ile harmanlanmış şekilde bize sunulan bu konu ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Ağalık sistemi, Türkiye hükümetinin kolu olduğu için alışkanlık yapmış sisteme ait bir yapıdır; fakat başlık parası öyle değildir. Dünyadaki en güzel duygu olan aşk duygusunu köylük alanda satın alman gerekiyordu. Hala Türkiye'de gelişmemiş köylerde az da olsa devam etmekte olan bir töredir.

“[...] 1970’ler Türkiye’inde kadın ve başlık parası hala devam eden geleneksel toplumun ve ataerkilliğin bir ürünüdür” (Atar, yy:3).

Filmin başlık parası hakkında en can alıcı kısmı Hüso’nun kızı ile evlenmek isteyen Gülo ve Feyzo’nun ailesini aynı anda eve çağırıp Gülo’yu açık artırma misali everme çabasıdır. Kendi kızını bir mal gibi ortaya koyan ve taraflardan gelen tekliflere göre Gülo’yu verip vermeyeceğini düşünmesi bu eleştiri hakkındaki en büyük olaydır.

Film içinde, Gülo’nun kardeşi Ayşe’nin bir lafı bu olayı nasıl benimsediklerinin ve normalleştiğinin kanıtıdır: “Ben olsam bu kadar ucuza gitmem.” Ataerkil toplumun kadınlar üzerindeki himayesi yüzünden kadınlar ezilmiş ve artık kendilerini onların gördüğü gibi satın alınıp satılacak bir eşya olarak görmeleri olağan bir duruma dönüşmüştür. Gülo’nun annesine olan isyanı “Ölürüm de evlenmem o Bilo ile” boşa çıkmış, annesinin cevabı yine bastırılmış ve ezilmiş kadın olarak ağzından çıkmıştır: “Ne zamandan beri adet olmuştur kızların koca seçmesi? Baban kime münasip görürse o olur.” Köyde az da olsa bir şeylerin yanlış olduğunu farkında olan başlıca kadınlardan biridir Gülo. Film içinde olayın eleştirisini çok güzel yapar: “Babam parayı münasip görüyor. Beni mal gibi haraç mezat satıyor.” Film boyunca yapılan en yerinde eleştiri olarak seyirci karşısına çıkar. Gülo’nun annesinin haklı isyanı ise seyirciyi bir dakikalık düşünme seansına sokar: “Bu düzen durdukça hiç davul dengi dengine çalar mı?”

Filmin başındaki çamaşır sahnesinde, erkekler karşıdan sevdalandıkları kızları izlerken karşılıklı türkü söylüyorlar. Erkekler sevdalısı oldukları kızların isimlerini söylerken kızlar sevdalandıkları erkeklerin isimlerini değil, onların vermeleri gerek başlık parasını yani fiyatlarını söylerler. Ataerkil durum yine görülür. Parayı veren kızı alır ya da kızlar sevdalanamaz, sadece nerde para çoksa ona gönderilir. Ve âşık oldukları erkeklerin isimlerini bile söyleyemezler.

Köy içinde bir diğer konu da kızlar arası rekabet, fiyatların artması üzerine kızların evlenmeleri de sıkıntıya girmektedir. Bir malın piyasa fiyatının diğer malların fiyatını etkilemesi ile aynı kapıya çıkan bu durum yine kadınların önemsizliğini ve fiyata bağlı olarak birbirlerinin kaderini etkileyebileceğini gösterir.

Bilo ve Feyzo arasında kızışan durumlar en son kavgaya kadar gider, Bilo ve Feyzo resmi olarak savaşa girer. Hangisi parayı çok verirse o Gülo ile evlenecektir. Bir sahnede Hüso ile sanki kurbanlık hayvan alıyormuşçasına tokalaşan Bilo ve Feyzo

pazarlık yaparak Hüso'nun eline yapışırlar. Hayvan pazarlarında görülen anlaşmaları aratmayan bu sahne, bize kadını kurbanlık koyun olarak gösterir. Bu sahnede, sevdiği adam tarafından satın alınan Gülo, olaya iyi tarafından baktığı ve en çok parayı veren kısmın sevdiği adam olduğunu bilmesi ile satılmasına mutlu oluyor. Aynı zamanda parayı daha da arttırması için Feyzo 'ya gaz veriyor. İlerleyen sahnelerde, Gülo'yu taksit ile alan Feyzo, Hüso ile sözleşme yapar ve senet imzalar. Senetteki maddeye dikkat çekmekte fayda var: "Senetlerin hepsi ödenene kadar malın mülkiyeti babasına, kullanma hakkı kocasına aittir." Bu cümle tüm başlık parası durumunu açıklamaktadır.

Başlık parası, mevzu bahis olduğunda kullanılan kelimeler sürekli kadın için "mal", evlendirmek için "satmak" ve evlenecekler erkekler için "müşteri" dir. Fakat sürgünlerinde İstanbul'a giden Feyzo öğrenir ki şehirde başlık parası diye bir şey yoktur. Kadınların şehirde "mal" değil "kadın" olduğunu öğrenmiştir. Başlık parası olmadan insanların birbirlerini severek evlendiklerini görmüştür. Hatta kanunda yasanın çıktığını fakat köy yerleşkesi olduğu için kanunun oraya erişmediğini öğrenmiştir. Bunu öğrenip köye dönen Feyzo, tüm köye bu olguyu işlemiş ve köylüleri ayaklandırmıştır. Köyün kadınları arasında bilgi kulaktan kulağa yayılmış ve isyan başlamıştır.

Ağalık sistemi ve başlık parasına karşılık yapıldığı isyanının sonu Maho Ağa için kötü bitmiştir. Bunu üzerine, Feyzo'nun mahkemedeki savunması da buna bağlı olarak zıt şekilde ders verici ve eleştirel bir biçimde biter: "Kim suçlu?" .

D. Sınıfsal Eleştiri

Geçmişte ve günümüzde, toplumumuzun yakasını hiç bırakmayacağı zihniyet sınıflaşmasıdır. Kapitalist düzenin bir kolu olarak da düşünülen bu sınıflaşma (bir diğer adı ile tabakalaşma) toplumun insanlarını parça parça bölen ve onları paralarına ya da rütbelere göre gruplandıran görünmez bir değnekçidir. Tarihte ve günümüzde, para ve insanın yoğun olduğu bölgelerde bu devam etmiştir. Çoğu filme, kitaba ve dizilere konu olan tabakalaşma gerçekten büyük bir sorun teşkil eder ve barışçıl bir ortamdaki uzaklaşmaya sebep olur. Toplumun en küçük yapı taşı olan aile içinde bile yapılan sınıflaşma, topluma, ülkelere hatta dünyaya açıldığında bize pek çok sonuçlar verir.

Kemal Sunal'ın toplumsal sorunları ele alan filmleri özenle seçmiştir. Sınıfsal eleştiri, siyaset eleştirisi veya ekonomik eleştiriler gibi seyirciyi can evinden vuracak gerçek hayata ayna tutan konular içerikli filmlerde daha sık yer alıyordu. Ülkenin sorunlarını hiç çekinmeden ve utanmadan seyircinin (yani toplumun) yüzüne vurmuştur. O dönemde ne yaşıyorsa güldürü unsurları ve usta oyunculuğu ile o konuları tiye alarak halka mesajlar veriyordu.

Toplumsal sınıflaşma içinde, kentsel ve uzamda birbirinden ayrılmış gecekondulu bir orta ve üst tabaka kentli arasındaki çatışmanın, toplumsal boyuttaki köy - kent çatışmasının bir örneğidir. Sağlık, eğitim, eğlence alanındaki hizmetlerin büyük kentlerde toplanması, hem hizmetler hem de yatırımlar alanında bölgelerarası bir dengesizliği beraberinde getirmiştir. Tarım işçisinin gelirin endüstri işçisinin gelirinden düşük olması köy ile kent arasındaki yaşam biçimleri açısından önemli bir ayırım yaratmıştır (Sunall, 2001: 56-57).

Ayrımları sadece materyalist olarak değil mentalist olarak da düşünmekte yarar var. Örneğin, "Çöpçüler Kralı" (1978) filmindeki Hacer (Ayşen Gruda) materyalist düşünce dışında mantalitesini konuşturmuştur. Belediye görevlisi Zabıta ile evlendiğinde hizmetçi değil, hanımefendi olacağı için sevinmektedir.

Sınıfsal eleştiri başlığı altında "Çöpçüler Kralı" (1978) filmi, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı, başrollerde Kemal Sunal, Ayşen Gruda ve Şener Şen'in bulunduğu, İlyas Salman ve Erdal Özyağcılar gibi başarılı oyuncularında filmde rol aldığı komedi türünde bir filmdir. Konu olarak mahallenin çöpçüsü ile zabıtasının âşık olduğu Hacer'i elde etme çabaları işlenmiştir. Hacer sırf zabıta ile evlenmesi hızlansın diye çöpçü ile evlenmeye kalkışır ve zabıta bunu üzerine gider Hacer'i ailesinden ister. Belli belirsiz bir aşk üçgenine dayalı olan bu film komedisinin içinde gizli olan net toplumsal eleştirileri ile değer kazanır. Komikliği hat safhada olan film, Kemal Sunal'ın diğer filmleri gibi güldürürken düşündürmez, güldürürken eleştiri yağmuruna tutar.

"Çöpçüler Kralı" filminde Ertem Eğilmez'in izlerini fark etmek mümkündür. Film, orta sınıf ile alt sınıfın arasındaki ilişkiye odaklanır ve Çöpçü Apti'yi merkeze alır. Çöpçü Apti, hizmetçiler, kapıcılar, apartman sakinleri üzerinden Türkiye'deki durum yansıtılmaya çalışılır. Bu film aynı zamanda tarihi bir belge niteliği taşımaktadır.

