

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK KOMEDİ SİNEMASINDA ABSÜRT
FİLMER: BURAK AKSAK FİMLERİ ÜZERİNE
BİR İNCELEME

KEMAL OZAN ÇENBERTAŞ

2501180716

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. MESUT AYTEKİN

İSTANBUL - 2022

ÖZ

TÜRK KOMEDİ SİNEMASINDA ABSÜRT FİLMLER: BURAK AKSAK FİMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

KEMAL OZAN ÇENBERTAŞ

Komedi, insanların, olayların veya belirli durumların gülünç ve aksayan yönlerini anlatan, tiyatro içerisinde doğmuş bir türdür. Genç bir sanat dalı olan sinemaya da giren ve en popüler türlerden biri haline gelen komedi, her dönemde izleyici kitlesi bulmayı başarmıştır.

Türk Sineması'nda komedi, melodramla beraber en fazla çekilen türdür. Türk Sineması'nda komedi türü genel olarak en önemli ürünlerini 1960'lı yıllardan sonra vererek kendi içerisinde farklı alt türlerle şekillenerek bugüne gelmiştir. Absürt komedi türü de özellikle son dönem Türk komedi sinemasında çokça kullanılmıştır.

Burak Aksak, çektiği filmlerle Absürt komedi türünün önemli örneklerini vermiştir. Dede Korkut Hikâyelerinden sinemaya aktardığı filmlerinde çoğunlukla bugüne ait kavram ve olguları destan ve hikâyelerde yer vererek absürt komedi oluşturan Burak Aksak, türe önemli katkılar sağlamıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde komedi tanımı, gülme eylemi, komedinin özellikleri ve komedinin alt türleri tiyatrodaki komedi, edebiyatta komedi ve sinemada komedi olmak üzere üç alt başlık olarak literatür kapsamında açıklanmıştır. İkinci bölümde komedi ve sinema ilişkisi, dünya sinemasında komedi ve sinemada komedinin alt türleri açıklanmış; Türk Sineması'nda Komedi alt başlığında Türk komedi sinemasının kaynakları ve Türk komedi sinemasının tarihçesi ayrı alt başlıklar hâlinde ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise çalışmaya konu olan Burak Aksak'ın filmleri Bana Masal Anlatma (2015), Kara Bela (2015), Salur Kazan Zoraki Kahraman (2017), Deli Dumrul (2017) ve Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017) Absürt komedi bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Komedi, Türk Sineması, Türk Sinemasında Komedi,
Absürt Komedi, Burak Aksak Filmleri

ABSTRACT

ABSURD FILMS İN TURKISH COMEDY CİNEMA: A REVIEW ON BURAK AKSAK MOVIES

KEMAL OZAN ÇENBERTAŞ

Comedy; it is a genre that was born in the theater, which tells the ridiculous and disruptive aspects of people, events of certain situations. Comedy, which has entered the cinema, which as young art branch, and has become one of the most popular genres, has managed to find an audience in every period.

In Turkish Cinema, comedy is the most filmed genre along with melodrama. The Turkish comedy cinema, which produced its most important products after the 1960s, has come to this day by being shaped by different sub-genres, within itself. The absurd comedy genre has also been used a lot, especially in the recent Turkish comedy cinema.

Burak Aksak gave important examples of the Absurd comedy genre with the films he shot. Burak Aksak, who created an absurd comedy by including today's concepts and facts in epics and stories in his films, which he transferred from Dede Korkut Stories to the cinema, made important contributions to the genre.

In the first part of study, the definition of comedy, the act of laughing, the characteristics of comedy, and the sub-genres of comedy are explained within the scope of the literature as three sub-titles: comedy in theater, comedy in literature and comedy in cinema. In the second part, ,the relationship between comedy and cinema, comedy in world cinema and sub-genres of comedy in cinema are explained; under the sub-title of Comedy in Turkish Cinema, the sources of Turkish comedy cinema and the history of Turkish comedy cinema are discussed under separate sub-titles. In the third part, the films of Burak Aksak Bana Masal Anlatma (2015), Kara Bela (2015), Salur Kazan Zoraki Kahraman (2017), Deli Dumrul (2017) and Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017) is studied in the context of absurd comedy.

Keywords: Comedy, Turkish Cinema, Turkish Comedy Cinema, Absurd Comedy, Burak Aksak Films

ÖNSÖZ

Bu araştırma, T.C İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Programı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmada komedi sinemasının bir alt türü olan Absürt komedi türü Burak Aksak'ın uzun metraj filmleri üzerinden içerik analizi yöntemiyle incelemeye tâbi tutulmuştur.

Bu zorlu süreçte bana destek olan aileme, gerek lisans gerekse yüksek lisans dönemim boyunca bana yol gösteren tez danışmanım Doç. Dr. Mesut AYTEKİN'e, tez yazma sürecinde bana destek veren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Türk Tarihi Anabilim dalı doktora öğrencisi arkadaşım Oğuz ERDUR'a ve bugüne dek üzerimde emeği geçen tüm öğretmenlerime teşekkürü bir borç bilirim.

Kemal Ozan ÇENBERTAŞ

Haziran, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: KOMEDİ KAVRAMI

1.1. Komedinin Tanımı.....	4
1.1.1. Gülme Eylemi.....	6
1.2. Komedinin Tarihi.....	13
1.3. Komedinin Özellikleri.....	16
1.4. Komedinin Türleri.....	17
1.4.1. Tiyatroda Komedinin Alt Türleri.....	17
1.4.1.1. Töre Komedişi.....	18
1.4.1.2. Karakter Komedişi.....	18
1.4.1.3. Vodvil.....	19
1.4.2. Edebiyatta Komedinin Alt Türleri.....	19
1.4.2.1. Halk Fıkraları.....	19
1.4.2.2. Karikatür.....	20
1.4.2.3. Mizah Dergileri.....	22
1.4.2.4. Parodi.....	23
1.4.3. Televizyonda Komedi Türleri.....	24
1.4.3.1. Komedi Programları.....	24
1.4.3.2. Durum Komedişi.....	25

1.4.4. Sinemada Komedinin Alt Türleri.....	27
--	----

İKİNCİ BÖLÜM: KOMEDİ VE SİNEMA

2.1. Komedi ve Sinema İlişkisi.....	29
2.2. Dünya Sinemasında Komedi.....	31
2.3. Sinemada Komedinin Alt Türleri.....	59
2.3.1. Konularına Göre Sinemada Komedinin Alt Türleri.....	59
2.3.1.1. Savruklama	60
2.3.1.2. Müzikal Komediler.....	61
2.3.1.3. Kara Komedi.....	61
2.3.1.4. Fantastik Komedi.....	62
2.3.1.5. Aksiyon Komedi.....	63
2.3.1.6. Romantik Komedi.....	64
2.3.1.7. Tür Parodileri.....	66
2.3.1.8. Absürt Komedi.....	66
2.3.2. Ükelere Göre Sinemada Komedinin Alt Türleri.....	71
2.3.2.1. Amerikan Komedisi.....	71
2.3.2.2. İngiliz Komedisi.....	72
2.4. Türk Sineması'nda Komedi.....	72
2.4.1. Türk Komedi Sineması'nın Kaynakları.....	75
2.4.1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Komedi Anlayışı.....	75
2.4.1.1.1. Meddah.....	78
2.4.1.1.2. Karagöz Oyunu.....	79
2.4.1.1.3. Orta Oyunu.....	82
2.4.1.1.4. Kukla.....	84
2.4.1.1.5. Tuluat.....	86
2.4.1.1.6. Köy Seyirlik Oyunları.....	87
2.4.1.2. Batı Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu ve Komedi Anlayışı.....	89
2.4.2. Türk Komedi Sinemasının Tarihçesi.....	93
2.4.2.1. Türk Komedi Sineması'nın İlk Yılları (1900-1923).....	93

2.4.2.2.	Türk Komedi Sineması'nda Tiyatrocular Dönemi (1923-1939).....	95
2.4.2.3.	Geçiş Dönemi Türk Sineması'nda Komedi Türü (1939-1951).....	97
2.4.2.4.	Sinemacılar Döneminde Komedi Türü (1952-1963).....	100
2.4.2.5.	Yeşilçam Dönemi'nde Komedi Türü (1963-1979).....	105
2.4.2.6.	12 Eylül Darbesi'nden Sonra Türk Sinemasında Komedi.....	113
2.4.2.7.	1990'lı Yıllarda Türk Sineması'nda Komedi.....	118
2.4.2.8.	2000 Sonrasında Türk Sineması'nda Komedi.....	119
2.5.	Türk Sinemasında Absürt Komedi Filmleri.....	123

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BURAK AKSAK FİLMLERİNİN ABSÜRT KOMEDİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1.	Araştırmanın Amacı.....	125
3.2.	Araştırmanın Önemi.....	125
3.3.	Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	125
3.4.	Araştırmanın Sınırlılıkları.....	126
3.5.	Araştırmanın Yöntemi.....	126
3.6.	Araştırmanın Hipotezi.....	127
3.7.	Burak Aksak'ın Biyografisi.....	127
3.8.	Burak Aksak Filmografisi.....	128
3.9.	Burak Aksak Filmlerinin Analizi.....	129
3.9.1.	Bana Masal Anlatma (2015).....	129
3.9.2.	Kara Bela (2015).....	137
3.9.3.	Salur Kazan Zoraki Kahraman (2017).....	145
3.9.4.	Deli Dumrul (2017).....	153
3.9.5.	Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017).....	160
3.10.	Bulgular.....	167
SONUÇ		169

KAYNAKÇA.....	172
ÖZGEÇMİŞ.....	184

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Bana Masal Anlatma Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı.....	137
Tablo 2: Kara Bela Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı.....	145
Tablo 3: Salur Kazan Zoraki Kahraman Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı.....	152
Tablo 4: Deli Dumrul Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı.....	159
Tablo 5: Sen Kiminle Dans Ediyorsun Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı.....	166
Tablo 6: Burak Aksak'ın Sinema Filmlerinin Gişe Hâsılatı ve Seyirci Sayısı.....	168

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Bana Masal Anlatma Film Afişi.....	130
Görsel 2: Evlilik Programına Yetişmeye Çalışan Yaşlı Yolcu Sahnesi.....	132
Görsel 3: Nafi'nin Yabancı Yatırımcıyı Rögar Kapağına Attığı Sahne.....	135
Görsel 4: Rıza'nın Ayperi'ye Yüzük Almaya Gittiği Sahne.....	136
Görsel 5: “Şangay Beşlisi”nin Suriçililere Meydan Okuduğu Sahne.....	137
Görsel 6: Kara Bela Film Afişi.....	138
Görsel 7: Kudret'in Karsının Cenazesi.....	140
Görsel 8: Kudret'in Babasının Cenazesi.....	140
Görsel 9: Amerikan Polislerini Taklit Eden Zabitanın ZBT Yazılı Şapkası, Kahve ve Donut Sahnesi.....	141
Görsel 10: Şarkıcı Burcu'nun Sigarasını Çakmak, Küçük Tüp, Molotof Kokteyliyle Yakmaya Çalışan Kişiler.....	142
Görsel 11: Kamu Spotu Sahnesi.....	143
Görsel 12: Kudret, Güven, Burcu ve Efkan'ın Dansçı Kılığında Kaçmaya Çalıştıkları Sahne.....	144
Görsel 13: Salur Kazan Zoraki Kahraman Film Afişi.....	146
Görsel 14: Şökli Melik'in Oba Vadi Projesi – Açık Spor Salonu.....	148
Görsel 15: Şökli Melik'in Oba Vadi Projesi - Oba Alışveriş Merkezi.....	148
Görsel 16: Salur Kazan ve Oğuz Beylerinin Ava Gitmesinin Ardından Uruz'un Obada Parti Verdiği Sahne.....	149
Görsel 17: “At Park Edilemez” Levhası ve Salur Kazan İle Çobanın Otostop Çektikleri Sahne.....	151
Görsel 18: Deli Dumrul Film Afişi.....	154
Görsel 19: Deli Dumrul Köprüsünden Geçerken 33 Akçe Verdiği İçin Manzarayı İzleyen Çift.....	157
Görsel 20: Deli Dumrul Köprüsünde İhtiyarlık Kartının Geçip Geçmediğini Soran Yaşlı Köylü.....	157

Görsel 21: Yedinci Mühür Filminde Ölüm İle Şövalyenin Satranç Oynadığı Sahne.....	159
Görsel 22: Sen Kiminle Dans Ediyorsun Film Afişi.....	161
Görsel 23: Aysel'in Silahla İntihara Teşebbüs Ettiği Sırada Komşularının Ona Farklı İntihar Yöntemleri Tavsiye Ettiği Sahne.....	162
Görsel 24: Dans Eğitmeni Şengül'ün Dans Okulu'na Kayıt Yaptırmaktan Vazgeçen Aysel ve Selim'i Farklı Danslar Göstererek İkna Etmeye Çalıştığı Sahne.....	163
Görsel 25: Bad Boys Grubunun Altın Pabuçlar Dans Yarışmasında Sunucu İle Kavga Ederken Kulise Michael Jackson'ın Ay Yürüyüşü Dansını Yapararak Girdiği Sahne.....	164
Görsel 26: Şengül'ün Uluslar arası Dans Yarışmasında 500 Milyon Dolar Ödül Verileceğini Duymasının Ardından Dans Okulu'na Döviz Kurlarındaki Hareketliliği Gösteren Elektronik Gösterge Yaptırdığı Sahne.....	165

GİRİŞ

Komedi kelimesi, Eski Yunan'daki 'komedyâ'nın karşılığı olarak kullanılmaktadır. Türkçe'ye Fransızca'dan geçen komedi; 'güldürü, gülmece, gülmeye neden olan olaylar' anlamındadır.

Türkçe karşılığı olarak "güldürü" kelimesi tercih edilen komedi, ilk önce bir tiyatro türü olarak Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Aşağı tabakadan, halktan, bayağı insanları anlatan, erdem ve ahlâka önem vermeyen komedyalarda gülünç durumlar işlenirdi. Komedyâ ve onun karşıtı olan tragedyanın tanımını, özelliklerini, kökenini ve anlatı yapısını ilk olarak Yunan filozof Aristoteles, Poetika adlı eserinde sistemleştirmiştir.

Komedi; insanların, durumların, belirli olay ve olguların gülünç ve aksayan yanlarını konu edinir. Kişi, olay ve durumları gülünç bir biçimde inceleyen bir türdür. Komedi genellikle, olması gereken bir durum ile olmaması gerekenin beklentiye uymayacak ve şaşırtıcı bir şekilde yer değiştirmesi sonucu ortaya çıkar.

Sinema, 1895 yılında Lumiere Kardeşlerin Paris'te sinematograf cihazlarıyla yaptığı gösteriler ile doğmuş, zaman içerisinde kendi içinde türlere ayrılmıştır. Komedi de bu türlerden biridir. Sinemada türlerin kendilerine özgü birtakım kalıplaşmış kuralları vardır. Komedi türü de belirli kalıp ve özelliklere sahip olarak içinde birtakım unsurlar barındırır. Bu unsurlar bir anlamda komedi türünü okuyucusuna ya da izleyicisine cazip kılan araçlardır. İnsanlar genelde eğlenmek amacıyla komediyi tercih etmektedirler (Özçelik, 2017: 1).

Sinema, Türk topraklarına, sinematografin icadından hemen sonra, Osmanlı Devleti zamanında gelmiştir. Sinemaya özellikle saray ve çevresi tarafından büyük ilgi gösterilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından sinemaya olan ilgi artarak devam etmiş, gerek devlet ve gerekse ordu eliyle sinema desteklenmiştir (Çağan, 2009: 5). Cumhuriyet döneminde önce Muhsin Ertuğrul gibi tiyatrocular sinemada etkin olmuş, ardından Baha Gelenbevi, Faruk Keleş, Lütfi Akad gibi önemli yönetmenler yetişmiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, o zamanlar Osmanlı Devleti toprağı olan, Makedonya'nın Manastır şehrinde Manaki (Milton ve Yanaki) Kardeşlerin çektiğı "Büyükanne Despina ve Yün Eğiren Kadınlar" adlı belge filmiyle Türk Sineması'nın başladığı genel kabul görmektedir. Türk Sineması'nın ilk komedi filmi ise Şadi Fikret Karagözoğlu'nun çektiğı "Bican Efendi Vekilharç" (1921) filmidir. Karagözoğlu, daha sonraları "Bican Efendi Mektep Hocası" ve "Bican Efendi'nin Rüyası" filmleriyle Türk sinemasındaki ilk komedi tiplemesini yaratmıştır.