Çünkü Ecevit hükümetinin başta olduğu yıllardaki mali dar boğazı da anlatmaktadır. “Çöpçüler Kralı”, Yeşilçam güldürüleri arasında önemli bir sıradadır. Ancak Yeşilçam’ın sıradan güldürülerinden farkı ise filmde yaşanan olayların gerçeğe tam anlamıyla uymasındır. Alt sınıftan üst sınıfa geçme meselesi filmde bir mecburiyete dönüşmektedir. Bu filmde bir toplumda ezilmenin, ezen kadar aynı zamanda ezilen kişi ile alakalı olduğu da seyirciye yansıtılır. Fakat alt sınıfı ahlaksızlığa zorlayan bu sistemin değişmesi için bir çözüm önerisi oluşturulmaz, yalnızca bu düzenin varlığını yansıtır (cinerituel.com, 2018).

Filmde, mutluluğu ve mutsuzluğu rütbeye bağlı olarak göstermez. Onun yerine gücü ve gururu gösterir. Rütben ne kadar yüksek ise o kadar gururlu, haysiyetli ve güçlüsündür. Zabıta Şakir’in çöpçü Apti ’ye kan kusturması bunun en güzel örneklerinden biridir. Kendinden ezik, aşağılık gördükleri kişileri ezmenin verdiği hazzı kimse tabakalaşma yanlısı kişilere veremez. Filmdeki karakterlerin topluma yansıtıldığı yerleri çok barizdir: Apti ve Hacer işçi sınıfı, Hacer’in ailesi halk, Zabıta Şakir ve annesi burjuva sınıfıdır. Zabıta Şakir ve Apti arasındaki uyuşmazlık, kavga ve hakaretlerin tümü toplumsal tabakalaşmadaki insanlar arasındaki ilişkinin sembolüdür. Bu ilişki iki farklı sınıfın birbirine olan hal ve hareketlerinin genel bir görüntüsüdür. Zabıta Şakir’e göre Apti bir köledir ve onun hiçbir şeye hakkı yoktur.

Filmin ilk on dakikasında toplumsal tabakalaşmaya bariz bir örnek ortaya çıkıyor: “Temizlikçi çöpçüye yakışır, zabıtaya değil”. Temizlikçi ve zabıta arasındaki bu kot farkını filmin en başında görülür. Biri devlet memuru, diğeri her gün gündeliğe giden bir temizlikçi kızdır. Film içinde geçen döneme ait ekonomik ve siyasi konular da yer almaktadır. Gündemin nabzını tutan bir filmidir. Film içerisinde Çöpçü Apti toplum içindeki bu tabakalaşmayı terim olarak tam çözemese de tecrübe olarak bu durumun farkındadır. Farkındalığının sebebi sürekli biçimde Zabıta Şakir’in onu kovdurmak hakkında tehdit etmesi, ezmesi ve kölesiymişçesine evinin önüne özen göstermeye zorlamasıdır. Emirlerine itaat etmezse hakkında yalan ihbarlar yapıp devletten kovdurabileceğini, bu güce sahip olduğunu her fırsatta Apti ‘ye söylemektedir.

Film içinde geçen cümleler şöyledir: “Zabıta bununla evlenecek? O koskoca bir zabıta kala kala buna mı kaldı?” ya da “Koskoca bir belediyenin amiri hizmetçiye gönül verir mi?”. Zabıta Şakir ile temizlikçi Hacer arasındaki gönül ilişkileri toplum

içinde bu şekilde sorgulanıyordu. Toplumu birbirinden ayıran kutuplaştıran ve sınıflandıran bu tarz sorulardır. Filmin içinde dikkat çeken başka konu ise Hacer'in de aynı işçi sınıfında kabul edildiği Apti'yi küçümsemesidir. Zabitanın onda gönüldüğünü bildiği için nasılsa devlet memuru ben kendimi kurtardım diye düşünen Hacer kendini bu duruma çok hızlı kaptırmıştır. Ve Apti için "Çöpçüye mi kaldım ben?" der, aynı sahne içinde Zabita Şakir'in annesi Hacer'i konumlandığı sosyal sınıf yüzünden "Ondan iyisini mi bulacaksın?" der. Onlar için davul bile dengi dengine atasözü burada kendini gösterir.

Belirtilen başka bir konu kedinin ciğere uzanamayınca pist demesidir. Filmde herkes elindekini kaybedince bir şekilde sinirlenip hemen karşısındaki kötüleme pozisyonuna geçiyor. Rütbe ve itibar söz konusu olduğunda kendinden alçakta bir kişiyi hiç düşünmeden harcama eylemi devreye giriyor. Bunun örneğini de Zabita Şakir'in sinirli bir anında Temizlikçi Hacer'e sarf ettiği şu cümleden çıkarabiliriz: "İstikbalim parlak benim, amir bile olurum. Senin gibi hizmetçi ile mi evleneceğim?" ya da Çöpçü Apti'nin gazinoda bir günlük parlayan ışığından sonra gelen özgüveni buna örnek verilebilir. Apti burada her zaman Hacer diye seslendiği kıza bir anda "hizmetçi parçası" diyor. Hiçbir zaman elde edemeyeceği gücü bir anda eline alınca kaçırmak istememiştir ve sadece o kelimeleri kullanmak için kullanmıştır.

Film içinde çok az ama net gördüğümüz birkaç işçi sınıf arasındaki dayanışma vardır. Buna bir örnek, Apti ve gazeteci çocuk Ömer arasında geçiyor. Mahalleye tüp geleceğini duyan Ömer koşarak Apti 'ye geliyor ve birlikte yapmak için soru soruyor, Apti ise kabul ediyor ve yarı yarıya bölüşeceklerini söylüyor. Bu bir iş dayanışması olup, bencillik dışı bir kavramdır. Bu sahnenin devamında Apti, tüp sırasında Ömer'in önüne geçmeye çalışan bir kişiyi uzaktan fark ediyor ve Ömer'e dikkat etmesi için sesleniyor. Bir başka örneği ise kıraathane işletmecisinin, Apti kız istemeye giderken onun için taksi çağırıp soğukta yürümesini istememesi ve toplum içindeki dayanışmayı, korumayı ve kollamayı burada görebiliriz.

Filmde dikkatleri çeken bir diğer konu ise film boyunca kendi sınıflarına (işçi, burjuva, vb.) mensup olmadıkları sürece herkese unvanları veya işleri ile sesleniyor: Belediyeci, zabita, hizmetçi, temizlikçi, çöpçü, gazeteci, bakkal gibi.

Film içinde sınıf farkına en çok dikkat çeken kişi Zabıta Şakir'dir. Her fırsatta en üst rütbede olduğunu ve herkesin onun emirlerinde olduğunu belirten Şakir acımasız ve güç sarhoşudur. Hacer'in Aпти ile evleneceğini "gurursuzluk" olarak gören ve saçma bulan Şakir yine bir ezikleme eylemi içine girer. Aпти'yi insandan saymayarak, onun gibi alt tabakadan biri ile evlenmeyi gurursuzluk olarak adlandırıyor. Zabıta Şakir, Aпти'nin Hacer ile evleneceğini duyduktan sonra kovma çabasına girer. Emirler yağdırır, yanlarında duran bakkal ve şarküteri sahibi insanlara da sebepsizce –sırf hıncını alamadı diye- tehditler yağdırarak dükkânlarını mühürleteceğini söyler. Tüm gücün kendisinde olduğuna kendini çok alıştırmıştır.

Orta sınıf ve işçi sınıfı için çöpçülük kötü bir meslek olarak görülmesi de burjuva ve burjuva özentisi insanlar için çöpçülük en alt tabaka olarak görülüyor. Buna verilecek bir örnek ise Aпти'nin mesleğine olan aşkı ve Hacer'in abilerinin babalarına "Çöpçü deyip geçme, muazzam para alıyorlar, devlet memuru sonuçta" demesidir. Hatta gazino işi çıkınca Aпти kabul etmiyor. Devlet işinin sağlam olduğunu, emeklilik ve sigortasının olduğunu söylüyor. İşine o kadar bağlı ve gocunmadan yapıyor ki gururunu gazinoculara karşı mesleğini savunmuştur.

Burjuva ve burjuvaya özenenler sınıfına bakıldığında ilk başta Zabıta Şakir sonra da annesi çıkıyor. Burjuva özentisi örneği ise gündelikçi Hacer. Zabıta Şakir annesine gündelikçi Hacer ile evleneceğini söylediğinde annesi sinir krizi geçirir. "buda mı gelecekti başıma" gibi cümleler ile isyanını belli eder ve yaygara koparır. Temizlikçi olduğunu bildiği için onu gelin almayacağını, ölse bile gidip istemeyeceğini çok açık belirtir. Hacer evlere temizliğe gittiği ve gündelikçi olduğu için onu zabıta oğluna yakıştıramaz, hor ve küçük görür. Sırf temizlik işçisi olan bir kızla evlenmek istedi diye emeklerinin boşa çıktığını ve bunu hak edecek ne yaptığını söylüyor. Hizmetçi olması Zabıta Şakir'in annesi için namussuzluk ve sürtüklükle aynı değerdedir. İşçi sınıfına (alt tabakaya) ait diye illa kötü biri olmak zorundaymış izlenimini veriyor.

Filmde Hacer'in burjuva özentiliğini gösterdiği birçok sahne vardır. Zabıta Şakir ile evlenmesinin en büyük amacı sınıf atlayacak olmasıdır. Bu sınıf atlama örneğinin en barizi Hacer'in çamaşır yıkama sahnesinde gerçekleşir: "Gündeliğe mi giderim bundan sonra evimin hanımefendisi olacağım." Hizmetçilikten hamın efendiliğe çıkan bu yol onun için sınıf atlama ve burjuvalıktır. Aynı örnek Zabıta Şakir ile

Hacer evlendikten sonra Apti'nin Hacer'e artık ne ismi ne gündelikçiliği ile seslenmemesinde görülür. Hacer için “hanımefendi” unvanını kullanır.