Yaklaşık yüz yıllık bir geçmişı olan Türk Komedi Sineması, kültürel kimliğinde var olan Nasrettin Hoca fıkraları, Keloğlan masalları, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat geleneğı gibi komedi geçmişinden de yararlanarak Cılalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer, İnek Şaban, Arif gibi önemli komedi tiplmeleri yaratmıştır.

Komediye oluşturan, komik olay, tiyatrodaki, edebiyatta, müzikhalde ve sinemada var olmuştur. Her dönemde ya da her sanat alanında komedi farklı şekillerde oluşturulmuştur. Tiyatrodaki erdem ve ahlâktan uzak olarak görülen halktan ve sıradan kişilerin başından geçen olaylar komedi malzemesi olarak kullanılmıştır. Sinemada önce kaba saba hareketler, jest, mimik ve pandomim kullanılarak yapılan 'slapstick' (savruklama) tarzı komedi kullanılmış, ardından komedi alt türleri de ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde yönetmenlerin ve ülke sinemalarının da katkılarıyla İngiliz Komedi, Amerikan Komedi gibi ülke komedileri ve korku-komedi, bilimkurgu-komedi, aksiyon-komedi, romantik-komedi, kara komedi gibi komedinin alt türleri doğmuştur. Absürt komedi de komedinin alt türlerinden biridir.

Absürt, önce modern tiyatronun bir türü olarak ortaya çıkmış ve Absürt tiyatroyu oluşturmuştur. Kelime anlamıyla "uyumsuz, saçma" demektir. Sinemada Absürt komedi, saçma ve birbirinden ilgisiz olayların anlatıldığı, uyumsuzluğun kural edildiğı, olaylar, durumlar ve karakterlerin eylem ve davranışlarında nedensellik bağının olmadığı komedi türünü ifade etmektedir.

Bu tez sırasında komedi sineması literatüründen kaynaklanan birtakım kavramsal zorluklarla karşılaşmıştır. Bu kavramsal kargaşayı gidermek için aynı anlama gelen sözcüklerden yalnızca biri kullanılmıştır. Güldürü kelimesi yerine “komedi”, savruklaşma ve sopalama kelimesi yerine “slapstick” sözcüğü tercih edilmiştir. Buradaki amaç, tez içerisinde anlam birlik ve bütünlüğünün sağlanmasıdır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, komedi kavramı ve gülme eylemi tanımlanmış, komedinin tarihi ve özellikleri açıklanmış, komedinin alt türleri tiyatrodaki, edebiyatta, sinemada olmak üzere üç alt başlık altında incelenmiştir. İkinci bölümde, komedi ve sinema ilişkisi, dünya sinemasından komedi ve sinemada komedinin alt türleri açıklanmış, Türk komedi sinemasına kaynak oluşturan Geleneksel Türk tiyatrosunun ürünleri olan meddah, Karagöz (Perde) oyunu, orta oyunu, tuluat, kukla, köy seyirlik oyunları ile Batı etkisinde gelişen Türk tiyatrosunda komedi anlayışı işlenmiştir. Bu bölümde son olarak Türk komedi sineması dönemselsel olarak açıklanmıştır. Üçüncü bölümde ise, örneklem olarak belirlenen Burak Aksak’ın uzun metrajlı sinema filmleri olan “Bana Masal Anlatma”, “Kara Bela”, “Salur Kazan Zoraki Kahraman”, “Deli Dumrul” ve “Sen Kiminle Dans Ediyorsun” Absürt komedi bağlamında içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM: KOMEDİ KAVRAMI

Komedi, Eski Yunancadaki “komedyā” kelimesinden türemiştir ve kısaca, “gülünç olan, gülünecek olan durum” anlamına gelmektedir. Yabancı kökenli olan bu sözcüğün Türkçedeki karşılığı “güldürü”dür (Uluyağcı, 2015: 144). Ancak bu çalışmada, yapı bütünlüğü olması bakımından “komedi” kelimesini tercih edildi.

Aristoteles’e göre, “komedyā ortalama altı karakterlerin taklididir. Ancak komedyā kötü olan her şeyi taklit etmez, tam tersine gülünç olanı taklit eder, gülünç olmak da soylu olmayışın bir parçasıdır. Çünkü gülünç olmanın özü soylu olmamaya ve kusura dayanır. Ancak bu kusur, acı vermez ve zararlı değildir. Durumu gülünç bir maskenin acı vermeyen ancak çirkin ve kusurlu görünüşüne benzer.” (Aristoteles, 2011: 35-36).

Özön’e göre; “komedi; insanların, durumların gülünç yanlarını ele alır. İnsanları, olayları, durumları gülünç bir biçimde işleyen türdür. Gülünçlük çoğunlukla olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik ve şaşırtıcı bir biçimde yer değiştirmesi ile ortaya çıkmaktadır (Özön, 1985: 151).

Komedi; sıradan ve alelade olanın ilgili sanat dalının (edebiyat, tiyatro, sinema gibi) anlatım olanaklarını kullanarak insanların yapıp ettiklerini, olayları, tarihi bir dönem ya da şahsiyeti, olguları, sosyal kurumları (siyaset, aile, kültür, din) yergi vasıtasıyla anlatan; okuyanı, dinleyeni ya da izleyeni güldürme, kimi zaman da düşündürerek olaylar, kişiler ve durumlar üzerine sorgulatma amacı taşıyan bir anlatım türüdür.

1.1.Komedinin Tanımı

“Komedyā kelimesi Yunanca ‘comos’ ve ‘oidia’ kelimelerinden birleşiminden meydana gelmiştir. Comos; halk, curcuna ve köy gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Oidia ise, ezgi demektir. Dolayısıyla komedyā, ‘curcuna’ veya ‘halk ezgisi’ anlamı taşımaktadır. Komedyā ile halk ezgileri vasıtasıyla törenler ve ritüeller yerine getirilirken, sıradan hayata dair şakalar, nükte ve yergiler de ifade edilir.” (Nutku, 2001: 57).

Fransızcadan Türkçeye geçen komedi kelimesi TDK Sözlüğü'ne göre; “güldürü, gülmeye neden olan olaylar ve insanların olayların gülünç taraflarını anlatan sahne eseri olarak tanımlanmaktadır.” (çevrimiçi, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 03.01.2022).

Komedi türü Antik Yunan'dan bugüne sanat ve edebiyatta yer almış, farklı alt türlere ayrılarak zaman içerisinde içerik ve konu bakımından çeşitlenmiştir. Komedinin tanımı yapılırken komediyi meydana getiren ‘komedyen’ kavramından ve komediyi doğuran gülme eyleminden söz edilecektir.

İnsanları güldüren, eğlendiren, hoşça vakit geçirmesini sağlayan komik eylem ve güldürü bir anda ortaya çıkmamaktadır. Komik eylemi meydana getiren kişi ya da kişiler, komedinin ortaya çıkışından beri vardır. Günümüzde bu kişi “komedyen” olarak adlandırılmaktadır. Komedyen kavramı TDK Sözlüğü'ne göre, “güldürü oyuncusu” olarak tanımlanmıştır. TDK'nın komedyen ile ilgili ikinci tanımı ise, “sözleri ve davranışları yalan ve yapmacık olan kimse” şeklindedir (çevrimiçi, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 02.11.2021).

Komedi; izleyiciyi belirli bir çizgiden dışarı çıkararak onu farklı mecralara sürüklemektedir. Bu tür, abartarak ya da bilinçli bir şekilde olayları belirli bir çizgiden götürerek güldürmeyi sağlamaktadır. Bu güldürüyü sağlayan bir de komik oyuncu vardır. Komik oyuncu ya da komik bir tiplmeyi izlerken izleyiciler ona güler, ondaki bazı eksiklerden, farklılıklarından dolayı onu komik bulur. İşte bunu sağlayan kişi “komik”ten komedyen olmaya geçmiştir (Scognamillo, 2005: 10).

Türk komedi kültürü, Nasrettin Hoca, Bektaşî Fıkraları, Keloğlan masalları, Karagöz ve Hacivat gölge oyunları ile İslâmiyet'in kabul edildiği ilk yüzyıllar olan 11-12. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. Orta Oyunu, Karagöz ve Hacivat ve Meddah gösterilerinde halkı eğlendirip güldürenler, oyunları oynayanlar, gölge oyunundaki karakterleri perde arkasından oynatan “gölgeci” ya da meddahın kendisiydi. Daha sonraki yıllarda bu kişiler tek bir adlandırma ile “komedyen”

adını almıştır. Komedyen kavramı aynı zamanda bir uzmanlaşma ve meslek alanına da işaret etmektedir.

1.1.1. Gülme Eylemi

Gülme eylemi sonucunda insanda bir davranış ve duygu değişimi yaşanmaktadır. Komik ya da komedi eylemi sonucunda yaşanan bu davranış-duygu değişimine “gülmek” adı verilmektedir. Komedi, “gülmekten” bağımsız düşünülemez. Komedinin olduğu yerde buna gülme davranışıyla karşılık veren izleyici/seyirci kitlesi olması gerekir. Aksi hâlde bu ya komedi olmaz ya da komedinin ve komik eylemin yanlış yapıldığını gösterir.

Komedi olgusu ile gülme eylemi arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır. Komedi, içeriği ve anlatı yapısının gereği olan “komik olanı” ortaya çıkardığında gülme eylemi kendine düşen görevi yerine getirmektedir. Gülme eylemini gerçekleştiren şey, komik olayın, yani komedinin ortaya çıkışıdır (Koyuncu, 2018: 7).

Duyguların gülme eyleminin en büyük düşmanı olduğunu söyleyen Bergson’a göre, gülme durumunu başlatan, insanı insan yapan duygulardır. Böylece insan sadece gülünç olan şeylere değil, acı veren olaylara da gülebilmektedir. Bergson, acı içindeki insanlara gülünmemesi gerektiğini söylemediğini ifade edip bazen acı veren trajik olaylara gülmenin o acıyı unutturabildiğine işaret etmektedir (Bergson, 2014: 5).

Komik durum ya da eylem, insan davranışının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bir nesneye verilen şekil, kişinin bir kusuru, söylene sözün söyleniş biçimi, içeriğindeki anlam veya ona kişi tarafından yüklenen anlam komik eylemi oluşturur. Gülmek de tıpkı ağlamak, kızmak, öfkelenmek gibi insanın duygu durumunun sonucudur. Ancak “gülmeye” neden olan eylem diğer duygusal hâllerden çok daha çeşitli şekillerde olabilir.

Morreall, gülmenin duygusal bir davranış mı yoksa fizyolojik bir davranış mı olduğunu açıklarken öksürmek, esnemek, hapsirmek gibi istem dışı (refleks) bir

davranış olmadığını, aksine duygusal durumla bağlantılı olduğunu açıklamaktadır (Morreall, 1997: 6). Buna göre gülme eylemi insanın duygusal durumu sonucunda ortaya çıkan ve davranışa yansıyan bir özelliktir.

Gülme eylemi aklî melekeler ve duyguların birleşimi sonucunda meydana gelir. Ayrıca gülme, insanın içinde yaşadığı toplumsal yapı ile etkileşimi sonucunda kendiliğinden öğrenilir (Uçar ve Koca, 2011). İçinde yaşanılan toplumun normlarına göre neye gülüp neye gülmeyeceğini öğrenen insanın gülmeden aldığı haz, komik olanın teatral bir yapı biçiminde ortaya çıkmasının sebeplerinden birini oluşturmaktadır.

Aristoteles'den aktaran Sanders'e (2001: 22) göre, "bebek gülme eylemi sonucunda insan olur; çünkü insan gülen bir hayvandır. Bebekler ağlayarak hayata başlarlar ve gülmeyi kazanarak devam ederler. İlk gülüş ikinci ayda kendini belli etmeye başlar. Bebeğin ilk gülüşüne dair Antik Çağ kaynaklarına bakarsak dördüncü ve kırkıncı günler önem arz etmektedir." İlerleyen yaşlarda gerek ebeveynler ile gerekse toplumsallaşma sonucunda akran ve çevreyle olan ilişkiler sonucunda gülme eylemi çeşitlilik göstermeye başlar. Gülme, kimi zaman tebessüm kimi zaman toplumsal nezaket sonucunda kimi zaman ise güldürü eyleminin sonucunda kahkaha olarak ortaya çıkar.

Gülme eylemi bazı durumlarda insanların rahatlama, kötü durumlardan uzaklaşma, endişeyi yok etme amacına hizmet eder. Gülmenin bu özelliğinin varlığı kahkaha atmaktan geçer. Gülmenin farklı bir boyutunu temsil eden kahkaha atmanın insanın öfkeyi, gururu yok ederek rahatlama görevi vardır (Koestler, 1997: 39).

Gülme şekilleri, kişilere ve olaylara göre değişik biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Ludovico Castelvetro gülmenin dört çeşidinin bulunduğunu ifade eder. Birinci gülme, sevgiden kaynağını alıp içerisinde komik olanı barındırmaz. İkinci gülme, başkalarının yanılmasına ve yanlış anlamasına dayanır ve içinde gülünç olanı da barındırır. Üçüncü gülme, fiziksel deformasyonlardan ve sahtekârlıktan ortaya çıkan gülmedir. Dördüncü ve son gülme çeşidi ise açık-saçıklıktan kaynaklanan gülmedir (Özçelik, 2017: 4).

Descartes'a göre insanın gülme sebebi, kötü durumu hak eden kişinin sonunda kötülüğe maruz kalmasıdır. Yine de Descartes, bu kötülüğün küçük olmasını söyler. Böylece kişi kendisini kötü olarak görmeyecek ve suçlu hissetmeyecektir (Smadja, 2013: 27).

Gülme davranışının farklılık göstermesinin nedenleri, ona sebep olan olaylar olmaktadır. Ailemizin ya da resmi ilişkiye sahip olduğumuz kişilerin yanındaki gülme eylemimizle arkadaşlarımızla olan ya da sinema filminde ve tiyatrodaki 'gülmemiz' elbette farklılık gösterecektir. Ayrıca bireyin karakter özelliklerinin ve içinde yaşadığı toplumsal grup ve sınıfın ya da yaşadığı çağın da gülmede etkili olduğunu söyleyebiliriz. Orta Çağ'da bir kont ya da kralın kendisini eğlendiren bir hikâye anlatıcısı ya da palyaço karşısındaki gülme eylemi ile aynı çağda yaşamış serflerin, işçilerin ya da tüccarların gülme davranışı şüphesiz ki farklı olacaktır. İçeride kapanık olan bir bireyin gülmesi daha zorken, dışarı dönük ve kolayca sosyalleşebilen bireyin gülme davranışı daha kolay ve sık rastlanır bir durumdur. Üst sosyoekonomik sınıftan insanların güldüğü olay ve olgular ile alt sosyoekonomik sınıfın güldükleri genel olarak farklı olacaktır.

Kimi araştırmacılar gülmeyi sosyolojik bir olgu olarak ele alır ve sosyal sınıf ayrımı ile gülmeyi, avam (halk gülüşü) ve havas (soylu gülüş) olarak ayrıma tâbi tutarlar. On yedinci yüzyılda yaşamış olan IV. Chesterfield Kontu'na göre, kahkahalarla başka insanları rahatsız edecek ve onların duymasına neden olacak yüksek frekanslı gülmeler cahillik ve görgsüzlüktür. On sekizinci yüzyıl şairi ve halk felsefecisi James Beattie, 1778 yılında yazdığı "Denemeler: Şiir Üzerine" adlı kitabında halk tabakasından sıradan insanların konuşmalarının üst-toplumsal sınıf insanının konuşmasına göre çok daha keskin ve daha fazla içeriğe sahip olduğunu belirtmektedir. Beattie; avam sınıfın düşündüğü her şeyi olduğu gibi ifade ettiği ve nasıl ise öyle göründüğünü söyler. Sinirlenen insanın karşısındakini tehdit ettiğini, hissettiği şekilde yaşayıp duygularını gizlemediğini, kötü ve kırıcı söze aynı şekilde karşılık verdiklerini belirtir. Ayrıca alt sınıf insanı ince mizahtan hoşlanmadığı ve anlamadığı için kaba ve karşısındakini incitici el şakalarıyla eğlenmeyi tercih etmektedir (Sanders, 2001: 277).

Gülmenin kaynaklarına bakıldığında mitolojiler ve destanlar, gülmececinin ilk yaratıldığı alanlar olarak göze çarpmaktadır. Homeros'un İlyada destanına atıf yapan Aker, ilk gülüşün ateş ve zanaat tanrısı Hephaistos ile ilgili olduğunu vurgular. Hikâyeye göre; "Hephaistos yaşanan bir olay üzerine annesinin tarafında yer alır, buna çok kızan babası Zeus'un onu bacağından tutup Olympos'tan aşağı atar. Anlatıya göre zaten çirkin olan Hephaistos ayağını incitmiş, topal kalmıştır. Ancak Zeus'un öfkesi dinmez. Homeros, topal tanrı Hephaistos'un tanrılara şarap sunmaya çalışırken her adımda şarabı üzerine döktüğüne ve o anlarda tanrıları kahkahaya boğduğuna yer verir. Odysseia adlı eserde ise Hephaistos, kendisini aldatan Aphrodite ve sevgilisi olan savaş tanrısı Ares'ten intikam almaya karar verir. Destana göre Hephaistos, iki sevgiliyi demir ağdan yaptığı tuzağına düşürür ve suçüstü yakalar. Tüm tanrıları bu manzaraya şahit olması için tunç evinin önüne çağıran Hephaistos, intikamını tanrılar arasında yükselen kahkahalarla alır." (Homeros'dan akt. Aker, 2021: 134-135).

Her insan farklı şeyleri komik olarak adlandırır; dolayısıyla birinin kahkahalarla güldüğü duruma diğer bir kişi tebessüm dahi etmeyebilir. Farklı kültürlerden insanlar, değişik durum ve olguları komik bulabilir, bunlara gülebilir. Kültürel, toplumsal, ekonomik, dinsel ve karakteristik farklılıklar gülmenin yönünü belirler. Bu görüş, önce Platon, ardından gelen öğrencisi Aristoteles tarafından geliştirilen düşünceler ile açıklanabilir. Bu düşünce sistemine göre doğada ateş, su, toprak ve hava olmak üzere dört temel element bulunmaktadır. Bunlar, insanın yaşaması için gerekli olan yiyecek ve içecekler aracılığıyla insan bedenine geçmektedir. Biyolojik temelli bu bakış açısında midenin gönderdiği yiyecekler karaciğer tarafından dört salgıya çevrilmektedir. Bu salgılar birçok Batı dili tarafından 'humour' olarak adlandırılmaktadır. Humour, aynı zamanda 'gülmece' kavramını da karşılamakta olup insan karakterinin etkilendiği salgılar anlamına gelmektedir. Buna göre, elementler ile insan bedenindeki maddeler birbirleriyle ilişkilendirilmektedir. Karaciğer tarafından dönüştürülen her madde ya da element insanın bir ruhsal durumuna işaret eder. Üzüntülü bir yapıya sahip olan insan toprak elementine; soğukkanlı kişiler su elementine; öfkeli insan safrasının vermiş olduğu ateş elementine bağlıdır. Ayrıca insanın yaşamsal ısısını

etkileyen üç farklı durum bulunmaktadır. İlk olarak, karaciğer tarafından üretilen ve bedenin alt bölümünde bulunan salgılar kişinin ruhsal durumunu belirler. İkincisi kanla beraber kalpte pompalanan yaşamsal salgılar iken; üçüncüsü, sinirler vasıtasıyla beynin çalışmasını sağlayan hayvansal salgılardır. Bu salgılardan baskın olan, insan karakterini de belli etmektedir (Özünü, 1999: 17). Görüldüğü gibi gülme davranışında kültürel, toplumsal ve tarihsel etmenlerin yanında hormon ve salgılardan kaynaklanan biyolojik ve fizyolojik etkenler de önemli rol oynamaktadır.

Kimi araştırmacılar gülmeyi kendiliğinden gelişip gelişmemesine göre “doğal gülme” ve “yapay gülme” olmak üzere ikiye ayırmıştır. Aziz Nesin ve Muzaffer İzgü de gülmeyi bu şekilde sınıflandıranlar arasındadır. Aziz Nesin’e göre kimyasal maddeler ve uyuşturucular ile gaz bombaları ile yapmacık gülüşler, gıdıklanma sonucu oluşan gülmeler vb. sağlıksız gülme biçimleridir. Öyleyse sağlıksız gülmede kişi zoraki olarak birtakım yollarla ya da refleks sonucunda gülmektedir. Bu tip gülmeler mizahi olmayan gülmelere dâhil edilmektedir (Usta, 2005: 19). Mizahi gülme ise, komik eylem sonucunda ortaya çıkmaktadır. Komedyenin ya da oyuncunun sözün anlam inceliğine dayanan, el ve yüz hareketleriyle yaptığı eylemler, mevcut durumun karmaşıklığına dayanan komik durum vb. sonucunda mizahi gülme biçimi oluşur. Burada insan faktörü vardır ve komik eylemi meydana getirir. Komik eylem neden, gülme ise sonuçtur.

Toplumun kusurlarını gösteren, hatalarını cezalandırabilen gülme kavramı bazı toplumlarda ve dinlerde farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma genellikle gülmenin kahkaha biçiminde olan çok ya da tebessüm şeklinde olan hafif frekanslı şekilleridir. Örnek vermek gerekirse, ağız dolusu yapılan kahkaha atarak gülme karşıdaki kişiyi aşağıladığı düşünülerek özellikle Doğu ve İslâm toplumlarında hoş karşılanmamıştır. Hz. Muhammed (s.a.v.) tebessüm eder, kahkaha ile gülmezdi. O’nun gülmesi acıdan veya yalandan kaynaklanmazdı (Özçelik, 2017: 6).

Gülme ve gülmeyi ortaya çıkararak komik eylem pek çok etmene göre değişiklik göstermektedir. Kültürel, toplumsal, sosyoekonomik, dinsel faktörler, çağ ve

coğrafya neyin komik eylem olduğunu belirlemede önemli bir etmen iken; gülme davranışını da biyolojik, fizyolojik, ait olunan kültür, toplumsal sınıf, yaş, cinsiyet vb. doğrudan etkilemektedir.

Gülme eylemi, dinden, kişiden, toplumdan ya da hayattan ayrı düşünülemez. Kendi içerisinde türlere ayrılan gülmenin bir tarafından bu eylemden etkilenen, yani gülen taraf bulunur. Bütün gülmeler elbette mizah yoluyla oluşmaz; her mizahın sonunda da gülme eylemi gerçekleşmeyebilir. Ne var ki, gülmeye neden olan komedi, komik olanı kendi içerisinde taşır (Özçelik, 2017: 7).

Antik dönem filozoflarından Platon ve Aristo'ya göre komik eylem, çirkinlikten ve kabalıktan meydana gelir. Komedi, trajedinin aksine, soylu olmamaktan kaynaklanır ve bu da kusurlu olmanın bir parçasıdır. Bu kusur, acı veren ya da sonucunda zarar görülebilecek bir eyleme dayanmaz. Komik bir maskenin acı hissettirmeden yalnızca çirkin olması bunun örneğidir (Aristoteles, 2011: 28). Antik Yunan'da iki önemli tiyatro türünden biri olan komedyaya, halkın ve alt tabakanın sanatı olarak görülürdü. Bu nedenle her türlü kaba söz, küfür ve argo, el şakası yer alırdı. Komedyanın zıttı olan tragedya ise soyluların sanatı olarak adlandırılmış, kral, kraliçe gibi soylu kişiler ana karakter olmuş, ahlâk ve erdem ön planda tutulmuş, kaba söz, hakaret, öldürme yaralama gibi eylemler sahnede gösterilmemiştir.

Sakatlık, hastalık, uzuv eksikliği belki de komik bir durum oluşturabilir. Ancak bu duruma gülmek etik açıdan uygun olmaz. Küçük yaştaki çocuklar bilişsel-zihinsel gelişimlerini tamamlamadıklarından, doğru ve yanlış henüz ayırt edemediklerinden bu gibi durumlara gülse de 'komik eylem' olarak adlandırılmaz. Ne var ki, biçimsel bozukluklar ile alay etmek ve "gülmece unsuru" ortaya çıkarmak halen yetişkin insanlar arasında dahi yaygındır.

Komik eylem, belirli amaçlar doğrultusunda düzenlenir ve bu düzenlemeyi gerçekleştiren kişi aracılığıyla da sanatla ilişki kurar. Sanat ile komik arasındaki ilişki, edebiyattan, tiyatrodan ve sinemadan geçmektedir (Çetinkaya, 2011: 44). Yaşamın içindeki türlü sakarlıklar, yanlış anlaşılmalara, şive ve söz taklitleri basit

ve alelade görünürken; bir plan dâhilinde oluşturulmuş anlatı yapılarında, yazar ya da sanatçının üslûbu ile biçimlenmiş eserlerde sanat ile buluşur. Yazın sanatında parodi eserler ve hiciv şiirleri, klasik tiyatrodaki komedyalar, modern tiyatrodaki absürt piyesler, sinemada komedi türündeki filmler bir yazar, sanatçı, senarist ya da yönetmenin anlatıya biçim vermesi, olay örgüsü içerisinde komik unsurları meydana getirmesi güldürü sanatını oluşturur.

Komik eylem sözcüğün anlam olanakları kullanılarak, şive ya da kişi taklidine dayanarak oluşturulabileceği gibi bir olayın abartılarak anlatılması ya da gösterilmesi yoluyla da yapılabilir.

Türk sanatında komedi denildiğinde ilk akla gelenlerden biri de tiyatrodaki Karagöz (Perde) oyunudur. Karagöz oyunlarının tamamında alay ve tasvir amacıyla abartı ögesine yer verilmektedir. “Karagöz’ün Başına Gelenler” adlı oyunda Karagöz, boyu uzun olan Himmet’e bir soru soracağı sırada Himmet’in uzun boyuna şaşırır. Daha sonra söyleyeceği sözleri avucuna doldurup onun kulağına fırlatmayı düşünerek abartı yoluyla komediye başvurur (Usta, 2005: 116). Benzer şekilde “Neşeli Günler” filminde Şener Şen’in canlandığı Ziya karakteri de yeğenlerine anlattığı hikâyede abartıya başvurur. Ziya burada, aslan avında aslanın dişlerinin ve boyunun uzunluğunu söyler. Bu yalana hem çocuklar hem de ağabeyi inanmaz. Ziya da yalanlarını gitgide “boyu on metre değilse de beş metre, işte aslan kadar aslan” şeklinde değiştirir. Sonuçta, çocukların kendisine gülmesine rağmen anlattığı hikâyeye devam eden kişi abartılarıyla gülünç duruma ulaşır (Özçelik, 2017: 15). Yine, Natuk Baytan’ın yönetmenliğini yaptığı, başrolündeki Kemal Sunal’ın ‘Mülayim’ karakterini canlandığı 1979 yapımı “Korkusuz Korkak” filminde abartıya dayalı güldürü unsuru sıkça kullanılmıştır. Kahvehanede oturan kalabalığın Mülayim’e ev sahibi Mehtap ile aralarındaki ilişkinin ne olduğunu sorduğu ve Mülayim’im Mehtap ile olan ilişkisini cinsel ima ve olaylarla abartarak anlatıp daha sonra “mesela yani” dediği sahne günümüzde dahi bilinmekte ve izleyenleri güldürmektedir.

Komik eylem abartı dışında söz, şive ve kişi taklitleri; birbirini etkileyen farklı olayların zincirleme olarak gelişmesi; inatlaşma sonucunda gelişen olaylar; iyi ile

kötünün yer değiştirmesi; zıt durum ya da kişilerin yan yana gelmesi sonucunda da meydana gelebilir.

1.2. Komedinin Tarihi

Komedy (komedi), kendisi gibi bir anlatım biçimi olan tragedya gibi Antik Yunan'da yapılan dini törenlerden ortaya çıkmıştır. Komedyanın merkezindeki konular, sarhoşluk, saldırganlık, şaka, nükte ve eğlencedir. Komedide kişiler, olaylar ya da konular karikatürize edilerek sunulur. Toplumsal, politik ya da kültürel her olay tıpkı karikatürdeki gibi abartılarak ve deforme edilerek gösterilir. Komedyanın insanın coşkun, gülünç yanlarını ele alırken; onun zıttı olan Tragedya ise, erdemli, ağırbaşlı ve ciddi yönlerini göstermektedir (Nutku, 2001: 11).

Antik Yunan'da şarap Tanrısı Dionysos adına düzenlenen törenlerde keçi maskesi takan koro üyeleri Dionysos'u yüceltmek adına 'keçi şarkısı' anlamına gelen ilahiler ve şarkılar okurlardı. Zaman içerisinde koroya konuşan kişiler de eklenmiş ve keçi şarkıları dinsel bir tören olmaktan çıkarak bir sanat hâlini almıştır. Komedyada da Bağbozumu Tanrısı adına yapılan törenlerden doğmuştur (Keskin ve Büyük, 2013: 386). Bağbozumu Tanrısı Dionysos adı yapılan bu dinsel törenlerde Atinalılar keçi postlarına girerek bolca şarap içip birbirlerine türlü el şakaları yapar ve farklı sesler çıkarırdı. İşte komedyanın bilinen tarihi de bu şekilde başlamıştır.

Komedyayı daha iyi anlayabilmek için onun zıttı olan tragedyaya bakmak gerekir. Aristoteles (2011) tragedyayı şöyle tanımlamaktadır:

“Tragedya ahlâki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu önceden belli ya da tahmin edilebilir olan belirli bir uzunluktaki eylemin taklididir. Sanatsal incelikler kullanılarak güzelleştirilen bir dil ve üsluba sahiptir. Kapsadığı her bölüm için birtakım özel araçlar kullanır ve eylemde bulunan kişiler vasıtasıyla temsil edilir. Bu yönüyle bakıldığında tragedya sadece mitoslardan oluşmaz. Tragedyanın amacı acıma ve korku duygularını harekete geçirerek, ruhu kendi tutkularından arındırmaktır. Sanat tarafından güzelleştirilmiş dil denildiğinde, aklıma harmoni, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan dil geliyor. Her bölüm için özel araçlar kullanılır denildiğinde ise bazı bölümlerde ölçünün, bazı

bölümlerde ise aynı zamanda müzik ve şarkının kullanılmasını anlıyorum... Tragedya bir eylemin taklididir. Bu eylem karakter ve fikir bakımından belli özelliklerde olması gereken eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilir. Bu durumda karakter ve düşünce, tragedyanın iki eylemi olmaktadır. Kişiler eylemlerdeki karakter ve düşüncelere bağlı olarak mutlu olurlar ya da olamazlar.”

Tragedyanın komedyadan ayrılan birçok özelliği bulunmaktadır ki zaten birbirinin karşıtı olan türler olarak ortaya çıkmışlardır. Aralarındaki önemli ayırmadan biri üstün özellikli kişileri, örneğin tanrıları, yarı-tanrıları, kral ve kraliçeleri, tragedya; halktan ve sıradan, kusurlu insanları ise komedyaya işler. Oğuz Makal da tragedya ve komedyayı Eski Yunan Tiyatrosu’ndan bugüne birbirine zıt iki tür olarak görür. Chaplin ise alt sınıftan insanların hayatta kalabilmek için mizaha ihtiyaçları olduğunu belirtir. Kısacası, insanlar kendileriyle çelişikçe komedi keskin bir şekilde devam edecektir (Makal, 1995a: 7).

Tarhan (2016: 95), trajedi ile komedi türleri arasındaki farklılığı şöyle açıklamaktadır: “trajedi ile komedi arasındaki bir diğer ayırt edici özellik, trajedide sorunun cevaptan önce gelmesine karşılık, komedide cevabın sorudan önce gelmesidir. Bunun haricinde, trajedide tekrar olmamasına karşın, komedide tekrarın ‘olmazsa olmaz’ olmasıdır. Burada altı çizilmesi gereken önemli nokta şudur ki, komedi asla trajedinin bir tekrarı ya da yinelenmesi değildir. Çünkü komediyi trajediden ayıran tekrardan başka pek çok ayırt edici nitelik vardır.”

Komedi sanatı, Antik Roma’da da Yunan şehir devletlerinde olduğu gibi tiyatro sahnesinde devam eder. Orta Çağ Avrupa’sında ise senyörlerin şatolarında, kralların saraylarında hikâye anlatıcısı (storyteller) görevi de gören saray soytarıları komediyi pandomime dayalı olarak alelade bir şekilde sürdürürler.