Filmde halkın geleneksel kesimini Hacer'in abileri oluşturmaktadır. Zabıta veya belediye memuru olduğunu bildikleri halde kardeşlerine sarkıntılık yapan Şakir'i acımadan ve düşünmeden dövmeleri bu yüzdendir. Şakir ve Hacer nişanlıyken komutan gibi abilere ve babalarına emir vermesi ve son sözü söyleme üstünlüğünü kendinde görür. Fakat abiler buna müsaade etmiyor ve kapı girişinde Şakir'i tutup “önce babamız çıkacak” diyorlar. Burada ne kadar rütbeli olsa bile toplumun en küçük yapı taşı ailede geleneklerden uzaklaşmayacağını ve en rütbeli kişinin baba olduğunu vurgulamışlardır.

Bir diğer sınıf atlamasını da Çöpçü Apti yaşar. Hacer'in abileri ve babasından kaçarken şans eseri girdiği gazinoda çok sevinince gazinonun sahibi onunla anlaşma yapar. Duvarlara asılan ilan panolarının üstüne Hacer ve ailesi Apti'yi damat almadıkları için ağıtlar yakar. Kazanacağı parayı ve itibarı düşünen ailenin gözünde Apti bir anda prens olur. Fakat burada yapılan bir diğer eleştiri ani sınıf farkına dikkat çekmektir. Şarkıcı olduktan sonra içinden gelerek dememiş olsa da Hacer onun gözünde “hizmetçi parçasına” dönüşür. Ve burada bir lafı yine sınıf farkına dikkat çekmektedir. Hacer'e hizmetçi parçası dedikten sonra “Elimi sallasam elli tane hanımefendi peşimde” lafı ile artık hanımefendilere layık olduğunu belirtir. Atladığı sınıf farkının altını çizer. Aynı şekilde Hacer'in babası ve abileri için “çöpçü Apti” bir anda “Apti Bey”e dönüşür. Apti 'den gelen ret cevabını yediremeyen baba ve abilerin gözünde Zabıta Şakir bir kez daha yücelir ve Hacer'i Zabıta Şakir ile evlendirirler. Hanımefendiliği marifet sanan burjuva özentisi Hacer evlense de huzuru bulamaz. Geçimsizlik dolu evinde hayatına devam eder. Hanımefendi olma sorununu atlattıktan sonra yine hayatındaki problemler devam eder.

Bu film içinde verilmek istenen herhangi bir mesaj olmamakla birlikte komedi yaparak eleştiri yağmuru yapılmak istenmiştir. Gerçek hayatı anımsatan bu tarz filmler her zaman seyirciye ayna tutmuş ve tamamı ile onların hayatını konu almıştır. Filmden çıkarılacak mesaj; bulunduğu rütbe veya güç önemli değil, seni gösteren sahip olduğun kişiliktir. Çünkü film boyunca en güçlü kişi Zabıta Şakir'dir ve kimse tarafından sevilmiyordu; Apti ise en alt tabakadadır ve kalbinin güzelliği sayesinde herkes tarafından seviliyordu.

E. Kentleşme ve Göç Sorunu

Kemal Sunal'ın konu aldığı göç problemleri, göç edenler ve göç etmenin getirdiği sıkıntılara bağlı eleştirilerin yanında kentleşme, insanların kentlileşmeleri ve buna bağlı problemleri ele aldığı ve eleştirdiği birçok filmi vardır. 1970 - 1980 yılları arasında artan ve sonrasında durmadan devam eden kentleşme onun filmlerine de yansımıştır. Kentleşmeyi oluşturan en büyük etkenlerden biri olan parayı çok fazla işliyor nerdeyse bu kentsel eleştiri filmlerinin hepsinde temeli paraya bağlıyordu. Para ile gelen gelişmenin sonuçlarını seyirciye aktarmakta ve mesajlar vermektedir. Kent ile kırsal arasındaki farkları, nelerin ters orantılı ilerlediğini eleştirel ama komedi unsurlarını elden bırakmayan filmlerinde görebiliriz.

Kemal Sunal'ın bu filmde de komedi ön plandadır. Güldürürken eleştirme özelliği ile sinema sektörünü en üstlere taşımaktadır. Her filminin birbiri ile alakası olduğu görülse de tema olarak hepsi birbirinden farklıdır. Genellikle kente taşınma işini göç problemleri olarak yansıtan Kemal Sunal filmlerinden farklı olarak bu filmde göç problemi olmadan, kentleşme sorunlarını başka insanların üstünde gösterir. Akıllığı ve kurnazlığı sayesinde sorun yaşamadan başkalarının kent hayatları üstünden eleştirisini yapar.

Kent kavramının tanımı yapmak gerekirse; ekonomik yapı bakımından tarıma dayalı olmayan üretimin yapıldığı, tarımsal aynı zamanda tarıma bağlı olmayan üretimin denetlendiği, dağıtımın düzenli yapıldığı, belirli bir büyüklük seviyesine ulaşmış yerleşme birimidir. Sosyal örgütlenme biçimi bakımından kent tanımı ise; nüfusun barınma, çalışma, ulaşım, dinlenme, eğlenme gibi ihtiyaçlarını gideren, farklı birçok ilişkilerin bulunduğu ve bu farklılıklara karşın hoşgörülü yaklaşımın var olduğu, yatay ve dikey ilişkilerin sürdürüldüğü, ilişkilerin dolaylı yollarla denetlendiği, örgütlenmiş bir bütünlüğü olan ve nüfusun yoğun olduğu bir yerleşme birimidir.

Kentleşme, farklı açılardan incelenebilecek bir süreçtir. Bu farklar; sosyokültürel, demografik ve ekonomik bakış açılarıdır. Bu bakış açılarının hepsini içeren bir tanım yapmak gerekirse; demografik açıdan nüfus artışı, kentlerin artışı ve bununla birlikte ortaya çıkan hareketlilik ile yaşanan sosyoekonomik değişimler sonucunda toplumdaki bireylerin davranışlarında, sosyal ilişkilerinde, yaşam biçimlerinde, değer yargılarındaki değişikliklerdir.

Kentlileşme tanımına bakıldığında; kentleşme sürecinde yaşanan değişimlerin toplumdaki bireyler tarafından özümsemesidir. Başka bir deyişle, kentsel yaşama uyum sonucunda oluşan kültürel birikimdir. Ancak kentsel yaşama uyumun hemen gerçekleşmesi mümkün değildir. Uyum süreci kente göç ile başlamaktadır. Kente göç eden topluluk ilk olarak kentin tüketim kurallarını benimser. Kentteki düzenin gün geçtikçe benimsenmesiyle birlikte birey, kırsal yaşama ait durumlardan uzaklaşır. Bunun sonucunda kentlileşme sürecinin tamamlanması zamanla gerçekleşir. Kentlerdeki sosyo-ekonomik düzen ilerledikçe, bireylerin kentlileşmesi de hızlanır. Hızlanmasının nedeni ise bu gelişmeler, kır nüfusunun kentlere yönelik olumsuz bakış açısını azaltırken, olumlu düşüncelerin artmasını sağlar (Bozal, 2018: 57-60).

Kent sorunları ise kentin ve kentleşmenin getirdiği sorunlardır. Bireyin şehir değişikliğinden dolayı yaşadığı problemlerin tümüdür. Göç olarak düşünülmesi kentleşmenin bulunmadığı bir semtin bir anda kentsel dönüşüme girmesi ve hızlıca değişmesi kentli kişiyi dahi zor durumda bırakmaktadır. Zaten içinde bulunduğu kent bir değişime gireceği için kendisi de değişimin bir parçasıdır. Fakat dışarıdan geçici ya da temelli gelen bir birey için bu sorunlar kaçınılmazdır. Hiçbir şekilde uyum sağlayamayacak ve kentin getirdiği sorumluluk ve farklılıklar altında alışkanlık sağlayamazsa kaybolacak ve kendini problemler havuzunda bulacaktır.

Kemal Sunal'a ait kentleşme, kentlileşme ve kent sorunlarına yönelik eleştirinin yapıldığı başlıca film "Çarıklı Milyoner" (1983) filmidir. Kartal Tibet'in senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği filmde habersiz bir şekilde ona kalan miras yüzünden İstanbul'a gitmesi ile başlayan maceralarının derlemesidir. Para yüzünden çeşitli yalana, pisliğe ve neredeyse cinayete kurban olacak olan Bayram'ın yaşadıklarıdır. Paranın insanlar üzerindeki etkisi ve aslında paranın getirdiği kentleşme eleştirisidir. Ne kadar çok paran varsa o kadar çok kentlilerin algısı yüzünden bu duruma düşmüşlerdir. Bir anda milyarder olması ile her şeyinin kentli olmasına alışmak yerine Bayram'ın bunları reddetmesi de paragöz ve kentli özentisi olmayışındandır.

Kentlileşme ve kentin özelliklerinin kırsal ile karşılaştırdığında görüyoruz. Kırsal ve kentin arasında zıt kutuplar olduğu ortadadır; fakat bu filmde kent kötü kırsal iyi olarak gösterilmek istenmiştir. Bireyin kendi değerlerinin ön planda tutulduğu bu

filmde kent aslında verilen bir savaş olarak nitelenir. Hayatta kalmayı başaran kentlileşir, başaramayan kırsalına geri döner ya da kentte ezilmeye devam eder. Bizim Bayram'ımız vazgeçer ve değerlerinden kopamayacağını bize gösterir.

Bu filmde ortaya çıkan ilk örnek köy alanında herkesin birbirini tanıyor olması ama bunu sebebi samimiyetten, İstanbul gibi büyük bir kentte birbirlerini tanımalarının sebebi ya ünlü olmaları ya da paralarının çok olmasıdır. Paran ne kadar çok ise insanlar seninle o kadar çok ilgilenir ne kadar az ise insanlar seninle o kadar az ilgilenir. Kentlileşme ve kentleşmenin en büyük olgusu paradır aslında ve filmde bunu seyirciye gösterir.