İtalya’da 14. yüzyılın sonlarında edebiyat ve sanat alanında başlayan yenileşme hareketi olan Rönesans’ta komedi kavramı ise anti-kitenin beraberinde getirdiği bir anlayışa dayanır. Aristoteles’in Poetika adlı kitabında açıkladığı, Antik Yunan ile Antik Roma’da uygulanan komedyaya sanatı Rönesans döneminin komedyaya anlayışının da temel belirleyicisi olmuştur. Yavuz’un (2019: 64-65) belirttiği üzere;

“Rönesans döneminin komedya anlayışı, Dante Alighieri'nin ‘İlahi Komedya’ (Divina Commedia) adlı eseriyle zirveye erişmiştir. Rönesans dönemi plastik sanatlarında ise komedya kavramına Dante'nin eseri için yapılan betimlemeler haricinde rastlamak pek olası değildir. Rönesans dönemi için komedya, hiciv (eleştiri) alanında bir araç olarak görülmüştür. Halka ulaşmak için tragedyadan daha kolay ve yaygın bir iletişim aracıdır. Tragedya ‘kutsallık’ atfedilmiş ciddi bir üslup; karakterlerinin ortalamanın üstünde insanlar olması -yani halk arasında gözlemlenmesi zor olan üst tabakadan ya da ilahi kişiler olması- gibi nedenlerden dolayı genel kitleye hitap etmesi zor; daha çok sanatsal bir araçtır. Komedya ise, ortalamanın altında, yani genel halk kitlesinin kendisine daha yakın bulabileceği karakterler barındırdığı için, Rönesans dönemi sanatçılarına genel kitleye daha kolay ulaşılabilmesini düşündürmüştür.”

Rönesans dönemi resim sanatında komediye, Hollandalı Hieronymous Bosch'un eserlerinde rastlanmaktadır. Bosch'un tablolarında, rahibe örtüsü giyen domuz ya da vahşi bir yaratığa benzetilen rahipler gibi gerçeküstü figür ve kompozisyonlar ile Katolik Kilisesi'ne ve dine karşı bir hicivsel üslûpla komedi kullanılmıştır. İtalya'da ise Floransalı maniyerist ressam Sandro Boticelli, İlahi Komedya betimlemeleriyle Rönesans döneminin komedya konulu resimlerini meydana getirmiştir. Rönesans dönemi komedya sanatı bir yönüyle ‘metafizik’ bir algı da içermektedir. Leonardo da Vinci gibi sanatçılar bu sebeple komediyi daha çok grotesk yönüyle işlemişlerdir. Grotesk; kaba komedilerden, absürt şakalaşmalardan yararlanarak, birbirine tamamen zıt yaşantıları ya da olayları bağdaştıran temelde ciddi, ancak görünürde gülünç ve absürt bir komedya tarzını yaratmıştır (Yavuz, 2019: 65-70).

Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 17 ve 18. yüzyıllarda komedi, filozoflar tarafından felsefi olarak ele alınmıştır. Ne var ki felsefe ile komedi arasındaki ilişki çok eski olup filozoflar tarih boyunca komediden ziyade soylu olanı konu edinen tragedyaya ile ilgilenmişlerdir. Antik Yunan'da komedinin felsefi yönü ilk defa Aristophanes'in “Bulutlar” adlı oyununda Sokrates'in bir filozof olarak mizah özdeği konumunda olmasıyla konu edinmiştir (Tarhan, 2016: 89-90).

Moliere ve Shakespeare ile tiyatrodaki devam eden komedi, Aydınlanma Çağı ve sonrasında birçok filozof tarafından felsefi yönüyle ele alınmıştır. Hegel,

“Tin’in Fenomenolojisi” adlı kitabında komedi’yi en yetkin tinsel sanat eseri olarak kabul etmiş ve bunu ‘Sanat Biçimindeki Din’ bölümünde epik-trajedi-komedi üçlüsü içerisinde ele almıştır. Danimarkalı yazar ve filozof Kierkegaard, ironi ile komedi arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Ona göre, ironinin en güvenilir biçimi, ciddi olan bir konuyu ciddi olmayan bir şekilde, şakaya vurarak ifade edilmesindedir. Psikanalitik Kuramın önemli isimlerinden olan Lacan’a göre komedi, olup biten gerçeğin görmezden gelinerek en aşına olunan gerçekliğin içindeki çatlağı görmeyi sağlayan bir nesnedir (Tarhan, 2016: 91-97).

Gösteri sanatlarından tiyatrodan, edebiyatta ve felsefede ele alındıktan sonra komedi, Lumiere Kardeşlerin sinematograf cihazıyla sinemaya da girmiştir. Komedi, sinemadan sonra icat edilen televizyonda ise izleyicilere yönelik programların çeşitlenmesiyle durum güldürülerinde ve talk-showlarda kullanılmıştır.

1.3. Komedinin Özellikleri

İnsana özgü bir sanat olan ve Eski Yunan’da doğup geliştiği kabul edilen komedi (komedi, güldürü), alt sosyal sınıfa ve halka özgü bir nitelikte ele alınmıştır. Önceleri söz ve el şakalarına dayanan bu sanat, zaman içerisinde değişmiş; güldürü sanatı da farklılaşmıştır. Söz ve el hareketleri haricinde abartı, olayların zincirleme olarak şaşırtıcı bir biçimde gerçekleşmesi, iyi-kötü, güzel-çirkin, başarılı-başarısız vb. zıtlıklar, var olan durumun çelişkisi gibi yollarla da komedi üretilebilir olmuştur.

Komedi bugüne dek tüm unsurlarıyla var olmuş ve geçerliliğini sürdürmüştür. Yüzyıllardır değişerek gelen ve pek çok sanat dalına da bir tür olarak giren komedi, ülkelerin ya da toplumların sosyal ve politik yapısına göre işlediği konuları değiştirmek durumunda kalmıştır. Örneğin, Atina’daki siyasal durum sebebiyle politika alanında herhangi bir fikir ortaya atmak olanaksız hale geldiğinde para ve aşk ön plana çıkan temalar olmuştur. Bunun sonucunda olaylar daha sıradan ve yalın hale gelerek “mutlu son”a bağlanmış ve konusunu gündelik hayattan alan konular genelleştirilmiştir (And, 1973: 272).

Nutku'dan aktaran Uluyağcı'ya (2015: 145) göre, komedyanın türleri ve biçimleri; (1) düşünce ve mizah yoluyla gelişen komedyalar; (2) karakterin özelliklerinden ve kara-mizahtan kaynaklanan komedyalar; (3) söz komikliği ile oluşturulan komedyalar; (4) dolantı ve gülünç durumlarla oluşturulan komedyalar; (5) dayak, sopa, gürültü, patırtı ve kaba sabalığa dayandırılan komedyalar ve son olarak (6) açık-saçık bir olayı gülünç olarak kullanan komedyalar şeklinde oluşturulmaktadır.

Komedi türü, tarihsel bağlamda değişerek ilerlese de komedi sanatını tek bir başlık altında öbeklemek mümkündür. Komedi, toplumdaki alt sınıfın ve sosyal grupların temsil edildiği, halkın istek ve özlemlerini, düşündüklerini, arzularını anlatmasını sağlayan ve yöneten sınıf olan iktidara tepkisini ortaya koymasına aracı olan gayri-resmi bir kültürün parçasıdır (Çetinkaya, 2011: 46-47).

Konusunu günlük hayattan alan ve sıradan kişileri hikâyenin ana kişisi yapan komedi, kutsal olan kavramlara uzaktır; çatışmalar ve anlaşmazlıklar uzlaşıyla, mutlu sonla bitirilir. Komedi türü, Orta Çağ'da basit ve kaba halk güldürüsü anlamına gelen Fars'a da öncülük etmiştir. Tıpkı komedinin Antik Çağ'da olduğu gibi göstermecî yönüne vurgu yapan Fars da oyuncularını alt tabakadan seçmiştir.

1.4. Komedinin Türleri

Komedi önce sözlü kültürde ve tiyatrodan ortaya çıkmıştır. Edebiyat ve yazın alanında da şiirde parodi eserlerde, karikatür ve mizah dergilerinde bir tür olarak yer alan komedi son olarak yirminci yüzyılda sinemada da popüler türlerden biri hâline gelmiştir. Komedinin en fazla alt türü sinemada ortaya çıkmıştır.

1.4.1. Tiyatrodan Komedinin Alt Türleri

İlk defa Aristoteles tarafından sistemleştirilen komedyaya yıllar içerisinde kendi içinde alt-türlere ayrılmıştır. 15 ve 16. yüzyıllarda tragedya ile birleşerek dram türünü doğuran komedyanın, töre komedisi, karakter komedisi ve vodvil olmak üzere üç alt türü bulunmaktadır (And, 1973: 28).

1.4.1.1. Töre Komedi

Bir toplumun gülünç, aksayan, kusurlu yanlarını anlatan komedi alt türüne töre komedi adı verilmektedir. Bu türde, toplumların kültürel dinamikleri, anlayış biçimleri, örf, âdet ve görenekleri, toplumdaki sosyal sınıfların durumları, kadının ve erkeğin konumu eleştirilerek sahnelenir. Moliere'in "Gülünç Kibarlar", "Bilgiç Kadınlar", "Kocalar Mektebi", "Zoraki Doktor" oyunları bu türün en önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Koyuncu, 2018: 11).

Hem karakter komedi hem de töre komedi tiyatro oyunlarında daha çok kullanılmaktadır. Türk tiyatrosunda, Tanzimat dönemi sonrası dilde, edebiyatta ve sanatta başlayan batılılaşma hareketi sonrası Ahmet Vefik Paşa, İbrahim Şinasi ve Direktör Âli Bey komedi türlerinde eserler ortaya koymuştur. Şinasi'nin tek perdelik oyunu olan "Şair Evlenmesi" ve Direktör Âli Bey'in "Ayyar Hamza" töre komedi içerisinde değerlendirilmektedir. Bu tiyatro oyunları, dönemin kültürel ve sosyal yapısından kaynaklı olarak Osmanlı toplumundaki görücü usulü evlilikleri hicvetmişlerdir.

1.4.1.2. Karakter Komedi

Kişilerin, oyundaki karakterlerin gülünç ve aksayan yönlerini göstererek izleyenleri güldürmeyi, kimi zaman da güldürürken düşündürmeyi amaçlayan komedi türüdür (Richardson'dan akt. Çöteli, 2016: 266).

Moliere'in "Cimri" ve W. Shakespeare'in "Venedik Taciri" adlı eserleri karakter komedisine örnek teşkil etmektedir. Moliere, "Cimri" adlı oyununda Harpagon karakteri üzerinden Paris burjuvasını ve parayı insani değerlerin üzerinde tutan, para karşısında özgürlüğünü yitirerek kendisine ve çevresine yabancılaşan insanları ve toplumsal ilişkileri hicveder.

1.4.1.3. Vodvil

Olayların merak uyandıracak ve şaşırtacak şekilde oluşturulmasıyla, izleyiciyi yalnızca güldürmeyi amaçlayan komedi türüne verilen addır. Bir derinliği olmayan vodvil, insanları gülüp eğlendirirken karakter ve töre komedisinde olduğu gibi toplumsal değerleri hicvetme amacıyla değildir (Koyuncu, 2018: 11).

Kimi araştırmacıya göre vodvil, entrika komedisi ile aynı türü karşılamaktadır. Buna göre vodvil, karmaşık yapısı, tek boyutlu karakterleriyle gelişen entrika içerikli yanlış anlaşılmanın yer aldığı olayların hikâyesinin sonunda çözüme kavuştuğu entrika komedisi ile eş değerdir.

Sinemadaki salon, bulvar ve hafif güldürü türlerinin tümü vodvilden çıkmıştır (Özçelik, 2017: 43). Dolayısıyla tiyatrodaki komedinin alt türü olarak değerlendirilse de vodvil, sinemada da görülmektedir. Vodvil filmleri, oyuncuların rolleri gereği birbirlerine karşı olan durumlardaki yanlış anlaşılmanın sarmal bir şekilde ilerleyerek filmde olması gerekenden farklı noktaya gelmesini, içinden çıkılmaz hâle gelen bu karmaşık olayların, en sonunda mutlu bitmesini karşılayan bir türdür (Koyuncu, 2018: 11).

1.4.2. Edebiyatta Komedinin Alt Türleri

Edebiyat alanında komedi türüne halk fıkraları, karikatürler, mizah ve komedi dergileri, parodi eserlerde rastlanmaktadır. Bu eserlerde hiciv (yergi) vasıtasıyla okuyucuyu güldürürken düşündürerek belirli toplumsal, politik mesajları iletmeye çalışma ya da kıssadan hisse ile eğitme amacı güdülmektedir. Edebiyat komediyi, okuyucuyu eğitme ve öğretmede araç olarak kullanmaktadır.

1.4.2.1. Halk Fıkraları

Genelde eğitici ve öğretici olan, okuyana ya da dinleyene ders verme amacı güden halk fıkraları da komedinin edebiyattaki ürünlerinden biridir. Türk edebiyatında Nasrettin Hoca fıkraları, Keloğlan masalları, Bektaşî fıkraları bu kategori içerisinde değerlendirilebilir.

Dede Korkut Öyküleri ve Keloğlan masalları, Nasrettin Hoca fıkraları, Selçuklu döneminin önemli mizah örneklerindedir. Keloğlan'ın padişahın kızını istemesinde, Nasrettin Hoca'nın göle maya çalmasında, Karagöz'le Hacivat'ın saflığı ve dürüstlüğü Türk insanın özelliklerini, mizah anlayışını yansıtmaktadır. Osmanlı döneminde mizah, imparatorluğun matbaa ve basın öncesi mizah çeşitlerini kapsamaktadır. Osmanlı mizahı, durgun ve sabit bir yapıya sahiptir. Osmanlı kültürel değerleri içerisinde halk edebiyatı ve divan edebiyatı yer almakta; Karagöz ile Hacivat, Pişekâr ile Kavuklu iki kültürün temsilcisi olarak ön plana çıkmaktadır (Öngören, 1998: 51-52).

1.4.2.2. Karikatür

Köken itibariyle itibariyle karikatür kelimesi İtalyanca 'caricare' fiilinden türemiş olup, "yüklemek, hücum etmek, doldurmak, abartmak, alaya almak" gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Karikatür, yazılı olarak ilk kez ise, Giovanni Atanasio Mosini tarafından 1646 yılında Annibale Carracci'nin abartılı çizgilerle oluşturulmuş portrelerini tanıttığı "Arti di Bologna" isimli yapıtının önsözünde kullanılmıştır (Güderi, 2008: 73).

Kamiloğlu'na (2013: 166-167) göre "çizgi sanatı" şeklinde de tanımlanabilen karikatür, mizahın türlerinden biridir. Türkiye'de karikatür, iki şekilde oluşturulmaktadır. Birincisi mizahın gülmeceyle olan birlikteliğinden doğan "komik karikatür"lerdir. Bu tür karikatürler, abartılı motif ve çizgiler kullanarak, sözgelimi bir insanı olağandan farklı çizerek veya öne çıkan bedensel bir özelliğine vurgu yaparak "eğlence"nin amaçlandığı çizgilerden oluşan küçük öykülerdir. Bir diğer tür ise politik mizahın "politik karikatür"lerdir. Bu tür karikatürler; karikatüristin siyasi bir liderin söyleminin, tavrının ya da başka bir lider ile olan diyalogunun fiziksel yapısına getirilen komediyle birleştirilmesiyle politikleşir."

Türkiye'de karikatür sanatı ilk olarak 1867'de Arif Arikami tarafından çıkarılan "İstanbul" isimli dergi biçimindeki gazetede yer bulmuştur. İlk karikatür dergisi ise Tanzimat döneminde Teodor Kasap tarafından yayımlanan Diyojen'dir. Mizah ve karikatür dergisi olarak yayın hayatına 1870 yılında

başlayan Diyojen, siyasi yazılar sebebiyle kapatılmıştır. Osmanlı döneminde İttihat ve Terakki iktidarı zamanında mizah basınında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. İttihat ve Terakki hükümeti idaresinde genelde siyasi konulu karikatürler ön plana çıkarken, Milli Mücadele yıllarında kısa ömürlü mizah dergileri yayınlanmıştır. Bu dergiler içerisinde en uzun soluklu olanı “Akbaba”dır (1922-1977). Bu dönemde karikatür ve mizah alanında en kayda değer isim ise Cemal Nadir olmuştur (Topuz, 1997: 221-231).

Nesin’e göre; “Türk mizah tarihinin 1923-1946 yılları arası, günümüz karikatür mizahının çizgi kalitesi olarak temellerinin atıldığı dönem olarak kabul edilir. Ancak, Marko Paşa çıkana dek bu dönemde siyasi mizah yoktur ve mizah alanındaki serbest düşünce çizgilere ve karikatürlere yansımamıştır.” (Nesin, 2001: 55).

Marko Paşa dergisi, siyasi eleştirileri nedeniyle çeşitli davalara konu olmuş; Aziz Nesin ise, dergide çıkan bir yazıda başyazar olması sebebiyle hapis cezasına çarptırılmıştır (Kamiloğlu, 2013: 168).

1972’de yayınlanmaya başlayan Gırgır, Marko Paşa’nın bıraktığı yerden devam etmiş ve karikatür alanında aynı ideolojiyi sürdürmüştür. Muhalif kimliğiyle siyasetçileri mizah malzemesi yapan Gırgır, sokaktaki sıradan insanın sözcüsü olmuş, Anadolu’daki pek çok çizerin birlikteliğiyle aynı mizahi anlayışı benimsemiştir. 12 Eylül darbesiyle ülkede yeniden mizaha yasak gelince Gırgır’ın muhalif ve aykırı duruşu zarar görmüş ve dergi bir ay süreyle kapatılmak zorunda kalmıştır. Gırgır’ın ardından yayın hayatına başlayan karikatür dergileri daha saldırgan ve muhalif bir duruş sergilemişlerdir. Bu mizah ve karikatür dergileri içerisinde “Limon”, “Leman”, “Penguin”, “L-Manyak”, “Öküz”, “Hıbrır” ve Hıbrır’ın devamı olarak gelen “HBR Maymun” sayılabilir (Kamiloğlu, 2013: 168).

Son dönemde ise OT, öne çıkan karikatür ve mizah dergisi olmuş; politik ve muhalif gülmecenin mizah alanındaki temsilcisi olmuştur.

1.4.2.3. Mizah Dergileri

Komedide olduğu gibi mizahın tarihçesi de oldukça eskiye dayanmaktadır. Aristoteles, Platon, Darwin, Descartes, Voltaire, Hobbes, Freud ve Twain gibi filozof ve yazarlar mizah kavramını açıklamaya, tanımlamaya çalışmışlardır. Latince “humere” kelimesinden türeyen mizah, “nemli” anlamına gelmektedir. Kelimenin isim durumundaki “umor” ise, “nemli” ya da “sıvı” anlamında kullanılmaktadır. Her iki sözcük de Yunanca “hygros” kelimesinden türemiş olup akıcılık, ıslaklık anlamında kullanılmıştır (Cavanaugh’dan akt. Yardımcı, 2010: 2).

Çeşitli konular mizaha kaynaklık edebilir. Gelenek ve görenekler, toplumsal yapı ve sistemdeki aksaklıklar, kültürel dinamikler, iktidar tarafından yaratılan adaletsizlikler, yönetim, mizahın nesnesi olmuştur (Avcı, 2003: 80). Mizah yapanın görevi toplumu değiştirmek, dönüştürmek, ideal olana yaklaştırmaktır. İdeal olan, evrensel bir anlayışla belirlenir. Mizahçı çarpık ya da yanlış olarak gördüğü toplumsal sistemi, halka anlatıp mizahın gücünü kullanarak yerebilirse içinde bulunduğu toplumu ve dünyayı şekillendirebilir.

Aziz Nesin mizahın, toplumlara, sınıflara ya da kültürlere göre farklılıklar gösterdiğini belirtmektedir. Bu durum mizahın pek çok tanımının yapılmasını haklı çıkarmaktadır. Çünkü herkes mizahı, kendi anladığı biçimiyle tanımlamaktadır. Bilim adamları, filozoflar ya da mizah yazar ve çizerleri kafa karıştırıcı yönüne dikkat çekse de mizah, beğeniyi ve sorun çözenin vereceği hazzı insanlara vermektedir (Yardımcı, 2010: 3).

Türkiye’de mizah dergileri, Tanzimat döneminden itibaren görülür. Edebiyat ve sanattaki yenileşme komediye de mizah dergileri aracılığıyla girmiştir.

İlk mizah dergisi olan “Diyojen” 1870 yılında Namık Kemal ve Teodor Kasap tarafından İstanbul’da yayınlanmıştır (Yardımcı, 2010: 7).

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yılları Türk mizahının durgunluk yaşadığı dönemler olmuştur. Savaş yıllarında Meşrutiyet döneminden kalan mizahi gelenek sona ermiş, Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından yeni bir mizahi anlayış biçimlenmiştir. Genç cumhuriyette 1928 yılı aynı anda hem büyük bir bitiş hem de bir başlangıcı ifade etmekteydi. Yeni Türk alfabesinin kabulü

aynı zamanda Türk halkının düşünce biçimini, dünyaya bakışını da değiştirmiştir. Atatürk döneminde 9 Ağustos 1930 tarihinde Fethi Okyar tarafından kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası ve çok partili hayata geçiş denemeleri gibi siyasal demokratik hamleler Türk mizahının yapısını şekillendirmiştir (Yardımcı, 2010: 8). II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik ve siyasal zorluklar ve savaşın halk üzerinde yarattığı baskı ile mizahın birincil görevi yeniden iktidar sınıfını tenkit etmek ve siyasal erk ile savaşmak olmuştur. Bu savaşın öncülerinden biri de 25 Kasım 1946 tarihinde yayın hayatına başlayan "Marko Paşa"dır (Nesin, 2001: 55).

İnuğur'dan akt. Yardımcı'ya (2010: 8-9) göre, "Marko Paşa, politik mizah türünde çıkan ilk dergidir. İttihat ve Terakki iktidarındaki "Kalem" ve "Cem" gibi dergiler haricinde mizah anlamında en büyük ilgiyi Marko Paşa görmüştür. "Marko Paşa'da yer alan Türkiye'nin Amerika Birleşik Devletleri ile ilişkileri, anti-demokratik yasalar, Soğuk Savaş, karaborsa, enflasyon vb. politik ve ekonomik konular mizah yoluyla eleştirilmiştir."

Marko Paşa'dan sonra gelen Gırgır, Leman, L-Manyak, Penguen, OT gibi mizah dergileri siyasal mizahı devam ettirmişlerdir.

1.4.2.4. Parodi

Parodi, edebi bir terim olarak, "alaycı taklit" ya da "bir metnin gülünç kopyası" gibi anlamlara gelir. Sözcüğün bu anlamdaki ilk kullanımına Aristoteles'in Poetika adlı eserinde rastlanmaktadır. Aristoteles, taklide dayalı şiirlerden söz ederken, onları "parodie şiir" olarak nitelemektedir (Özdemir, 2019: 59).

En geniş anlamıyla Parodi, Oxford English Dictionary'de "bir yapıtın orijinaline dayanılarak, komik etkisi yaratacak şekilde yapılan taklidi" şeklinde tanımlanmaktadır (Hutcheon, 2000: 32).

Yunan şiiri ve edebiyatında taklit, komik alıntı, dönüşüm kavramlarının tamamını karşılamak için parodinin kullanıldığını belirten Margeret A. Rose, sözcüğün kökeniyle ilgili olarak Housholder'ın tespitlerine yer verir. Housholder, parodiyi epik şiirin biçimini ve konusunu taklit eden yergisel, alaycı bir yeniden

yazım veya kahramanlık taşlaması olarak nitelerken, sözcüğün kökeninin “parodos” kelimesinden türediğini belirtmektedir. Ona göre, taklitçi şarkı veya bir şarkıyı taklit anlamlarında kullanılan “parodos”, Yunanca ‘parode’ sözcüğünden türemiştir. Parode de “para” (-mıŒ gibi, taklit, benzer, deęiştirilmiŒ vb.) ile “ode” (Œarkı, Œiir) kelimelerinin birleŒiminden oluŒmuŒ olup ‘bir Œarkının orijinalinden farklı olarak söylenmesi, taklit edilmesi ya da değiştirilmesi’ anlamını taŒır (Rose’dan akt. Özdemir, 2019: 59-60).

Bir eserin komik etki yaratacak biçimde değiştirilmesi, taklit edilmesi, ona benzeyerek oluŒturulması anlamına gelen parodi önce Œiir alanında, özellikle satir denilen yergi Œiirlerinde ve epik hikâye ve destanlarda, daha sonraları ise romans, hikâye ve romanlarda kullanılmıŒtır. Parodiler, aslı olan eseri taklit yoluyla komedi ve mizah oluŒturur.

1.4.3. Televizyonda Komedi Türleri

Televizyonun 21. yüzyılın ortalarına doğru hâkim kitle iletişim aracı haline gelmesiyle program yapımcıları izleyicileri ekran başına çekebilmek amacıyla farklı format ve program türlerini izleyiciyle buluŒturmuŒtur. Komedi programları da bunlardan biri olmuŒtur. Komedi televizyonda kimi zaman bir yarışma programının içerisinde kullanılmıŒ kimi zaman talk-showcu eŒliğinde bir televizyon Œovunun ana teması olmuŒ kimi zaman da “durum güldürüsü” adı verilen televizyon dizileri ile izleyiciyi çekmeyi baŒarmıŒtır.

1.4.3.1. Komedi Programları

Televizyonda komedi türü, ‘prime-time’ adı verilen izleyicinin televizyon başında en çok vakit geçirdiği zaman diliminde ya da daha sonra gece yarısı yayınlanan eğlence temalı programlarda sıkça kullanılmıŒtır. Komedi programlarının en çok tercih edilene ise “talk show”lardır. Talk-show, komedyen bir sunucu eŒliğinde sinema, televizyon, müzik alanında ünlü konukların katılarak samimi ve mizahi sohbetlerin yapıldığı bir eğlence programıdır.

ABD’de CBS Televizyon Dağıtım Şirketi tarafından 1981 yılından beri yayınlanmakta olan “Entertainment Tonight” en bilinen komedi programıdır. Bunun yanında “The Tonight Show With Jay Leno”, “The Tonight Show Starring Jimmy Fallon” gece yarısı yayınlanan talk show’lardır.

Türkiye televizyonlarında yayınlanan “Şahane Pazar”, “Çarkıfelek” gibi eğlence ile yarışmayı birleştiren programlar ile “Bir Demet Tiyatro”, “Komedi Dükkânı”, “Arkadaşım Hoş geldin”, “Çok Güzel Hareketler Bunlar”, “Güldür Güldür Şov” gibi formatını teatral gösteri ve mizansen üzerine temellenmiş programlar da komedi programı içerisinde değerlendirilebilir.

1.4.3.2. Durum Komedileri

Durum komedisi, ya da bilinen adıyla Sit-com, olayların hızlı bir şekilde geliştiği, az sayıda karakterden oluşan ve sınırlı sayıda mekânın kullanıldığı bir televizyon komedi programıdır.

Öktem Başol, Senaryo Kitabı’nda bu televizyon program türünü şöyle açıklamaktadır: “Sitcom, bir Anglo-Sakson terimi olan “situation comedy (Durum komedisi)”nin kısaltılmış şeklidir. Terim, yaklaşık yarım saat süren ve içinde karakterlerin çoğunlukla kapalı birkaç mekânda, komik olaylar yaşadıkları televizyon dizilerini tarif etmektedir. Birkaç aile bireyi ve komşularının, bir arkadaş grubunun ya da iş arkadaşlarının yanlış anlaşılmalara, karşıtlıklar, gülünç kazalarla dolu hayatlarının anlatıldığı epizodların her biri mümkün olduğu kadar dolu, sıkı ve vurucu olmalıdır. İşte bu yüzden dünyada kabul gören ideal sitcom süresi 24 dakikadır.” (Başol, 2017: 656).

Neale ve Krutnik’e (akt. Özkan, 2019: 19) göre; “televizyonda yayınlanan komedi dizilerinin başlangıcı ABD’de radyo programlarına dayanmaktadır. 1930 ve 1950 yılları arasında komedi programları, yapımcılar tarafından çokça tercih edilmiştir. Radyoda yayınlanan programlar içerisinde en tanınmış olanı ‘The Benny Show’dur. Otuz dakika süren programın altı dakikasını skeç oluşturmaktaydı. Skeç yapılan bölüm, radyoda komedi formatının ilk örneklerinden sayılmaktadır.”

Sit-com tarihi, neredeyse Amerikan televizyon tarihi ile aynı yıllara denk gelmektedir. 1950’li yıllarda bazı yapımcı ve yazarlar toplumun istek ve kaygılarını göz önünde bulunduran, onları yarı grotesk tarzda salon komedileri biçiminde işlemeyi düşünmüşlerdir. Bu durumda 179 bölüm devam eden, 1951-1957 yılları arasında CBS Televizyon kanalında yayınlanan “I Love Lucy” (Lucy’yi Seviyorum) adlı dizi modern durum güldürülerinin atası sayılmaktadır (Başol, 2017: 656-657). Özkan, bu durum güldürüsünün hikâye örgüsünü şu şekilde açıklamaktadır: “aile komedisi olan dizinin giriş bölümünde başroldeki karakter bir hata sonucu varolan düzeni bozar, gelişme bölümünde diğer karakterler bir araya gelerek durumu düzeltmeye çalışırken durum daha çok karışır. Dizinin sonuç bölümünde ise iyilik ve şans ile durum çözülür, iyilik daima kazanır mesajı verilir.” (Özkan, 2019: 19). Durum güldürüleri ABD’de 1960 ve 70’lerde “The Jefferson’s”, “The Bill Cosby Show” gibi programlarla devam etti. Seinfeld (1989-1998), Friends (1994-2004), How I Met Your Mother (2005-2014), The Big Bang Theory (2007-2018) gibi durum güldürüleri, New York, California gibi eyaletlerde orta sınıf Amerikalıların sorunlarını, aile ve aşk hayatlarını, arkadaşlıklarını merkeze alarak güldüren televizyon dizileri olarak büyük bir hayran kitlesi yarattı.

Özsoy’a (akt. Özkan, 2019: 20) göre; “Türkiye’de ilk komedi dizisi örneği 1974 yılında yayınlanan ‘Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz’ ile verilmiştir. Bu dizide Amerikan menşeli komedi yapımlarından farklı olarak Türk insanının bulunduğu coğrafyanın kültürel yapısının da izleri görülmektedir. Dolayısıyla Türk güldürü geleneğinden izler taşıyan komedi dizileri Batı’daki örneklerinden de bu özelliği ile ayrılmaktadır. Türkiye’de bu türün devamı ‘Kaynanalar’ dizisi ile devam etmiştir.”

Türkiye’de özel televizyon kanallarının çoğalması ile durum güldürülerinin sayısı da artmıştır. Ayrılısak Da Beraberiz, Yedi Numara, Tatlı Hayat, Avrupa Yakası, Yalan Dünya gibi dizilerde aşk, evlilik ve aile hayatı, büyük kentlerde iş hayatı ve iş arkadaşlıklarının getirdiği zorluklar, kültürel çatışmalar gibi konular işlenmiştir.

1.4.4. Sinemada Komedinin Alt Türleri

Sinemada komedi Lumiere Kardeşler'in ilk gösterilerinin ardından oluşmuş, ilerleyen yıllarda diğer türlerle etkileşime girerek, edebiyat ve tiyatrodaki komedi türünden de etkilenecek çeşitli alt-türlere ayrılmıştır.

Sinemada komedinin alt türleri kendi içerisinde konularına ve ülkelere göre komedi olarak şu şekilde sıralanabilir:

- a) Konularına Göre Sinemada Komedi Türleri
 - Savrukrama (Slapstick) Komedi
 - Müzikal Komedi
 - Kara Komedi
 - Romantik Komedi
 - Aksiyon Komedi
 - Fantastik Komedi
 - Tür parodileri
 - Absürt Komedi
- b) Ünelere Göre Sinemada Komedi Türleri
 - Amerikan Komedisi
 - İngiliz Komedisi

İKİNCİ BÖLÜM: KOMEDİ VE SİNEMA

Özön'e (1985: 151) göre; "komedi; toplumların, insanların, durumların gülünç yönlerini ele alır. Yani komedi; insanları, olayları, durumları gülünç bir biçimde işleyen türdür. Gülünç durum çoğunlukla olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik ve şaşırtıcı bir biçimde yer değiştirmesi ile ortaya çıkar."

Komedi, hayatın içerisindeki sıradan olayları ve kişileri, sıra dışı hareketler ve diyaloglarla anlatmaya çalışır. Bu nedenle komedide izleyenin dikkatini çekmek için abartılı hareketlere, söz oyunlarına, nükte içeren konuşmalara, aşırılığa yer verilir. Sinemada komedi sessiz dönemde abartı içerikli hareketlerle, el şakası ya da pantomim içeren "gülüt"lerle var olmuştur. Zaman içerisinde komedi sinemada da hem türlere ayrılmış hem de yalnızca abartılı gülünçlükten uzaklaşarak eleştirel ve felsefi bir hâl almıştır. Olay ve durumların gülünç durumlarını anlatırken izleyenleri düşündürmek sesli sinemanın komedi türünde daha geniş yer bulmuştur.