Filmde göç konusu işlenmemiştir; Bayram görüldüğünden daha akıllı ve etrafında olan bitenin farkındadır. Nerede nasıl davranması gerektiğini, bu ışıltılı ve zengin hayata nasıl uyum sağlayacağını bilmektedir. Herkese ayak uydurur ve ondan kurtulmak isteyen herkese yaptığı kurnazlıklar ile cevap veren ve her şeyi bilmemezlikten gelmektedir. Burada da köylünün saf ve temiz olmasının yanında kafasız olmadığını, zekâsını ve aklını her türlü yönde kullanabildiğini göstermektedir. Sadece kentliler zeki değildir mesajını vermektir.

Bayram'ın mirası öğrendikten sonra İstanbul'a gidişinde gördüğümüz ilk kentlileşme örneği evin modacı ve terzilerle dolmasıyla kılık kıyafetini değiştirmeleri olur. Öyle bir mirasa sahip olup bir anda İstanbul'un en zengin insanı olması ile her şeyin değişmesi gerektiğini gösterir. Buna gerek olmadığını bildiğimiz halde gayet normal gelmesinin sebebi artık mantalitenin de kentsel çalışmasıdır. Öyle olmalı diye düşündüğümüz durumu sanki adet buymuşçasına olağan şekilde izleriz.

Film içerisinde birkaç kentsel ve kırsal arası çatışmalar meydana gelse de hepsini ustalık ile atlatır ve hiç sorun yaşamaz. Buna bir örnek ilk restorana gittiği zaman garsonun paltosunu almak istemesi ve onun neden bunu gerektiğini sormasıyla ortaya çıkar. Garsonun ders verir nitelikteki cevabının üstüne sanki zaten biliyormuş, o anlık dalgınlığı ile sormuş izlenimi yaratmıştır. Aynı restoranın içinde vermiş olduğu kuru fasulye pilav yemeği üzerine yan masadaki gençlerin onunla dalga geçmesini kaldıramaz ver arbede çıkartır. Onun için yan masadaki kentli gençler birer züppedir. Paralarından başka hiçbir şeye sahip olmayan, herkesi kendinden küçük gören bu tayfaya kendi dilinde cevabını verir.

Kullandığı kelimelerin de hala kırsal kesime ait olması gözden kaçmamıştır. Bir örnekte; halk ağzındaki isminden dolayı rakıya rakı dememiş “aslan sütü” demiştir. Film içerisinde yapılan konuşmaların çoğunda Bayram hakkında konuşuluyorsa sadece kırsala ait kelimeler seçiliyor ve köylü olduğu her fırsatta belirtiliyordu. Bunun örneğini kentli ve okumuş olan avukatın korumaları azarlarken ki sahnesinde görebiliriz. Bayram için “Allah’ın köylüsü” ve inek göndermesi yaparak “otlamaya çıkmak” olarak kullandığı iki tabiri örnek gösterebiliriz.

Bayram’ın lakabı olan ve aynı zamanda da filmin adı olan “Çarıklı Milyoner” filmin özetidir. Köyden gelen ve kentliler tarafından sadece çıkar için sevilen, kentli olmadığı için hor görülen ve miras kalması ile bir anda kentli olma yolunda ilerleyen köylü milyonerin hikâyesidir. Bayram’ın soy ismi de (Tok) bize onun para ile işi olmadığını doymuşluk ile şehre geldiğini huzur ve mutluluktan başka bir gayesi olmadığını gösteriyor. Kent tarafından yutulamayan ve bozulamayan fakat kentliler tarafından saldırıya uğrayan saf ve iyi kalpli Bayram’ın öyküsüdür.

Film içerisinde kendine olan saygısını hiç kaybetmemiş, köylü diye kendisini ikince plana atmamıştır. “Çarığı giyen yere sağlam basar” lafı kendine güvenini ve ezilmeye karşı olan benliğinin dışa vurulmuş halidir. Asla kentlileşme belirtisi göstermez ve değişmez.

Kentlileşme üzerine bakıldığında, film boyunca tüm kentlilerin saygısız, züppe, açgözlü ve yalancı olduklarına dikkat çekilmiştir. Kentli uzaktan akrabalarının yalanları ve para için yaptıkları; restorandaki gençlerin züppeliği ve saygısızlığı; gazeteci Suna’nın haber amaçlı Bayram’a yanaşması ve duygularıyla oynaması gibi birçok örnek vardır. Bayram bir sahnede Suna’ya “büyük şehir seni kirletmemiş” demesi kentlileşmenin ona vurmadığını ve kentte iyi insanların da olabildiğine inandığı sahnedir. Filmin özeti niteliğindeki bu durum, aslında kentlilerin hepsinin kirlenmiş ve pisenmiş olduğunu ama iyi insanlarmış gibi rol yaptıklarını iddia eder ve aynı zamanda bunu eleştirir. Suna’yı kendine yakın görmesindeki sebep Suna’nın köyden gelmesi olduğuna bağlar. Kentte doğup büyümüş olanlara asla samimiyet duymayan Bayram, Suna’ya duyduğu bu saygı ve sevgi hislerinin kendisi gibi köyden geliyor olmasına bağlar. Burada kente ve kentlileşmeye olan sevgisizliğini ve hoşnutsuzluğunun alt mesajını verir. Bu sahnenin ilerlemesi ile Bayram Suna’ya büyük şehirde tanıdığını en temiz ve iyi insan olduğunu söyler fakat aslında en büyük

kötülüğü Suna yapmaktadır. Kentlilere güven olmayacağını canlandırılmış hali olarak izleyici karşısına çıkmıştır.

Gazetelere çıkan yalan yanlış haberler Bayram'ı üzse bile çaktırmaması ama ara ara yakınmasına şu açıdan yaklaşılabilir: Kentte insan çokluğundan ve haber açıklığından dolayı yalan yanlış haberler yapılmaktadır; fakat köy öyle değildir, köyde samimiyet vardır ve yalan olmadan direkt dedikodular yapılmaktadır.

Lükse düşkün olmayan ve sevmeyen Bayram, koruma fikrini çok saçma bulur; her özel aracının hazırlanma aşamasında istemeyip taksi ile gideceğini bazen de yürüyeceğini söyler. Gereksiz harcamaları sevmez, çevresindeki insanların babasının parasını yediklerini fark etmesiyle her şeyi yavaş yavaş değiştirir. Usulsüzlük ve yalana karşı tavırları her zaman yapıcı ve “kazdığı kuyuya kendisi düştü” atasözündeki mantıkla ilerleyerek dolaylı yollarla insanları bu durumu getirmektedir. O kadar paraya sahip olmasına rağmen gözü bütün sahip olduğu lükslerle boyanmayan Bayram, hala içindeki saf ve temiz; kırsala ait benliğini korur.

Kırsal ve kent arasındaki bağı kuramayan Bayram'ın bir sahnesi de defile izlemeye gittiğinde gerçekleşir. Mankenlerin tanıttığı kıyafetleri çok açık bulan Bayram, daha düzgün kıyafet yapılmasını emreder ve ekler: “Kadın kısmı kapalı giyinmeli”. Köyde alıştığı kadın profilinde hep yazmalı ve şalvarlı oldukları için kente ait kadın profiline gözü alışmaz. Bu yüzden alıştığı profilden devam edilmesini emreder. Kentteki kıyafet ticaretini ve piyasasını bilmeyen bilse de belli etmeyen Bayram'a kıyafetlerin satış fiyatı çok fazla gelir. Basit düşünerek tüm kıyafetlerin maliyetine satılacağını söyler. Bu da köy ile kenti karıştırmasından ortaya çıkan başka bir sonuç olmuştur.

Filmdeki tek iyi ve temiz kalpli insanı Bayram olarak görürüz. Bunu köyden gelmesine ve kırsala ait zihniyetine bağlayabiliriz. Para ile gelen saçma şöhretine asla alışmamış olması köyünde yaşadığı mütevazı hayatını özlemesinden kaynaklanır. İnsanların iyiliğini düşünen, yardım elini uzatmaktan çekinmeyen bir kişiliktir. Bayramın bu saf ve temiz halini konu alırken kentli ve kentleşme çabasında olan herkesi yenmeyi başarmış bir filmidir. Kötü kalpli kentlilerden olan Suna'nın gerçek yüzünü öğrenen Bayram, Suna'yı karşısına alarak “mağlup ettin beni sonunda” diye yakınır. Burada yakınması sadece Suna'ya değil tüm kente ve

ona ait insanlardır. Yenilgisinin somut bir kanıtı olarak bir inşaatın tepesine çıkıp deste deste para atarak insanlara nefretini kusmasını örnek verebiliriz. Köy hayatının stabilliğinin üstüne gelen karmaşık ve pislik dolu kent hayatı onu mutsuz etmiştir. Buradaki mesajın şu olduğu görülebilir: Para veya kentli (modern) yaşam her zaman mutluluk getirmiyor, aksine götürüyor.

Mahkeme salonunda kendini savunup Suna ile barıştıktan sonra tüm servetini işçilerine bağışlar. İyi ve temiz kalbi sayesinde açgözlü insanlardan parayı kurtarır ve hiç parası olmadan köyüne geri döner: “Parasız pulsuzdum ama mutluydum.” Her Kemal Sunal filminde olduğu gibi bu film de Bayram ve Suna’nın mutluluğu ile son bulur.

1970 - 1980 yılları arası göç problemleri çok yaşanmıştır. Ekonomik sorunlardan dolayı köyden kente göç eden insanların sayısı her geçen gün artmıştır. Büyük şehirlerde her geçen gün artan inşaat sektörünün insan gücüne olan ihtiyacı sebebiyle köyden gelen herkes iş bulmakta zorluk çekmiyordu. Fakat köyden şehre inen insanların hepsi uyum sağlamakta problemler yaşamıştır.

1960’lı yıllarda Türkiye’de kapitalizmin artmaya başlamasıyla ekonomide, toplumsal düzende ve siyasi hayatta pek çok değişim yaşanmıştır. Bu değişim ilk olarak tarım kesimi olmak üzere toplumun çoğu kesimlerini etkilemiştir. Tarım kesiminin ekonomi içindeki payı azalmaya başlamıştır. Bu değişim, ülke ekonomisinde yaşanan yapısal bir değişime işaret eder. Tarımın yerini artık sanayi almaya başlamıştır. Sanayinin gelişmesiyle birlikte işçi sınıfı da ortaya çıkmaya başlamıştır. Tüm bu değişimlerle birlikte aynı zamanda tarımda verimliliğin düşük olması, gelir düzeyinin düşüklüğü, tarımda makineleşmenin işsizlikte artışa neden olması, toprak dağılımının eşit olmaması gibi sorunlar köyden kente göç olayının artmasını sağlamıştır. Endüstri etkinliklerinin artması, eğitim ve sağlık alanındaki hizmetlerin de kentlerde gelişmesiyle köyden kente göç daha da yoğunlaşmıştır. Yapılan göçlerin çoğunlukla büyük kentlere olduğu gözlenir.

Büyük kentlerde bir yandan nüfus açısından artış olurken diğer yandan göç sonucu meydana gelen çeşitli çatışmaların belirgin şekilde yaşandığını söylenebilir. Başka bir deyişle büyük kentlerde toplumsal çelişkilerle ilgili birçok veri saptanmaktadır. Bahsedilen toplumsal çelişkilerden biri kırsal kültüre ait olan unsurları kente getiren

göçtür. Yani karşıt durumları olan köylü ve kentli yaşam biçiminin aynı ortamda birleşmesiyle ortaya çıkan çatışmadır. Yaşanan bu çatışma sadece kırsal kültür ve kent kültürü arasındaki fark ile açıklanamayacaktır. Bu çatışmanın altında yatan neden toplumdaki tabakalaşmadır.

Büyük kent, kırsal kültüre ait olan durumlardan, geleneksel yaşamdan uzaklaşmıştır. Tüm bunların tersi olarak hızlıca batılılaşma yolunda ilerlemektedir ve tüm bunlar kent hayatına yansımaktadır. Türkiye'de toplumda tabakalaşma şekli, aralarında büyük bir fark bulunan en alt tabaka ile en üst tabaka ve bu iki tabakanın arasındaki diğer tabakaları kapsamaktadır. Kırsal bölgeden kente göç edenlerin bahsedilen tabakalaşma içerisindeki konumu en alt tabakadadır. Daha iyi düzeyde yaşamak için kente göç eden birey, kentte daha fazla gelir kazanmasına rağmen ve kente geldiği ilk zamanlarda kendisini refah içinde hissetmesine rağmen en alt tabakada yer alır. Birey, gelirini artırma imkânı bulsa bile üst tabakaya geçmesi zormuş gibi görünmektedir. Bunun nedeni öğrenim düzeyinin yeterli olmaması ve belirli bir iş alanında uzmanlaşmamış olmasıdır. Durum böyle olduğunda hizmet işleri için bile bir uzmanlığa sahip olmayan birey, yine de uygun işi hizmet sektöründe bulur. Çünkü endüstri sektöründeki iş sayısı da yeterli değildir. Köyden kente göç eden birey üst tabakaya geçmek için gereken durumlara sahip değildir. Bununla birlikte kapitalizm bireye başarı, kar, mülkiyet gibi kavramları benimsetir. Ama bu kapitalist düzen içinde birey, hedeflerine ulaşmaya çalışırken kırsal yaşamın bireye verdiği araçlar bu hedefleri gerçekleştirmek için yeterli olmaz.

Örneğin; göç eden birey kentteki konut sorununu gecekondular ile çözer. Ama bu gecekondular düzeni birey üst tabakalara geçmediği için kalıcı hale gelmez. Bu durumda kırsal kesimden kente göç eden birey aslında kentte yaşayan topluluktan ayrı bir konumdadır. Gecekondular bölgelerinde yaşayan bireyler kendi aralarında bir düzen oluşturarak geleneksel bir dayanışma biçiminin örneğini oluştururlar. Aynı zamanda bu ayırım gecekondular bölgesinde yaşayan bireylerin kırsal düzenlerini istedikleri şekilde devam ettirmelerini de sağlamaktadır. Gün geçtikçe kentteki düzen daha da batılılaşmaktadır. Gecekondular yaşamı bireyin kente ilişkin düzeni algılamasını zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda toplumdaki tabakalaşmada kent ve gecekondular düzeni ile orta ve üst tabaka kentli arasındaki çatışmanın, köy - kent çatışmasının bir örneği olduğu söylenebilir. Tüm bunlara ek olarak eğitim, sağlık gibi alanlardaki

yatırımların daha çok büyük kentlerde yoğunlaşması yani çeşitli bölgeler arasında dengesizliğin olması köy ile kent arasındaki yaşamsal düzen bakımından büyük bir fark meydana getirmiştir.

Kemal Sunal filmleri içinde eleştiri yüksek derece bulunan bir olgudur. Göç ve göç problemleri başlığı altında Kemal Sunal'ın oynadığı "Köyden İndim Şehre" (1974) filminde görmek mümkündür. Kemal Sunal'ın birkaç filmi göç problemlerini içermektedir; bunlardan bir diğeri ise "Boynu Bükük Küheylan" (1990) filmidir.

Filmin konusunu köyden kente göç sonucunda meydana gelen olayların bileşimi oluşturmaktadır. Modernleşmek zorunda kalan fakat geleneklerini de terk etmekte zorlanan üç kişinin başından geçenler anlatılmaktadır. Boynu Bükük Küheylan filmi; modernleşmeyi mecburi bir durum olarak betimlemektedir. Filme göre bireyin iki seçeneği vardır; ya kent hayatının gerektirdiği düzen benimsenmeli ya da köy hayatına devam edilmesi gerektiği filmin tamamında sürekli olarak irdelenmektedir. Filmle ilgili söylenebilecek en önemli noktalardan biri de ataerkil yapıyı ortadan kaldıran yapıyla fark oluşturmasıdır (otekisinema.com, 2016).

Kemal Sunal'ın komedi türü dışında oynadığı "Boynu Bükük Küheylan" (1990) filmi, güldürüden çok dram yönünü baskın kılmıştır. "Boynu Bükük Küheylan" (1990) göç sorununu diğer filmlere kıyasla daha dramatik bir şekilde ele almıştır.

"Salak Milyoner" (1974) filminin devam filmi olarak çıkan "Köyden İndim Şehre" (1974) filmi babalarından kalan altın mirası üzerine altınları bozdurmak için Ankara'ya giden dört kardeşin maceralarını anlatır. Altını bulduktan sonra evlerine giderek eşlerine anlatan kardeşlerim karılarından gelen ilk tepki "Şehirli avratlar gibi mi olacağız?" olur. Burada görülmektedir ki şehir özentiliği ve büyük şehre göç etme merakı köylü insanların içinde hep var olmuştur. Dört kardeşin ellerine geçen paranın meblağ olarak büyük olmasından kaynaklanan bir paragözlük ve doyumsuzluk doğar. Bu durum kardeşler arasında güvensizliğe kadar ilerler. Daha Ankara'ya varmadan yolda göç ediyor olmalarının verdiği gurur ve ellerinde paranın verdiği güce bağlı olarak tren garındaki sahnede kardeşlerden birinde, "Türkiye'nin en zengin adamları köylü kısmıyla gider mi hiç?" diye bir laf çıkar. Ankara'ya indikleri anda içine düştükleri kalabalık ilk yaşadıkları problemdir. O kadar insanı hiçbir arada görmeyen kardeşler ne olduklarını şaşırır ve oradan oraya savrulur.

Devamında altınları bozdurmak için aradıkları hemşerileri Ali Rıza Bey’i aramaya koyulurlar. Köy hayatında gördükleri ve bildikleri “köylüsünü tanıma” durumunun büyük şehir için geçerli olmadığını bilmediklerinden ikinci problem ile yüz yüze gelirler. Yoldan çevirdikleri adamlara Ali Rıza’yı sorduklarında, vatandaşlar bilmediklerini söylüyor ve dört kardeş oldukça şaşırıyor. Verdikleri tepki de şöyle oluyor: “Buralı değil herhalde”. Çünkü köy alanlarında herkes birbirini tanır olgusu onların için tek olgudur. Bu sahnenin devamında başka bir adama aynı soruyu sormadan önce teyit ederler: “Kardeş sen buralı mısın?” diye, ondan sonra Ali Rıza’yı sorarlar ve yine olumsuz bir cevap alırlar.

Göç problemlerinden bir diğeri ise şehirlerin köylere göre daha gelişmiş olmasıdır. Hızla gelişen şehirlerin teknoloji, ulaşım, inşaat gibi şeylerin gelişimi köylerden oldukça fazladır. Bu gelişmişliklere ters düşen dört kardeş geçici göç sırasında problem yaşarlar. Bunlardan ilki, araba trafiğidir. Bir sahnede karşıdan karşıya bile geçerken sorun yaşayan kardeşler, arabaların kalabalığını ve yolun durumunu hesaba katmadan yola atlarlar. Bu cahillik sonucunda trafiği ufakta olsa karıştıran kardeşler polisi görür görmez oradan kaçarak uzaklaşırlar. Filmin ilerleyen sahnelerinde, şehrin ortasında bilgisizlik ve cahillik sebebi ile aç susuz kalırlar ve iki günün sonunda buldukları bir lira ile simit almaya karar verirler. Simitçi çocuğa bir lirayı uzatıp “Bir liralık simit ver” dediğinde çocuk bir liraya bir simit verir. Bu duruma şaşırarak Saffet (Kemal Sunal) köy ve şehir arasındaki fiyat farkını ortaya koyar: “Koskoca bir liraya bir tane mi lan?” Onlar için köy hayatında bir lira koskocaman bir para olabilir; fakat şehirde sadece bir simit parasıdır.