Makal (1995a: 7) sinemanın toplumsal bağlamını şöyle ifade etmektedir:

"Sinemada komedi türü, alt sınıftaki insanların, üst sınıflardan intikam almasına dayalı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Şüphesiz insanlar arasındaki ikilemler ve çatışmalar komedinin temel niteliğini oluşturmaktadır. Çirkin, aşağı, içi boş, sahte olanı acı ve katı bir alayla ya da kahkahayla dile getiren komedidir. Tam da burada gülünç olan ortaya çıkmaktadır ve insanın kendisine, topluma karşı söyleyemediklerini ifade etmektedir. Komedi, uyarıcı nitelik taşır. Hırçın, şımarık, alaycı, kışkırtıcı karakter ve söylemleriyle her şeyin yolunda olduğu söylenen toplumsal düzene ve gerçek yüzünü değişik maskeler altında gizleyen insana keskin bir bakış fırlatmaktadır."

Lumiere Kardeşler'in sinematograf cihazıyla 1895 yılında yaptıkları ilk gösterimle ortaya çıkan sinema sanatına komedi türü ilk yıllarda bir tür olarak girmiştir. Sinemada türlerin ortaya çıkmasıyla en çok kullanılan türlerden biri de komedi türü olmuştur. Bazı türler (western gibi) belirli zamanlarda popüler olurken, komedi türü her dönem sinemada izleyici bulmuştur. Bu nedenle komedi

sinemada hem yapımcı ve yönetmenlerin hem de izleyici kitlelerinin en çok tercih ettiği türlerden biridir.

2.1. Komedi ve Sinema İlişkisi

Komedi, insanlar arasında bütünleyici ve rahatlatıcı bir etkiye sahip olup kişiler arası iletişime de olumlu katkı sağlamaktadır. Sinemada popüler türlerden biri olan komedi filmleri izleyeni gündelik hayatın sıkıntısından, kaosundan uzaklaştırmakta ve onlara eğlenceli vakit geçirtmektedir. Ana akım sinemanın ilkelerinden biri de izleyicinin kendi hayatından bir kesiti komedi türündeki filmlerde bulması ve karakterlerle özdeşleşebilmesidir. Komedi filmlerinde de kendinden bir parça bulan izleyici filme dâhil olur ve ana kahramanla birlikte filmin sonunda mutlu sona ulaşır. Bu nedenle komedi filmleri sinemanın ilk yıllarından bugüne kadar hemen her dönemde en çok beğenilen ve tercih edilen tür olmuştur (Hüsrevoğlu, 2019: 13).

Sinema da tiyatro ve edebiyatta olduğu gibi komedi türüne uzak kalmamış ve komedi türü ilk filmlerle birlikte sinemaya girmiştir. Sinemadaki sınıflandırma ve filmleri türlere ayırma çalışmalarında diğer sanat dallarından ve bilimden (özellikle biyoloji ve taksonomiden) yararlanılmıştır. Türler, ilk zamanlarda yapım şirketleri tarafından konu ve temalarına ya da içeriklerine göre ayrılmıştır. Bu türlerden biri de komedi olmuştur. Komedi türü ise zaman içerisinde genişleyerek kendi içinde alt türlere ayrılmıştır.

Komedi, sinemada öncelikle bir tür adını yansıtmaktadır. Dolayısıyla onu diğer türlerden ayıran birtakım özellikler vardır. Burada “tür” ve “sınıflandırma” kavramından kısaca bahsetmek gerekmektedir. Abisel’e (1999: 48) göre; “filmler farklı şekillerde sınıflandırılabilir. Hepsi ilk başta sanat filmi olanlar ve olmayanlar diye ayrılıp, daha sonra bunların alt-türlerine geçilebilir. Klasik anlatı biçimleri de sinemaya uygulanabilir: Dram, komedi, trajedi, melodram. Filmleri yönetmenlerine göre, içerisindeki olayların geçtiği tarihsel döneme göre, öne çıkardığı duygusal duruma göre, ele aldığı sosyal ve kültürel soruna göre, çeşitli biçimsel özelliklerine göre, kısacası pek çok faktöre göre öbeklemek olasıdır.”

Özön'e göre (1985: 163-164); "komedi, yapılması en zor olan türlerden biri olmasına rağmen sinemaya hızlı bir şekilde girerek kısa bir süre zarfı içinde halkın ilgisini çekmeyi başarmıştır. Komedi filmleri sinemada anlatımı canlandırarak, sinemayı teatral etkilerden kurtarmıştır. Ortaya yalnızca sinemada var olan tipler çıkmış ve alıcının tüm olanakları kullanılarak sinema anlatımının geliştirilmesi sağlanmıştır. Sinema anlatım dilinin ve tekniğin ilerlemesine paralel olarak kaba güldürüden ruhsal, toplumbilimsel gözlemlere dayanan komediye doğru bir gelişme başlamıştır. Bunun sonucunda ulusal özellikler taşıyan komedi okulları ortaya çıkmıştır. Örneğin, önce Fransa'da Max Linder önderliğinde Fransız Komedi Okulu, ardından Mack Sennett'le birlikte Amerika'da Amerikan Komedi Ekolu oluşmuştur."

İster, eğlence odaklı kaba güldürü ister toplumbilimsel ve ruhsalbilimsel derin çözümler yapılabilecek komedi filmleri olsun, sinemada komedi türünün öncelikli amacı izleyiciyi güldürmek daha sonra topluma ya da izleyiciye mesaj vermek amacındadır. Bu nedenle de konu ve içeriklerine göre romantik komedi, absürt komedi, fantastik komedi, kara komedi gibi birtakım alt türlere ayrılmıştır.

Kara komedi türü haricindeki komedi filmleri, genel olarak, izleyiciyi güldürme amacı olan, hikâyenin mutlu bir şekilde sonlandığı filmlerdir. Komedi gerçekte hayatta görülen tip ve karakterler abartılarak ve mizahi olacak biçimde sunulur. Sinemadan önce eğlence ihtiyacını vodvillerle, kukla ve perde oyunlarıyla, sirk gösterileriyle karşılayan insanlar, sinemanın başlangıcından bugüne bu ihtiyacını sinema salonlarında komedi filmleri ile karşılamıştır. Özellikle sessiz sinema döneminde eğlenmek ihtiyacı salonlarda gösterilen kaba güldürüler ve savrukrama komedi türüyle giderilmiştir (Teksoy, 2015: 4-5).

Komedi sineması, yapıldığı ülkenin kültürel, sosyo-politik, ekonomik, toplumsal, hatta dinsel bağlamıyla ilintili unsurları gülünç malzeme olarak kullanır ve bu öğelerden ayrı düşünülemez. Söz konusu ülkenin siyasal ideolojisinden ayrı konumlanamayan komedi sineması, dönemden döneme evrim geçirebilir. Dolayısıyla izleyicinin her dönem güldüğü konular, olaylar ve karakterler aynı olmaz. Sinemanın ilk yıllarından itibaren melodram ile birlikte en

çok çekilen tür olan komedinin yapımcılar tarafından tercih edilen bir tür olmasında izleyicinin bu türü talep etmesi ve komedinin kendini yenileyebilmesi önemli bir etkidir (Onaran, 2012a: 97).

2.2. Dünya Sinemasında Komedi

Sinema, başlangıçta tiyatro sanatından, oyuncuların rollerinden, dekor, ışık, mizansen, kurgu, yer ve zaman geçişlerinden etkilenmiş ve bunları kendi anlatı yapısında kullanmıştır. Komedi türü de aynı gelişimi göstermiştir. Revü, operet, opera, kabare tiyatrosu, vodvil, sirk gösterileri, balad, müzikhol gibi sahne sanatları ve gösterilerinde kullanılan komik öğeler, sinemada komedi filmlerine taşınmıştır (Makal, 1995a: 15).

İlk komedi filmi olarak kabul edilen Fransız Lumiere Kardeşlerin “Kendini Sulayan Bahçıvan” (L’Arraseur Arrose, 1895) komedi türünün en bilinen örneklerinden biridir. Filmde bahçeyi sulayan bir bahçıvanın yaramaz bir oğlan çocuğunun suyu kaynağından kesmesi ve sonrasında bahçıvanın hortumun deliğine bakarken ıslanmasının yarattığı komik etki vurgulanmaktadır (Onaran, 2012a: 97). Lumiere Kardeşlerin sinematografları ile çektikleri ilk filmler ‘belge’ niteliğindedir ve senaryo, kurgu, oyunculuk ve mizansen gibi sinemanın ilerleyen yıllarda temel öğeleri olacak unsurları barındırmıyordu. Bu nedenle “Kendi Kendini Sulayan Bahçıvan”, ilk komedi filmi olarak kabul edilse de günümüz komedi sineması unsurlarını içerisinde barındırmaz; yalnızca basit birer gülüt niteliği taşımaktadır.

Fransa’da doğan komedi sineması önce Fransa’da ardından Amerika’da gelişmiştir. Fransız Komedi Ekolü’nün ilk temsilcisi “Borreau” tipinin yaratıcısı, aynı zamanda sirklerde akrobatlık da yapan Andre Deed’dir. Ancak bu ekolün en önemli temsilcisi Max Linder olmuştur. Max Linder, o dönemde yepyeni ve Fransız insanının karakterini yansıtan, rahatına düşkün bir burjuva tipi olan “Max”i yaratmış ve Fransız izleyicisini güldürmeyi başarmıştır (Özön, 1985: 163-164). Avrupa’da ilk olarak Fransa’da oluşan komedi türünde yaratılan karakter ve tipler, içinde buldukları sosyal sınıf ve meslekî durumla ilgili olarak ortaya

çıkıştır. Burjuvazinin alegorisi olan Max karakterinde de bu durum görülmektedir. Bu durum bugüne kadar pek çok komedi filminde kaynak olarak kullanılmıştır. Charles Prince Seigneur'un çoğunluğunu Georges Monca'yla çevirdiği "Rigadin" tiplerinde de alt tabakanın ya da sosyal sınıfın yarattığı durumların komedi ögesi olarak kullanıldığı "Rigadin Sütbaba", "Rigadin Napolyon", "Rigadin ve Kaşarlaşmış Kiracı", "Rigadin Cumhurbaşkanı", "Rigadin Alplerde", "Rigadin Tedavi Görüyor" bu filmlere örnek olarak verilebilir (Onaran, 2012: 98).

Fransa'nın sinemadaki ilk komedyeni olarak görülen ve asıl adı Gabrielle Leville olan Max Linder, Amerikan güldürü sanatının belki de en önemli isimlerinden biri olan Charlie Chaplin'i de derinden etkilemiştir. Yaşadığı dönemde "Kahkahalar Kralı" olarak adlandırılan Linder, ilk yıllarında Avrupa ve Amerika'da Albert Capellani, Georges Monca ve Louis Gasnier gibi isimlerle "Max'ın Evliliği", "Max Moda Yaratıcısı", "Yedi Yıllık Mutsuzluk", "Max Boğa Güreşçisi" filmlerini çevirerek büyük ün kazanmıştır. Gazetecilere 1907 yılında verdiği bir röportajda Chaplin, Max Linder'in filmlerini izledikten sonra film yapma kararı aldığını ve Linder'in kendisine ilham verdiğini söylemiştir. Charlie Chaplin 1917'de ise, Max Linder Amerika'dayken ona sunduğu bir fotoğrafı, "A Max Linder, le seul, l'unique, mon professeur" (Tek ve biricik hocam Max Linder'e) yazısıyla imzalamıştır (Onaran, 2012a: 98). "Yine Chaplin, filmlerinden bazılarının konularını yeniden ele almıştır. Kıyafeti, sosyetik kibarlığı simgeleyen, parlak ayakkabılı, silindir şapkalı, pantolonu çizgili adam Max, bu yönüyle Şarlo'ya ışık tutmuştur." (Özçelik, 2017: 47).

Ancak Chaplin'den önce Amerika'da güldürü sinemasını başlatan kişi Mack Sennett kabul edilmektedir. Amerikan Komedi Sineması'nın kurucusu ve ilk temsilcisi olan Mack Sennett, filmlerinde Avrupa komedilerinden esinlenmiş, kısa sürede kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Fransa'da başlayan sinemada komedi geleneği, Amerika'da Sennett ile devam etmiştir. Sennett'in filmlerinde David W. Griffith'in kurgu anlayışına getirdiği yeniliklerin de önemli payı vardır. Farklı çekim planlarının ve tekniklerinin arka arkaya kullanılarak görüntüde

anlam yaratılması komedi sinemasında ilk defa Sennett'in filmlerinde görülmüş; bu da akılda kalıcı, sıra dışı ve ilgi çekici bir anlayışı beraberinde getirmiştir. Filmlerinde kullandığı oyuncuların pandomim ve vodvil geleneğinden gelmesi nedeniyle Sennett, vodvil ve pandomim sanatından da yararlanmışır. Özellikle sessiz sinema döneminde abartılı jest ve mimikler, belirgin el, yüz ve kol hareketleri bu türde sıkça kullanılmışır (Uluyağcı, 2015: 146).

Filmlerinde doğaçlamayı da kullanarak oyuncularına serbestlik tanıyan Mack Sennett, "slapstick" (savruklama, sopalama) komedi türünün de kurucusu sayılmaktadır. Kaçıp kovalama, tekme ya da surata pasta atmaya dayalı; diyalogun sinemada henüz yer almadığı sessiz dönemde sözün yerine abartılı el, kol ve yüz hareketlerinin kullanıldığı slapstick türü kelime itibariyle İtalyan Commedia dell'Arte kökenli olup adını kuklaların birbirine vurdukları (slap) sopadan (stick) türemiştir. Sennett, "King of Comedy" isimli anı kitabında slapstick türünün Fransız sineması tarafından sinemaya getirildiğini, ancak kendisinin filmleriyle daha özgün ve üslubu belirgin bir hâl aldığını ifade etmiştir. Sennett sinemasının konunun önemi olmamış, bunun yerine mantıktan yoksun "gülüt"lerin, gülünç durumların ardı ardına sıralanmasının izleyiciyi güldüreceği düşünülmüştür. Öyle ki, izleyicinin yeteri kadar güldüğüne karar verildiğinde film birden bire sona erer. "Şaşırtıcı bir hızla direklere tırmanan insanlar, telefon tellerinde yol alan, merdivenlerden çıkan motosikletler, bir engele çarptıktan sonra parçaları teker teker koparken yıldırım hızıyla yol almayı sürdüren otomobiller, insanların üstüne devrilen tabaklar, kireç bidonları, dinamitle havaya uçan bir evin kalıntısından yalnızca giysileri parçalanmış olarak çıkıp yeniden koşmaya başlayan insanlar, surata atılan pastalar, kurtarıcısına ihanet eden (örneğin saatini çalan) güzel kızlar, haydutların peşine inanılmaz bir hızla düşen polisler kimi kez hızlı ve ağır çekimlerin de katkısıyla seyirciyi mantık kurallarının geçerli olmadığı gerçekötesi bir dünyaya götürür. Sennett, Griffith'ten öğrendiği hızlı kurguyu daha da hızlandırarak bu sonuca ulaşır. Mack Sennett için konu önemli olmasa da filmleri ortak bir çizgide gelişir. Sennett'in kahramanları beceriksiz polislerden, gülünç duruma düşen aptallardan, vücutlarının güzelliklerini sergileyen kadınlardan, kıskanç âşıklardan oluşur. Sennett'in

filmlerinde seyirci beyaz perdede sürekli olarak kargaşa içinde bir toplumla karşılaşır. Sennett'in kahramanları türlü dolaplar çevirir, yalan söyler, hırsızlık yapar, başkalarına karşı şiddet kullanmaktan kaçınmazlar. Sayıları daha az olan dürüstler ise kendilerini sürekli tehdit eden bir güce gereksinme duyar, kurtarıcı güç olan Keystone Cops şirketi ise ancak son anda yetişir. Üstelik kurtarıcı gücün içinde de yardımına koştuğu dış dünyadakine benzer bir kargaşa yaşanır. Sennett'in filmleri arasında "Su Perisi" (The Water Nymph, 1912), "Fatty'nin Flörtü" (Fatty's Flirtation, 1913), "İtfaiyeci Reisi" (The Fire Chief, 1916), "Çiftlikte" (Down on the Farm, 1920), "Evlilik Yaşamı" (Married Life, 1920), "Kasabanın Sevgilisi" (Small Town Idol, 1921), "Suzanna" (1923), "Dişçi" (The Dentist, 1924) öne çıkmaktadır. Ancak yönetmenin 1917'de yönettiği ve Mabel Normand'ın başrolü oynadığı "Mickey", Sennett'in geleneksel komedi anlayışından ayrılan belki de tek filmi olur ve ayrıntılı bir gözlemciliğe dayanan daha incelikli bir hicve dönüşür." (Teksoy, 2005: 87-88).