Göç problemlerinde daha çok köyden şehre gelindiğinde kazanılan paranın şehre yetmesi gerektiği düşüncesi olmuştur. Köyde harcamalarının belli olduğu fakat şehirde daha farklı olduğunun bir göstergesi olarak seyirciye bilgi vermek amaçlı yapılmış bir filmidir. Problem yaşadıkları bir başka gelişmişlik ise otel kapısından içeri girerken döner kapıyı kullanmayı beceremedikleri sahnedir. Hayatlarında ilk defa gördükleri bu yeniliği çözemezler ve Ali Rıza Bey sayesinde içeri girebilirler. Hatta içeri giremeyip girdikleri yerden dönüp dolaşarak geri çıktıklarında suçu kapıya atarak kapının onları dışarı attığını söylemesi durumu anlayamadığının bir göstergesidir. Teknoloji ve şehirsiz gelişimin en büyük örneği; şehirde tuvaletler evin içindedir. Otele geldiklerinde tuvaletin içeride olduğunu gören Saffet (Kemal Sunal)

“Tuvalet neden salonun ortasında?” diye sorar. Ali Rıza’da şehirde tuvaletlerin evlerin içinde olduğunu açıklar. Köyde bahçede olan tuvaletler şehirde evlerin içinde olunca oldukça gariplerine gider.

Göç gerçekleştikten sonra herkeste olan değişim bu dört kardeşte de olur. Kılık kıyafet değişikliğine giden kardeşler baştan aşağı tüm köy kıyafetlerinden kurtulup şehirli gibi giyinmeye başlar. Aynı değişimi kardeşlerin karıları da yaşar fakat onlar biraz daha sıkıntılı yaşar. Şehirli kadınların kuaför rutinlerini bir gün içinde gerçekleşen eşler alışık olamadıkları bu değişimi biraz sıkıntı geçirir ve sık sık canları yanar: Törpü sırasında canı yanan, saç fönleme sırasında kafası yanan ve pedikür sırasında gıdıklanan olur. Göçün yazısız olan ilk kuralı budur: Köyden şehre geliniyorsa görünüşün değişecek. Şehir hayatına ayak uydurmaya çalışan kardeşler ve eşleri bir akşam gece kulübüne gider ve alkol alıp dans ederler. Gece kulübündeki diğer insanların danslarını taklit ederek ayak uydurmaya çalışırlar. Ertesi sabah alkole ve bu kadar dansa alışık olmayan göçebeler zar zor uyanır ve darmadağın olmuşlardır ama yanlarında bulunan baldız bu hayata alışkın olduğu için sabah onlardan önce uyanmıştır.

Göç temalı komedi filmlerinde karakterin içinde ve dışında gerçekleşen değişiklikler ile mesajlar verilir ve komik unsurlar üretilir. Kemal Sunal filmlerinde genellikle komedi ön planda olduğu için karakterler üzerinde gerçekleşen ruhsal ve mental değişiklikler olmalıdır. Çünkü filmi komik yapan unsurlar bunlar ile birlikte gelir. Bu filmde Kemal Sunal dört kardeşten en safını canlandırır. Bu saflığı sayesinde film boyunca göç temasının vurgulandığı her yerde repliği vardır. Filmin içindeki köylünün şehirdeki imtihanın temasını ve tüm sorunlarını ortaya çıkarmıştır.

Genellikle Yeşilçam filmlerinde göç konusu işlendiğinde, bir hüznün yani kötü bir durum sonucu yapılan göç vardır. Bu filmlerin türleri dram olarak karşımıza çıkar. Fakat yine Yeşilçam’a ait olan ama komedi türünde olan filmlerde göç sorunları ele alınırken karakterler üzerindeki değişimler önemlidir. Köyden şehre inen karakterlerin özellikle kötü yönde değişerek köyden şehre inmenin insanı karakteristik olarak kötü engelleyeceğinin bir mesajı olabilir. Bu filmde ise eğer köyden şehre göç edilecekse yapılmaması gerekenler listesinin verildiği bir film olarak izleyicilere mesaj verilmek istenmiştir.

VI. SONUÇ

Bu çalışmada Türkiye'nin önde gelen güldürü sanatçısı Kemal Sunal'a yer verilmiştir. Usta oyuncuya ait toplumsal eleştirilere dayalı komedi filmlerini inceleyebilmemiz için bu komedi kültürünün tarihine ve gelişimine yönelik araştırmalar bu tezin içinde yer almaktadır. Tez kapsamında bana en çok yardımcı olan kaynak Kemal Sunal'ın kendisine ait yüksek lisans tezi aynı zamanda daha sonradan kitaba çevirdiği "TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü" adlı çalışmasıdır.

Kendisini kaleme alması sanatçının ustalığını ve toplumuna olan görevini gösterir. Kendisinin Türk sinemasına faydası olduğunu bildiği için tüm bilgileri birinci ağızdan aktarmıştır. Güvenilirliği tam olan bu bilgiler doğrultusunda tezim güven ve doğruluk kazanmıştır.

Gülmek eylemi ile başlayan araştırmam, Kemal Sunal filmlerinin içerisinde bulunan toplumsal eleştiriler ile sona ermiştir. Gülmenin hayatımıza kattığı pozitif enerji ile sağlımız dâhil her şeyi etkileyebileceğinden bahsedilmiştir. Daha sonra sanat dalında türe dönüşen bu oluşum insanların hayatlarının bir parçası haline gelmiştir. Mizah, espri ve şakalar ile günlük hayatı süslediğimiz komedi unsurları yaşamlarımızda vazgeçilmez bir yer edinmiştir. Tarihinin ve gelişiminin antik Yunanlardan bu yana geldiğini bildiğimiz komedi türü ilk olarak tiyatrodaki kullanılmıştır. Daha sonrasında gelişen teknoloji ile birlikte Paris'in küçük bir kasabasında sinemanın icadı ile dünyaya yayılmıştır.

Evrensel bir dile sahip olan bu tür, kültürel veya geleneksel öğeleri barındırmadan yapıldığında hangi ırka ve ülkeye mensup olduğun ya da hangi dili konup konuşmadığın önemli olmadan anlayabileceğimiz yapıdadır. Charlie Chaplin'in sessiz sinema temelli komedisinin sebebi de budur. Komik olanın dünyanın her yerinde aynı mizah anlayışına sahip olan insanlar tarafından komik bulunması, bahsettiğimiz türün gücünün bir diğer örneğidir.

Bu gücün farkında olan Kemal Sunal evrensellikten yana şansını kullanmamış fakat gelenekselliğini ve kültürel yapısının farkındalığını başarılı bir şekilde ele almıştır. Filmleri içerisinde Türk kültürünün yoğun bulunduğu motifler ve temalar ile ilerlemiş, Türk kültürüne ait espriler ve şakalar ile komedisini yaratmıştır. Daha çok farklı karakter ve tiplerle ilgili gördüğüm Kemal Sunal'a ait tipler, insanları incelemedeki başarısının verdiği meyvedir. Yarattığı tiplerin hemen hemen hepsi toplum içinde yaşayan gariban, işçi, orta halli veya fazlaca zengin insanlardır. Toplum içerisindeki sorunları yarattığı kişilerin üzerine yükleyen usta oyuncu vermek istediği mesajları bu şekilde vermiş; yapmak istediği eleştirileri de hiç acımadan ve çekinmeden bu şekilde yapmıştır.

Her türlü toplumsal soruna dair fikri olan Kemal Sunal, kendi seçtiği filmlerde oynamış ve toplumsal sorunlara ait çözümleri barındıran ya da sorunların aynası olabilecek filmlerde yer almaya özen göstermiştir. Ülke çapında gerçekleşen olaylar ve bunların getirilerine ya da götürülerine asla kayıtsız kalmayan Sunal, bunların üstüne gitmiş ve halka sırtını dönmemiş aksine elini uzatmıştır. Ekonomi de aynı şekilde Kemal Sunal'ın eleştirdiği bir konu olmuş ve ekonomik sorunların yoğunlukta olduğu senaryoları kabul ederek film sektöründeki hayatına devam etmiştir.

Toplumsal konulara olan sorumluluğu ve ilgisi yüzünden eleştiri yapma veya mesaj verme kaygısı gütmeyen yaptığı film sayısı çok azdır. Başrol oynamaya başladığı döneme ait filmlerinin hemen hemen hepsi belli başlı eleştiri temalarını içermektedir. Bu bağlamda oynadığı filmleri komedi türü ile birlikte yaptığı için bu eleştirileri şakalar, espriler veya kinayeler kullanarak yapar.

Kemal Sunal, toplumsal sorunları ele alan filmleri özenle seçmiştir. Sınıfsal eleştiri, siyaset eleştirisi veya ekonomik eleştiriler gibi seyirciyi can evinden vuracak gerçek hayata ayna tutan konular içerikli filmlerde daha sık yer alıyordu. Ülkenin sorunlarını hiç çekinmeden ve utanmadan seyircinin (yani toplumun) yüzüne vurmuştur. O dönemde ne yaşıyorsa güldürü unsurları ve usta oyunculuğu ile o konuları tiye alarak halka mesajlar vermiştir.

Kemal Sunal'ın her şeyi eleştirecek yapıda olduğunu herkes görmeye başlamıştır. O yüzden eleştirileri seyirciler tarafından çok büyük geri bildirim almıyordu. Herkes

ona gülüyor, eğleniyor ve sinemayı terk ediyordu. Eleştirileceklerin en başında da siyasi konular vardı. Komediye asla elden bırakmadan durum komedisini kullandığı politik ve siyasi eleştirileri, sert bir dile dayanmıyor hiciv ve komedi dengesini iyi kuruyor ve koruyordu. Sınırlarını bilerek yaptığı işine kimse dil uzatamıyor ve gülmekte oldukları için çok sert bir eleştiri tokadı ile karşılaşmadan kendilerini yine kendilerine ait problemleri izlerken görmüşlerdir.

Kemal Sunal'ın konu aldığı göç problemleri, göç edenler ve göç etmenin getirdiği sıkıntılara bağlı eleştirilerin yanında kentleşme, insanların kentleşmeleri ve buna bağlı problemleri ele aldığı ve eleştirdiği birçok filmi vardır. 1970-1980 yılları arasında artan ve sonrasında durmadan devam eden kentleşme onun filmlerine de yansımıştır. Kentleşmeyi oluşturan en büyük etkenlerden biri olan parayı çok fazla işliyor nerdeyse bu kentsel eleştiri filmlerinin hepsinde temeli paraya bağlıyordu. Para ile gelen gelişmenin sonuçlarını seyirciye aktarmakta ve mesajlar vermiştir.

Kemal Sunal, Türk güldürü sineması tarihinde okutulacak ders ve öğretilecek kültür olmayı başarmıştır. Türkiye'nin önde gelen sanatçıları arasındadır ve hem milletimizde hem de dünyada sevilen usta bir oyuncudur. Sinemaya adını altın harfler ile kazıyan “Şaban” karakteri, Türk toplumunun ve izleyicisinin vazgeçilmezi olmuştur.



VII. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABİSEL, N. (2003). **Sessiz Sinema**, İstanbul, Om Yayınevi.

AND, M. (2014). **Başlangıcından 1983'te Türk Tiyatro Tarihi**, 7. İstanbul, İletişim Yayınları.

DIJK, T. A. V. (1988). **New Analysis: Case Studies of International and National News in the Press**, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

ONARAN, A. Ş. (1986). **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Filiz Kitapevi.

ONARAN, A.Ş. (1994). **Türk Sineması (1. Cilt, 2. Baskı)**, Ankara, Kitle Yayınları.

ÖZER, Ö. (2011). **Haber Söylem İdeoloji: Eleştirel Haber Çözümlemeleri**, Konya, Literatürk Yayınevi, 2. Baskı.

ÖZÖN, N. (1984). **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

ÖZÖN, N. (1995). **Sinemacılar Dönemi, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Ankara, Kitle Yayınları.

SOKULLU, S. (1992). **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

SUNAL, A. K. (2001). **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü**, İstanbul, Om Yayınevi.

TEKİN, A. (2012). **Edebiyatımızda Terimler**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

MAKALELER

ABALI, İ. (2015). ‘‘Kemal Sunal Filmlerinin Folklorik İşlevleri’’, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, sayı 38, ss.227-237.

ARSLANTEPE, M. (2010). ‘‘Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci’’, **Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi**, ss.3.

- ARTUN, E. (2004). "Tarihsel Süreçte Değişen Geleneksel Tiyatromuz", **Halkbilim Dergisi, Çukurova Üniversitesi, Türkoloji Araştırmaları Merkezi**, ss.1-7.
- ATAR, N. (yy). "Kibar Feyzo Filmi'nin Bilimsel Yaklaşım Yönünden İncelenmesi", **Marmara Üniversitesi**, ss.1-7.
- ÇEVİRİR, N. & YAKIŞAN, S. (1994). "Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve İzleyici Profili Üzerine Bir Değerlendirme", **İstanbul: Marmara Üniversitesi. Marmara İletişim Dergisi**, cilt 6, sayı 6, ss.131-142.
- DIJK, T. A. V. (2001). "Critical discourse analysis", Schiffrin D., Tannen D., H. E. Hamilton (Ed.), "In The Handbook of Discourse Analysis", **Oxford, Blakwell Publishing**, ss. 352-371.
- DİNÇ, M. (2017). "Kemal Sunal'ın Ankara'sı: Köyden İndim Şehre, Düttürü Dünya ve Zübük Filmleri Üzerinde Halk Bilimsel Bir İnceleme", **In A. Yakıcı (Ed.), ULUSLARARASI EĞİTİM BİLİMLERİ VE SOSYAL BİLİMLER SEMPOZYUMU TAM METİN KİTABI, Ankara: Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi**, 3-5 Kasım, ss.517-525.
- DORUK Ö. (2013). "Disiplin Toplum Ve Haber Söylemi: Gökkuşuğu Derneği'nce Yapılması Planlanan Yürüyüşün Engellenmesine İlişkin Haberlerin Çözümlemesi", **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, cilt 2, sayı 1, ss.106-132.
- DÜZGÜN, D. (2000). "Osmanlı Dönemi Geleneksel Türk Tiyatrosu Genel Görünümü", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, cilt 0, sayı 14, ss.63-69.
- KARTAL, A. (2017). "Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme", **Turkish Academic Research Review**, cilt 2, sayı 2, ss.11-20.
- ÖZUYAR, A. (2008). "Türk Sinemasında Komedi Türünün Başlangıcı ve Yeni "Bican Efendi" Filmleri", **Cinemascope**, sayı 15, ss.40-42.
- SUNAL, G. (2012). "Kemal Sunal Güldürülerinde Karakterlerin Temsili", **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, cilt 11, sayı 21, ss.519-526.

ŞENER, S. (1975). “Molière ve Türk Komedyası”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi: Moliere Özel Sayısı**, sayı 5, ss.26-31.

TEMEL, T. (2016). “Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: TİYATRO”, **İdil Dergisi**, cilt 5, sayı 26, ss.1763-1776.

ULUYAĞCI, C. (1996). “Türk Sinemasında Güldürü”, **Kurgu Dergisi**, sayı 14, ss.89-95.

YILDIRAN ÖRN, Ü. (2011). “Türk Sineması'nda Türler Üzerine İnceleme (1970-1980)”, **Journal of Yaşar University**, cilt 6, sayı 23, ss.3866-3877.

TEZLER

BOZAL, B. C. (2018). “1960’lardan Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına Yansıması”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

HASDEDEOĞLU, M. O. (2008). “Toplumsal Gerçekçilik ve Sabahattin Ali’nin Hikâye Kişileri”, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZÇELİK, Ş. (2017). “Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sineması Analizi”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZTÜRK, A. (2013). “Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı ve sansür (1960-1970 dönemi)”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZTÜRK, D. (2016). “Türk Sineması’nda Kara Komedi Filmlerde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SUNAL, A. K. (1998). “TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

AVCI, A., “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece>, (Erişim Tarihi: 15.03.2019)

BAHADIROĞLU, D., “Komedy Nedir?”, <https://www.makaleler.com/komedy-nedir>, (Erişim Tarihi: 23.03.2019)

- EZBER, S., ‘‘Toplumcu Gerçekçilik’’,
<http://onikiedebiyat.blogspot.com/2011/12/toplumcu-gercekcilik.html>,
(Erişim Tarihi: 14.09.2019)
- GIRLANGIÇ, Ç., ‘‘Türk Sineması’nın 100 Yıllık Kısa Tarihi’’,
<https://indigodergisi.com/2014/11/turk-sineması-100-yıllık-kısa-tarihi/>,
(Erişim Tarihi: 03.05.2019)
- İLBUĞA, E. U., ‘‘Geçmişten Günümüze Türk Sineması’nda Mizah’’,
<https://emineucarilbuga.blogspot.com/2012/12/gecmisten-gunumuze-turk-sinemasında-mizah.html>, (Erişim Tarihi: 22.05.2019)
- KOCABAŞ, O. K., ‘‘Çöpçüler Kralı’’, <https://www.filmloverss.com/copculer-kralı/>,
(Erişim Tarihi: 07.07.2019)
- KURT, Z., ‘‘Kibar Feyzo (1978): Güçlü Bir Politik Mizah Örneği’’,
<http://www.cinerituel.com/guclu-bir-politik-mizah-orneđi-kibar-feyzo/>,
(Erişim Tarihi: 26.09.2019)
- KUZUCULAR, Ş., ‘‘Komedi Tarihçesi Özellikleri ve Türleri’’,
<https://edebiyatvesanatakademisi.com/yazi-turleri/komedi-tarihçesi-ozellikleri-ve-turleri/953>, (Erişim Tarihi: 28.09.2019)
- ÖZİŞ, P., ‘‘Başka Bir Kemal Sunal Filmi: Boynu Bükük Küheylan (1990)’’,
<https://www.otekisinema.com/boynu-bukuk-kuheylan-1990/>, (Erişim Tarihi: 30.11.2019)
- ÖZTÜRK, D., ‘‘Zübük (1980): Demokrasi Öyle Bir Şeydir ki Dadından Yinmez’’,
<http://www.cinerituel.com/zubuk-1980-demokrasi-oyle-bir-seydir-ki-dadından-yinmez/>, (Erişim Tarihi: 12.10.2019)
- SEZEN, L., ‘‘Kemal Sunal Mizahı, Bir Başkaldırmadır’’,
<https://www.evrensel.net/haber/201010/kemal-sunal-mizahi-bir-baskaldırmadır>, (Erişim Tarihi: 05.06.2019)
- SAYGILI, K., ‘‘Türk Sinemasının Karagözü: Kemal Sunal’’,
<http://www.cinerituel.com/turk-sinemasının-karagozu-kemal-sunal/>, (Erişim Tarihi: 14.11.2019)