Filmlerinde yer alan komik sahnelerin, kendisinden sonra gelen komedyenlere ilham verdiği Mack Sennett, komedinin iki alt türünde filmler yapmıştır. Bunlardan ilki, slapstick türünü de kullanarak taklit üzerinde dayanan filmler; ikincisi ise, savruklama (slapstick) türündeki filmlerdir (Makal, 1995b: 21).

Kısa süreli ve ucuz maliyetli slapstick türündeki komedi filmlerinin dışında Sennett, haber filmleri de yapmıştır. Chaplin'in ortaya çıkışı bu haber filmlerinden Los Angeles'ın Venice şehrinde gerçekleşen araba yarışları sayesinde olmuştur. Kurgunun kullanılmadığı bu filmlerde bir kameramanın diğer bir kameraman olan Charlie Chaplin'i yanlışlıkla çekmesi komedi ögesi olarak kullanılmıştır. Herhangi bir kesmenin yapılmadığı bu filmde Chaplin seyircilerin arasında melon şapkası, bol pantolonu, kendine has enine şekilli ince bıyığı ile görülür. Bastonunu çeşitli şekillerde çeviren, pantolonunun kumaşıyla kibriti yakmaya çalışan bu tuhaf görümlü adam, Amerikan sessiz sinemasına damga vuracak olan "Şarlo"dur (Akbulut, 2012: 97-99).

Sinemanın ilk ve en büyük komedyeni olarak Charlie Chaplin kabul edilmektedir. Chaplin, dönemindeki diğer komedi oyuncularını gibi kaba güldürü

yerine insan psikolojisini de merkeze alan toplumsal içerikli komedi filmlerine dayanan yeni bir komedi anlayışını benimsemiştir (Uluyağcı, 2015: 146).

Fransız Yeni Dalga akımının önemli yönetmenlerinden olan François Truffaut, Şarlo'nun sıra dışı bir karakter olduğunu, hatta kendi türünün “en marjinali” olduğunu belirtir. Truffaut'ya göre Chaplin, sinemada biraz tecrübe kazanınca “savruklama” oyunculuğuna son verir, The Keystone Films güldürülerine veda edip, o yıllar için marjinal olarak nitelendirilebilecek “The Immigrant”, “A Dog's Life”, “Shoulder Arms” ya da “The Kid” gibi “Şarlo” efsanesinin doğuşunu sağlayacak filmleri yapar. Chaplin ayrıca, sesli filmlerin başladığı günlerde sesli filmlere, “Sesliler mi? Seslilerden nefret ettiğimi rahatça söyleyebilirsiniz” diyerek, pandomimi, sözsüzlüğü savunarak da “marjinal”dir (Makal, 1995b: 51).

Sessiz Sinema dönemiyle adeta özdeşleşen ve tam adı Charles Spencer Chaplin olan Charlie Chaplin (1889-1977) İngiltere'de doğmuştur. Ona asıl ününü kazandıran Şarlo (Charlot) tipini ise Hollywood'da yaratmıştır. Chaplin, komedi ile hüznünlü durumları, halktan, işçi sınıfından olan insanların yaşadığı baskı ve haksızlıkları, geniş kitlelerin izleyebileceği şekilde, yalnızca görüntünün olanaklarını kullanarak, insana olan sevginin ağır bastığı filmlerinde eleştirel bir anlayışla işlemiştir (Teksoy, 2005: 106).

Babası güldürü oyuncusu, annesi operet sanatçısı olan Chaplin, babasının ölümünün ardından maddi olarak zor günler geçirmiştir. Hayatını kazanmak için çeşitli işler yapan Chaplin, on dört yaşında bir tiyatro kumpanyasına girmiş, on dokuz yaşında ise ünlü tiyatro adamı Fred Karno tarafından topluluğuna alınmıştır. Bu filmde “Bir Londra Kulübünde Bir Gece” (A Night in a London Club) adlı revüde sarhoş rolü oynamış, oyun çok tutmuş ve yüzlerce kez sahnelenmiştir (Teksoy, 2005: 107). 1901'de Karno Topluluğu, Paris'tedir. Dönüşte Karno, Amerika'da sahnelenecek “Wow-Wows” adlı oyunda başrolü oynamasını önerir. Belli bir eğitimi olmadığından, müzikhol dışında başka bir işi yapamayacak Chaplin için Amerika, fırsatlar ülkesidir. Karno, Amerika'da tanınmaktadır. Ama oyunları başarısızdır. Chaplin için “Variety” dergisinde iyi eleştiriler çıkar. Son gösteriyi bir tiyatro temsilcisi izlemiş ve yirmi hafta sürecek

bir turne anlaşması imzalamıştır. Böylece Amerika'yı her yönüyle tanıma fırsatı yakalar (Makal, 1995b: 53-54). Bu andan itibaren Chaplin'in hayatı değişir. Onu sahnede gören komedi ustası Mack Sennett, 125 dolar haftalık karşılığında Keystone Film Company'de Chaplin'e iş verir. Kimsenin dikkatini çekmeyen pek çok kısa komedi filmleri ve New York'ta kısa filmler çeken Charlie Chaplin halk tarafından beğenilince bu filmlerin tanesini 2000 dolara satmayı başarır. Bu ticari başarının ardından kendi yapımevini kuran ilk oyuncu olur ve Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve yönetmen Griffith ile birlikte United Artists Corporation'ı kurar. Chaplin'in, ilk uzun süreli filmi 1920 yılında çektiği "Yumurcak" (The Kid) filmidir. Bu filmini; "Hacı" (The Pilgrim, 1922), "Parisli Kadın" (A Woman of Paris, 1923), "Altına Hücum" (The Gold Rush, 1925), "Sirk" (The Circus, 1928) ve "Şehir Işıkları" (City Lights, 1931) gibi önemli başyapıtlar izler (Teksoy, 2005: 107).

Abisel, Chaplin'in filmlerinde Şarlo'nun kıyafeti de dâhil olmak üzere pek çok unsurun sınıfsal farklılığı yansıttığını belirtir. Üst sınıflara öykünen adam, zenginlerden arakladığı kıyafetleri giyerek fakirliği ve küçümsenmeyi kabul etmediğini anlatmaya çalışır, eylemleriyle de bunu destekler. Örneğin; Yumurcak (The Kid) filminde Şarlo, kibar hareketlerle parmaksız eldivenini çıkarır, yarısı içilmiş sigarasını sigara tabakası olarak kullandığı konserve kutusundan çıkarır. Üst sınıftan biri gibi davranmaya çalıştıkça ya yediği bir şeyler boğazına kaçar ya da bastonu yüzünden başı belaya girer ve bir şekilde kargaşa çıkar. Durumun büyüklüğü onun için mühim değildir. O, yine de klâsik bastonunu arama, melon şapkasını başına yerleştirme ve kravatını düzeltme hareketlerini tamamlar. Kovalanır, düşer, hâlimden yakınır, eline fırsat geçince bunu intikam olarak değerlendirir. Yüreği kocaman olan bu ufak adam, hayal kırıklığından kurtulunca da yeni maceralara koşar. Bu yeni serüvenlerinde, güzel bayanlar onu beklemektedir. Chaplin'in kadını, maddiyata önem vermeyen, bozuk toplumsal ilişkilerin yok edemediği güzel kadındır. Filmlerinde böylesi kadınların yanındadır. Ve Şarlo onlara yardım etmek için birçok şeyi fedâ edebilir. Yine de kadının çalınan parasını iade etmeden önce bir kısmını kendine ayırmadan edemez. Genelde izleyiciyle göz teması kurarak hislerini onlara aktarmaya çalışan

Şarlo, giyimiyle ve hareketleriyle her ırk ve ulustan insana hitap etmektedir (Abisel, 2006: 137-138).

Makal (1995b: 58) Chaplin'in sessiz sinemadan yana olan tavrını ve güldürürken toplumsal mesaj veren filmlerinin, dönemin Amerika'sında nasıl eleştirildiğini şu cümlelerle anlatmaktadır:

“A Woman of Paris” (1923), eleştirmenlerin o günlerde öne sürdüğü “sessiz sinemada psikoloji anlatılamaz” görüşüne bir meydan okumaydı. Burada Chaplin'in filmlerinde anlatımını bulan daha sonra “Monsieur Verdoux” (1947) ile daha somutlaşacak toplumsal ve felsefi düşüncelerinin ilk tepkiye uğrayan filmi olacaktır. Film, on beş eyalette ahlâk dışı sayılıp yasaklanmış ve Chaplin'e yönelik suçlamalara gerekçe olmuştur. Evet, “Şarlo” bilge olmakla Amerika'yı yaralayan bir suçlu sayılmıştır.”

Sessiz dönemin sonlarına doğru çektiği filmlerde Şarlo değişerek olgunlaşmaya başlar ve kimlik değiştirir. Şarlo'nun komedisi içinde bulunduğu sosyal olaylardan kaynaklanırken gülünç durumların hüznle iç içe geçmesi karakterin insancıl boyutunu arttırırken, Şarlo da gitgide yalnızlaşır. Şarlo, mevcut toplumsal koşullardan kaynaklanan engelleri, sistemin acımasız insanlarını kimsenin yardımı olmadan, pratik zekâsı, beceresi ve şansının olmasıyla aşar. Komedinin yanında artık toplumun kaotik durumlarından, ekonomik sorunlarından ve geçim sıkıntısından kaynaklanan hüznü olaylar da yer almaya başlar (Teksoy, 2005: 108). Değişen Şarlo karakteri, daha trajik ve daha hüznü, biraz daha organik olur. Gülünç davranışlarından kurtulur, daha “ussal” bir Şarlo yaratır. Bir hayranının ifade ettiği gibi Şarlo giderek maske olmaktan çıkmış, yaşayan bir canlı hâline gelmiştir (Makal, 1995b: 57).

Chaplin'in filmleri komedinin yanı sıra hüznü, trajediyi, sosyal problemleri, alt-sınıfın hayata tutunma savaşımını da içinde barındırır. Güldürü filmleri basit slapstick filmlerinin çok ötesindedir. Toplumsal yaşamın zorluklarını, sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan yoksulluğu, işçi sınıfının sorunlarını komedi türü içerisinde anlatmayı tercih eder. “Şarlo Polis” (Easy Street, 1917) filmi Amerika'nın kenar mahallesinde yaşayan insanların hayatlarına dair kesitler içermektedir. Filmde ‘getto’lardaki yoksulluk ve korku ele alınmaktadır.

Amerikan rüyasını gerçekleştirmek için önceki hayatlarını geride bırakıp Amerika'ya göç edenlerin gemiyle yaptığı yolculuğu anlatan “Göçmen” (The Immigrant, 1917), bir yandan Avrupa'dan yapılan gemi yolculuğunun zorlu şartlarını aktarırken diğer yandan da mutluluk ve yeni bir hayat hayalinin yerini işsizlik, yoksulluk ve yalnızlık getireceğini toplumsal eleştiri biçiminde işlemektedir. Chaplin, otuz dakika süren filmde yalnızca 16 figüran kullanarak gemi güvertesinin kalabalık görünmesini sağlamıştır. Güvertenin sağa sola doğru sallanması Şarlo'nun kendine has yürüyüşünün de oluşmasına katkıda bulunmuştur. Mutluluk ve adının ifade ettiği özgürlüğü simgeleyen Özgürlük Anıtı'nın görüldüğü sahnede halatların arkasına itilen göçmenler özelde New York şehrinin daha genelinde ise bütün Amerikan halkının umursamazlığını ve göçmen karşıtlığını simgelemektedir. Şarlo'nun lokantada nezaket gereği şapkasını çıkartması gerektiğini bilmemesi ve yemek listesini okumakta zorlanması, yabancılaşmayı ve büyük şehrin geleneklerinin sonradan gelenler tarafından bilinmemesini vurgulayan sahnelerdir. “Şarlo Pranga Mahkûmu”nda (The Adventurer, 1917) baskıcı ve zorba toplumsal düzen eski bir kürek mahkûmunun yaşadıkları üzerinden eleştirilir. Film bu yönüyle Göçmen'e benzemektedir. Chaplin'in 1918 yılında First National yapım şirketi adına yönettiği iki film olan “Bir Köpeğin Yaşamı” (A Dog's Life) ve “Şarlo Asker” (Shoulder Arms) ise, insanın belirli bir grup ya da sosyal ortamdaki davranışlarını mercek altına alır (Teksoy, 2005: 108-109). “Bir Köpeğin Yaşamı” (1918) filmi, bir köpeğin yaşamıyla bir serserininkinin benzerliklerini alaycı bir dille anlatır. “Şarlo Asker” ise Birinci Dünya Savaşı'nın son günlerinde askerlerin moralini etkilemek için piyasaya geç sürülmüş bir film olmasına karşılık, savaş karşıtı en önemli filmlerden olmayı başarmıştır (Makal, 1995b: 56).

Chaplin sinemada sese karşı çıkmış, sesin, sinemanın evrensel anlatımına gölge düşüreceğini savunmuştur. Bu nedenle Chaplin, sessizlik ile izleyeceği anlatacaklarının dille anlatacaklarından çok daha fazla olduğunu düşünerek filmlerinde jest, mimiklerden oluşan pandomim sanatını yoğun biçimde kullanmıştır. İlerleyen yıllarda sesi de kullanarak sinemaya önemli katkılar sağlayan Chaplin'in asıl tanınırlığı ve komedi sanatı gücünü sessiz filmlerden

almıştır. Sesi kullandığı “Modern Zamanlar” ve “Büyük Diktatör” filmleri de oldukça başarılıdır. Özellikle Fordist üretim sistemini, fabrikalarda robot ve makine gibi kullanılan işçileri ve onlar üzerinden yapılan emek sömürsünü anlattığı Modern Zamanlar’da kendi tarzını yakalamıştır. Chaplin’in kendi sesinin ilk kaydedildiği bu filmde fabrikadaki makine dişlilerinin içinde dolaşan Şarlo, makineleşen emekçiler alegoriyle üretim ve ekonomik sistemi eleştirmiştir (Özçelik, 2017: 49).

Emekçilerin (ve işsizlerin) dünyasına girdiği filmi olan Modern Zamanlar, Chaplin’in yapıtının merkezi, temel direği hatta bir anlamda olgunluk noktası sayılmaktadır. Gerçekten de “Modern Zamanlar” bir sanatçının insan yabancılaşması üzerine yapabileceği olağanüstü belgelerden biri olmuştur. Chaplin bu filmde ondan yalnızca palyaçoluk bekleyenlere karşı çıkmış ve kâr düzeni ve onun aygıtlarına karşı insanın ve üretken emeğin yanında yer almıştır (Martin’dan akt. Makal, 1995b: 59-60).

Modern Zamanlar, Chaplin’in erken dönem kapitalizm eleştirisidir. Emek sömürsünün, uzun ve tek tip çalışma şeklinin, işçinin üretim bandında ürünün yalnızca bir parçasından sorumlu olduğu Fordist üretim şeklinin, yoksulluğun eleştirildiği, işçi haklarının savunulduğu bu film belki de ekonomi-politik eleştirinin en yoğun olduğu filmidir.

Chaplin, New York World gazetesine verdiği bir röportajda Modern Zamanlar filminden şu şekilde bahsetmiştir:

“Zaman kazanma ögesi olarak yemek makinesini kullanmışım. Böylelikle işçiler öğle tatillerinde bile ara vermeden çalışabileceklerdi. Fabrika sahnesi Şarlo’nun sinir krizi geçirmesiyle doruk noktasına ulaşıyordu. Serseri iyileştikten sonra tutuklanıyor ve ekmek çalmaktan tutuklanan başıboş bir kadınla tanışıyor. İçinde birçok tutuklunun bulunduğu bir polis kamyonetinde karşılaşmışlardı. O andan itibaren de filmin ana teması bu iki başıboş insanın çağdaş dünyaya uyum sağlamasıyla ilgiliydi. Grevlere, ayaklanmalara ve işsizliğe birlikte göğüs germeye başlamışlardı.” (Makal, 1995b: 58).