- URL-1 ‘‘Katma Değer şaban’’, s.5, <https://eksisozluk.com/katma-deger-saban--307803?p=5>, (Erişim Tarihi: 20.03.2019)
- URL-2 ‘‘Kemal Sunal Kimdir?’’, <https://www.sabah.com.tr/kemal-sunal-kimdir->, (Erişim Tarihi: 09.04.2019)
- URL-3 ‘‘Tatlı Dillim ve Kuru Otel’’, <https://boluobjektif.com/haber/tatli-dillim-ve-kuru-otel/5876/>, (Erişim Tarihi: 05.05.2019)
- URL-4 ‘‘Canım Kardeşim’’, http://media.sinematurk.com/film/9/0f/e9b9cb22c3a4/canim-kardesimmp4_000795328_1.png, (Erişim Tarihi: 11.05.2019)
- URL-5 ‘‘ Kemal Sunal - İlk Ve Tek Dublajlı Hali (Güllü Geliyor Güllü-1973)’’ <https://www.izlesene.com/video/kemal-sunal-ilk-ve-tek-dublajli-hali-gullu-geliyor-gullu-1973/8458359>, (Erişim Tarihi: 18.05.2019)
- URL-6 ‘‘Oh Olsun’’, <https://www.imdb.com/title/tt0253377/mediaviewer/rm2479315200>, (Erişim Tarihi: 24.05.2019)
- URL-7 ‘‘Yalancı Yarım’’, <https://tr.pinterest.com/pin/386183736796506259/>, (Erişim Tarihi: 30.05.2019)
- URL-8 ‘‘Köyden İndim şehire’’, <https://www.imdb.com/title/tt0252619/mediaviewer/rm2826599680>, (Erişim Tarihi: 03.06.2019)
- URL-9 ‘‘Kemal Sunal’a Mavi Boncuklu Kutlama’’, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/kemal-sunala-mavi-boncuklu-kutlama-40268249>, (Erişim Tarihi: 10.06.2019)
- URL-10 ‘‘Salako’’, <http://media.sinematurk.com/film/9/bc/d6c8c3983276/salakoo-2.jpg>, (Erişim Tarihi: 16.06.2019)
- URL-11 ‘‘Hababam Sınıfı’nın Unutulmaz Karakterleri’’, <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/hababam-sinifi-nin-unutulmaz-karakterleri-176>, (Erişim Tarihi: 20.06.2019)

- URL-12 ‘‘Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı’’,
http://media.sinematurk.com/film/f/74/572641225987/71974_230066343805645_938838509_n.jpg, (Erişim Tarihi: 21.06.2019)
- URL-13 ‘‘Hababam Sınıfı Uyanıyor’’,
<https://www.imdb.com/title/tt0252490/mediaviewer/rm4203167744>, (Erişim Tarihi: 25.06.2019)
- URL-14 ‘‘Hababam Sınıfı Tatilde’’,
<https://www.imdb.com/title/tt0252489/mediaviewer/rm268131328>, (Erişim Tarihi: 30.06.2019)
- URL-15 ‘‘şabanoğlu şaban’’,
<http://media.sinematurk.com/film/8/f2/4e6672054771/vlcsnap-2016-01-23-16h13m14s730.png>, (Erişim Tarihi: 08.07.2019)
- URL-16 ‘‘İnek şaban’’,
http://media.sinematurk.com/film/a/e5/04127be4fdbd/3962_1.jpg, (Erişim Tarihi: 08.07.2019)
- URL-17 ‘‘Yüz Numaralı Adam’’,
<https://www.imdb.com/title/tt0253970/mediaviewer/rm3847816448>, (Erişim Tarihi: 13.08.2019)
- URL-18 ‘‘Bursa Sokaklarına Bekçiler Geri Dönüyor’’,
<https://www.haber16.com/bursa-sokaklarina-bekciler-geri-donuyor/12487/>, (Erişim Tarihi: 20.08.2019)
- URL-19 ‘‘şark Bülbulü’’,
http://media.sinematurk.com/film/4/c8/123499cc26f3/6074_3.jpg, (Erişim Tarihi: 30.08.2019)
- URL-20 ‘‘Umudumuz şaban’’, <https://sinematv.com.tr/UMUDUMUZ-SABAN>, (Erişim Tarihi: 02.09.2019)
- URL-21 ‘‘Kemal Sunal – En Büyük şaban (1983),
<https://sinematikyesilcam.com/2017/09/kemal-sunal-en-buyuk-saban-1983/>, (Erişim Tarihi: 08.09.2019)

- URL-22 “Atla Gel Şaban”, <http://filmrehberi.blogspot.com/2014/11/atla-gel-saban.html>, (Erişim Tarihi: 12.09.2019)
- URL-23 “Şabaniye”,
http://media.sinematurk.com/film/2/c1/446fdde33d9c/sabaniyeee_1.jpg,
(Erişim Tarihi: 17.09.2018)
- URL-24 “Sosyete Şaban”,
<https://www.imdb.com/title/tt0253738/mediaviewer/rm3551207424>, (Erişim Tarihi: 20.09.2019)
- URL-25 “Davacı”,
<https://www.imdb.com/title/tt0252360/mediaviewer/rm1169200641>, (Erişim Tarihi: 26.09.2019)
- URL-26 “Gri Bir Film: Kemal Sunal – Öğretmen (1988)”,
<https://sinematikyesilcam.com/2018/09/gri-bir-film-kemal-sunal-ogretmen-1988/>, (Erişim Tarihi: 30.09.2019)
- URL-27 “Kapıcılar Kralı”,
<http://media.sinematurk.com/film/8/12/bb5f95eea838/sefgsefgsefgesf.jpg>,
(Erişim Tarihi: 04.10.2019)
- URL-28 “Çöpçüler Kralı”,
<http://media.sinematurk.com/film/c/7b/3f6f6411d271/copculer-krali-kadro.jpg>, (Erişim Tarihi: 06.10.2019)
- URL-29 “Kiracı”, <https://www.sinemalar.com/resimleri/2612/kiraci/36#photos>,
(Erişim Tarihi: 10.10.2019)
- URL-30 “Gri Şehrin Klarnetçisi: Düttürü Dünya”,
<https://www.filmhafizasi.com/wp-content/uploads/2017/02/d%C3%BCtd%C3%BCt3.png>, (Erişim Tarihi: 15.10.2019)
- URL-31 “O AN: Hababam Sınıfı Uyanıyor”, <http://www.perasinema.com/wp-content/uploads/2016/04/Hababam-s%C4%B1n%C4%B1f%C4%B1.jpg>,
(Erişim Tarihi: 20.10.2019)

- URL-32 “Güdük Necmi Müfettiş Kılığında Şabanı Dövüyor”,
http://www.videoizliyorum.com/indir/06jwz7g_guduk-necmi-mufettis-kiliginda-sabani-dovuyorsmile.html, (Erişim Tarihi: 23.10.2019)
- URL-33 “Hababam Sınıfı Tatilde”,
<https://www.imdb.com/title/tt0252489/mediaviewer/rm2798821121>, (Erişim Tarihi: 26.10.2019)
- URL-34 “Kibar Feyzo filmi hangi yıl çekildi? Filmde kimler oynuyor?”,
<https://www.milliyet.com.tr/gundem/kibar-feyzo-filmi-hangi-yil-cekildi-filmde-kimler-oynuyor-6072513>, (Erişim Tarihi: 06.11.2019)
- URL-35 “Zübük”,
<http://media.sinematurk.com/film/1/4e/6fe4d29ccc9f/Z%C3%BCb%C3%BCk.jpg>, (Erişim Tarihi: 10.11.2019)
- URL-36 “Saygılar Bizden”,
<https://image.tmbd.org/t/p/original/tHxCeNHE3TDlmngtdAsbGUdxy4S.jpg>, (Erişim Tarihi: 15.11.2019)
- URL-37 “Şaban Askerde”,
<https://www.imdb.com/title/tt0929958/mediaviewer/rm1543199744>, (Erişim Tarihi: 18.11.2019)
- URL-38 “Bay Kamber”,
<https://www.imdb.com/title/tt0493472/mediaviewer/rm1753040384>, (Erişim Tarihi: 23.11.2019)
- URL-39 “Şaban İle Şirin”,
http://media.sinematurk.com/film/4/66/04b8b7fbca08/saban_ile_sirin.jpg, (Erişim Tarihi: 25.11.2019)
- URL-40 “Hababam Sınıfı Tatilde 1977”, <http://eniyifilmonerisi.com/hababam-sinifi-tatilde-1977/>, (Erişim Tarihi: 29.11.2019)
- URL-41 “Tosun Paşa Çinceye Çevrildi”, <https://t24.com.tr/haber/tosun-pasa-cinceye-cevrildi.614859>, (Erişim Tarihi: 05.12.2019)

URL-42 ‘‘Efsane Film Hababam Sınıfı, Yeniden Çekiliyor’’,
<https://www.pusulaswiss.ch/efsane-film-hababam-sinifi-yeniden-cekiliyor/>,
(Erişim Tarihi: 08.12.2019)

URL-43 ‘‘Hababam Sınıfı Uyanıyor’’,
<http://media.sinematurk.com/film/c/ad/014acea5a26d/vlcsnap-2017-10-19-11h19m49s286.png>, (Erişim Tarihi: 12.12.2019)

URL-44 ‘‘Nilgün Bubikoglu – Görsel 7’’,
<https://turkcealtyazi.org/galeri/0117816/nilgun-bubikoglu/resim-59725.html>,
(Erişim Tarihi: 18.12.2019)

YÜCEL, D. M., ‘‘Gölmek Nedir? Komedi Felsefesi’’,
<https://www.dmy.info/gulmek-nedir-komedi-felsefesi/>, (Erişim Tarihi:
27.10.2019)



ÖZGEÇMİŞ

Ad - Soyad : Yunus Şaban YAMAN

Doğum Tarihi ve Yeri : 05.06.1994 / İSTANBUL

E-posta : yunus_yaman94@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU : Yüksek Lisans

Ön Lisans : 2014, İstanbul Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO,
Radyo ve Televizyon Teknolojileri

Lisans : 2016, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo Televizyon ve Sinema

Yüksek Lisans : 2020, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Ana Bilim
Dalı, Televizyon ve Sinema

MESLEKİ DENEYİM :

TRT Haber (Haber Kameramanı) : Nisan 2019 – Halen Çalışıyor

Star TV / Olay Yeri (Aktüel Kameraman) : Ekim 2017 – Şubat 2018

Kanal D / Hayatın Penceresinden (Aktüel Kameraman) : Ağustos 2017 – Ekim 2017

Tek Rumeli TV (Aktüel ve Stüdyo Kameramanlığı) : Şubat 2017 – Ağustos 2017

Paradiso Film / Vapurda Çay Simit Sohbet (Kameraman) : Ocak 2017 – Şubat 2017