Chaplin, 1930'ların başlarında geçilen sesli sinemaya bir süre dirense de sesin sinemaya girmesinden sonra da başarılı filmler çekmiştir. Dünyanın 1940 yılında savaş hâlinde olduğu, İtalya'da Mussolini, Almanya'da ise Hitler'in yayılmacı politikaları nedeniyle birçok ülke için tehdit oluşturduğu bir zamanda Chaplin, Hitler'i tehlikeli ancak komik bir soytarı gibi gösterdiği "Büyük Diktatör" (The Great Dictator, 1940) filmini çekti. İzleyicilerden büyük beğeni toplayan bu siyasal eleştiri niteliğindeki komedi filmi, ABD başta olmak üzere pek çok otorite tarafından olumsuz tepkiler aldı. Bu nedenle ABD, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Nazi Almanya'sının karşı safında yer almasına rağmen Chaplin'i Sovyet yanlısı bir komünist olarak nitelendirmiştir (Akbulut, 2012: 104). "Büyük Diktatör" ya da diğer adıyla "Şarlo Diktatör"ün son sahnesindeki uyarıcı/anlamalı konuşmaya eleştirmenler karşı çıkar ama halk bayılmış ve Chaplin'i kutlayan mektuplar göndermiştir. Ancak, film ortaya çıkınca Almanya'da boykot edilir, Alman pazarını yitirmek istemeyen büyük Amerikan şirketlerinin çeşitli baskılarına maruz olur. Sözde tarafsızlık politikası güden çevrelerin ve Amerikan Karşıtı Çalışmaları Araştırma Komisyonu'nun saldırılarından kurtulamaz (Makal, 1995b: 60).

Chaplin'in filmlerinde karşı tarafı zorbalık uygulayacak şekilde bir şiddet bulunmasa da şiddetin hiç olmadığından söz etmek yanlış bir ifade olacaktır. Chaplin'de şiddet, komik öge oluşturacak şekilde Şarlo'nun zekâsını kullanarak karşı taraftan intikam almasını sağlayacak ya da onu beceriksiz gösterecek şekilde verilir. Kısacası birini dövmek istediğinde pratik zekâsını hareketlerine yansıtır ve kötü adamdan intikamını alarak onu küçültür.

Chaplin, sinemaya kırk yıldan fazla emek veren birkaç film rejisöründen biri olmuştur. Sessiz filmler döneminde onunla başlayanlar, yarışanlar gerilerde kalmıştı; ancak Bazin'in altını çizdiği gibi "sanat dalları içinde en az özgür olan sinema dalında" yaratıcı özgürlüğün modeli ve simgesi olmayı, sinemada "avant-garde" kalmayı başardı (Makal, 1995b: 63).

Chaplin'den sonra sessiz sinema döneminin önemli isimlerinden biri de Joseph Frank Keaton ya da bilinen adıyla Buster Keaton'dır. Filmlerinde belirgin

ve teatral yönü olan jest ve mimiklerin aksine tüm komik durumlarda dahi donuk bir suratıyla yer alır. Bu yönüyle Chaplin'den farklı bir komedi metoduna sahiptir. Chaplin'in melon şapkasını düzeltmesinde olduğu gibi Keaton da gözlerini güneşten korumak için elini başına koyarak uzaklara bakmasıyla ünlüdür. Chaplin'in aksine Keaton bu dünyada bir arayış içinde değildir. Ancak onun aradığı şey haricinde her şey elinin altında mevcuttur. Olması arzu edilenin bulunmaması, ancak ilgisiz şeylerin kendisine sunulması Keaton'ın komedi anlayışını yansıtır. İnsanlar tarafından devamlı rahatsız edilen Keaton, kendini hiç istemediği olayların içinde bulur. Yaşadığı her olumsuzluğa rağmen neyi arıyorsa onu uzaklara bakarak aramayı sürdürür (Çetinkaya, 2011: 67).

Buster Keaton, gülmeyen donuk yüz ifadesiyle belleklere kazınan bir komedyendir. Fransa ve Türkiye'de "Malek" adıyla tanınan Keaton, sessiz sinemaya entelektüel komedi anlayışını getirmiştir. Çevresinde aniden gelişen gülünç durumlara ve kendisine yapılanlara karşı donuk bir yüz ifadesiyle kayıtsız kalan Keaton, komedinin en önemli isimleri arasında gösterilmiştir. Duygularını dışarı vurmayıp gizleyen ünlü yüzüyle sessiz sinemanın önemli yapımlarından biri kabul edilen "Sherlock Junior" (1924), "The Navigator" (1924), "Seven Chances" (1925), "The General" (1926), "College" (1927), "Steamboat Bill, Jr." (1928) ve "The Cameraman" (1928) gibi filmleriyle adından söz ettirmiştir (Makal, 1995b: 37). James Agee'ye göre; "Keaton, ufacık bir gülümsemenin bir çığlık kadar insan kulağını tırmalamayacağına inanan sessiz güldürü oyuncuların en sessizi olarak tümüyle kendi stil ve yaratılışına bağlı kaldı." (akt. Makal, 1995b: 38).

"Muhteşem Taş Surat" lakabıyla bilinen Keaton'ın komedi anlayışı, yaptığı eylemlerin adeta taş gibi donuk yüzünün birleşimiyle ortaya çıkmıştır. Bütün filmlerini "ne kadar ciddi olursan o kadar çok güldürürsün" ilkesi doğrultusunda çekmiştir (Akbulut, 2012: 113). Keaton'dan başka hiçbir komedi oyuncusu böylesine anlamsız yüz ifadesini bu kadar ustalıklarla kullanamazdı. O, büyük hüznü ve ifadesiz yüzünü birbiriyle ilgili şeyleri anlatmada kullanırdı. Keaton'ın yaşarken ölü gibi görünen hareketsizliği ve taştan oyulmuş gibi duran yüzü izleyiciyi kahkahaya sürüklemekteydi. Keaton, gözlerini hareket ettirdiği zaman

sanki bir heykel gözlerini hareket ettiriyor izlenimi uyandırır; bir polisten kaçtığında, yüzünde çılgınca, fakat tedirgin olmamış ve dokunulmaz ifade ile hızlanan yürüyüşü gitgide uçar gibi bir hâl alırdı. Tüm bu hareketler, sanki bir otomatik vites değiştiricisi gibi belirli, ölçülü ve temkinlidir (Makal, 1995b: 39-41).

Buster Keaton, iç savaş yıllarında, savaşın ortasında kalan bir adamın hikâyesini anlattığı “The General” (1927) filmi ile adını duyurmuştur. Ordu ve halk için önemli olan savaşın, donuk ve ifadesiz yüzüyle Keaton’da savaşa karşı olan umursamazlık vardır. Bu yönüyle de savaşı sorgular. Filmin konusu şöyledir: Amerika’da Kuzeyliler ile Güneyliler arasındaki savaşı umursamayan bir adam, sevdiği kız uğruna savaşa katılır. Orduya girdiğinde makinist olarak daha yararlı olacağı düşünülür. Savaşa karşı son derece umursamaz bir tavır içerisinde olan bu adam, bir süre boyunca aradığı şeyin kız ve onun sevgisi olduğunu düşünür. Savaşta yaşadıkları ise ona olan biten her şeyi sorguladır. Çetinkaya’ya (2011: 67) göre; “nasıl ki Kemal Sunal filmlerinde karşı cins ve bir o kadar erotik güç olan kadın tarafından Şaban, başlık parası biriktirmek vs. gibi nedenlerle karmaşanın ortasına itilir, hayatına devam etmek uğruna zorlukların savaşından geçerse, Keaton da âşık olduğu kız uğruna savaşta görev almayı kabul etmektedir.”

Keaton’ın uzun metraj filmleri, derin bir araştırma ve yaratıcılığı yüksek ürünleridir. İlk filmlerinde duygusallıktan uzak dursa da duygusuzluğu bir maske gibi kullanarak alaycı bir tavırla komedilerini sergilemiştir. Keaton, filmlerinde ince, durgun ve bir rüyayı anımsatan güzelliği yansıtmayı başardı. 1930’lardan sonra sesli filmlerin, giderek azalan ününün ve birtakım özel sorunları nedeniyle de ruhsal sarsıntı geçirdi. Neredeyse unutulmaya başladığı günlerde içinde bulunduğu durumdan yönetmen yardımcılığı, gülüt (gag) yazarlığı yaparak ya da küçük rollerde oynayarak çıkmaya çalıştı. Billy Wilder’ın “Sunset Bulvarı” (1950) ve Charlie Chaplin’in “Sahne Işıkları” filminde görünmesi onun yeniden keşfedilmesini sağlamıştır. 1957 ve 1965 yıllarında Buster Keaton’ın yaşamını konu edinen iki film yapılmıştır. Bunlar; “The Buster Keaton Story” ve senaryosunu Samuel Beckett’in yazdığı “Film”dir (Makal, 1995b: 41-42).

Sessiz sinema komedisinde önemli yeri olan isimlerden biri de Harold Lloyd'dur. Charlie Chaplin ve Buster Keaton'ın en büyük rakiplerinden biri olan Lloyd, komedi ile aksiyon türünü başarılı bir şekilde birleştirmiş, binalara tırmanıp pencerelerden sarkarak izleyicide heyecan uyandıran “aksiyon komedisinin” ilk temsilcisi olmuştur (Özçelik, 2017: 51).

Harold Lloyd (1893-1971) Sennett'le bir süre çalıştıysa da film yapımcısı Hal Roach ile çevirdiği filmlerin ardından üne kavuşmuştur. Başlangıçta kendine çok dar gelen giysiler giyip, gülütleri ile olabildiğince “Chaplinvari” olmaktan kaçındığı “Yalnız Luke” (Lonesome Luke) kişiliğinde kullandı (Makal, 1995b: 29). Fiziksel olarak tehlike içeren sahneleri komedi unsuru olarak kullanan Harold Lloyd, bu dönemde “Yalnız Luke” karakteri ile çektiği film serisinde tıpkı Chaplin'in Şarlo'su gibi sinemanın en ilginç yüzlerinden biri oldu. Beyaz perdede 1918 yılında görünen “Yalnız Luke” beyaz yüzü ve yuvarlak gözlükleri ile çağdaşları Chaplin, Keaton ve Langdon kadar adından söz ettirdi.

Akbulut'a göre, “Safety Last (1923) filminde hafızalardan silinmeyen bir sahneye şahit olunmuştur. Lloyd, yüksek bir binanın zirvesinde duvarda asılı olan dev saatin yelkovanına tutunarak yaşadığı anın tehlikesini komedi içinde sunmayı başarmıştır. Bu gülmece alışık olunmayan tuhaf bir tarzı doğurmuştur.” (Akbulut, 2012: 118). Bu “tuhaf tarz” günümüz Hollywood sinemasının sıkça kullandığı aksiyon-komedi türüne kaynaklık etmiştir. Bu nedenle, “Bitirim İkili” (Rush Hour; 1998, 2001, 2007), “Çılgın İkili” (Bad Boys; 1995, 2003, 2020), “Liseli Polisler” (21 Jump Street, 2012) ve “Liseli Polisler 2” (22 Jump Street, 2014) gibi seri olarak çekilen aksiyonu komedi türüyle birleştiren gişe filmlerinin öncülüğünü Harold Lloyd yapmıştır.

Makal'ın (1995b: 32-33) Harold Lloyd'un güldürü anlayışını, Chaplin ve Keaton gibi çağdaşlarından ayrılan tarzını ve “Safety Last” filmindeki saat sahnesindeki gerilimle harmanlanmış gülmece unsurunu şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Lloyd, film boyunca soytarılığa hiç başvurmaz. Ona göre bu yarattığı kişideki gerçek payını bozmak olacaktır. Lloyd, “Safety

Last”de binanın cephesindeki bir haçlı seferini anımsatan korkunç tırmanışının sonuna yaklaşırken, kendi değil, ama izleyiciler; bir iki santim daha yükseldiği anda başına rüzgârın şiddetini ölçen aletin dönmekte olan dört kolundan birinin öldürücü bir biçimde çarpacağını görür. Bu sinir bozucu anı, Lloyd bir iki ilgisiz hareketle sakince geçirir. Her gecikme bilinçlidir ve heyecanı doruğa çıkartan her an sonrası bir kahkaha atılır... Lloyd, filme başlamadan önce bir ayırım ya da ayrımlar dizisi hazırlar; bunları çevirir, ardından yenilerine başlardı. Gerekirse öyküyü değiştirirdi. Çoğu kez bir filme “son”dan başlamayı yeğlerdi.”

Lloyd filmlerinde kovalama-kaçma sahnelerinden sıkça yararlanmış, şans eseri tüm bu tehlikeli sahnelerde tıpkı çizgi film karakterlerinde olduğu gibi hiçbir yara almadan kurtularak izleyiciyi güldürmüştür. Örneğin filmin son sahnesinde âşık olduğu kızla bir araya gelen Yalnız Luke, onunla yürürken kız belanın dışında kalsa da Luke’un yürüdüğü alanda ayakkabıları yeni dökülmüş olan çimentoya saplanır. Ayakkabısının çimentoda kaldığı için çıplak ayakla yoluna devam eden Lloyd’un mimikleri, tüm olan bitenden habersiz hâli ve saflığı komedi malzemesi olarak kullanılmıştır (Özçelik, 2017: 52).

Patetikten (duygusal, üzücü olaylar) yararlanan Lloyd’un “Grandma’s Boy” (1922), “Girl Shy” (1924), “The Freshman” (1925) gibi filmleri bu anlamdadır. Lloyd, sessiz güldürü çağının belki büyük bir oyuncusu değildi ama yüzüyle olduğu kadar vücuduyla da anlatmayı ve izleyicileri her zaman güldürmeyi başarmıştı. Agee’ye göreyse, “bildiğimiz kahkaha bir ölçütse, Lloyd’un düzeyinde pek az oyuncu erişebilmiş, fakat onu geçen olmamıştır.” (Makal, 1995b: 33).

Chaplin, Keaton ve Lloyd’un filmlerinde komedi fiziksel hareketlere, jest ve mimik gibi teatral hareketlere dayanmaktaydı. Bu, savruklama türünün de gereklerinden biriydi. Savruklama yerine insanı psikolojik olarak tahlil ederek komedinin merkezine insanın duygularını alan çocuksu yüzüyle komedi sinemasının bir diğer önemli ismi Harry Langdon olmuştur. Agee’ye göre “Chaplin, en olmadık yer ve zamanda her şeyi yapabilen, bir orkestrayı yönetebilecek bir kişiydi. Oysa Langdon, küçük ama mükemmel bir kavalardan harika müzik yapabiliyordu.” Langdon’ın kıyafet seçimi de Chaplin’inkine benzer. Onun gibi siyah ceket ve pantolon ile beyaz gömlek ve şapka kullanır. Ancak

Chaplin'in kıyafeti bol iken, Langdon'ın oldukça dardır ve üzerine küçük gelir. Yürümeyi yeni öğrenmiş bir bebek gibi yürür; ince dudaklı, küçük ağızlı ve iri gözlüdür. Kadınlara karşı kibar olan Langdon, kimi zaman çapkın kimi zaman ise utangaç tavır sergiler. Kadınlarla olan ilişkisini komik bir öge olarak kullanır (akt. Makal, 1995b: 34-35).

Sessiz sinema döneminde komedyenler birbirinden etkilenmiş, yarattıkları karakterler, komedi anlayışları, tercih ettikleri kostümler de benzerlik göstermiştir. Chaplin'in Şarlo'sunun Max Linder'in burjuvazi Max'inin avam ve halktan olması gibi Langdon'ın karakteri de Şarlo'nun daha bebeksi ve hüzünlü hâlidir. Teksoy (2005: 112) Harry Langdon'ın çağdaşı olan sessiz sinema komedyenlerinden ayrılan özelliğini şöyle belirtmektedir:

“Bedenine dar gelen ceket ve hüzünlü ‘bebek’ yüzüyle Harry Langdon, Buster Keaton'ın daha yüzeysel bir örneğiydi. Bu melek gibi insan, nahoş ve sert mizaçlı kadınların, gangsterlerin hedefi olur ancak içine düştüğü zor durumdan kurtulmanın yolunu bulurdu. Kent yaşamına karşı kır hayatının övgüsünü yaptığı pantomim ustalığını ortaya koyan “Uzun Kilot” (The Long Pants, 1927) ile “Güçlü Adam” (The Strong Man, 1926) en önemli filmlerindedir. Başarıya ulaşma tutkusunun insan ilişkilerini yozlaştırdığını, insanın dürüstlük, dayanışma, içtenlik gibi erdemlerini yok ettiğini vurgulayan bu filmlerin senaryolarının Frank Capra'nın imzasını taşıması yalnızca bir rastlantı değildir. Daha sonraki yıllarda Roosevelt'in “New Deal” politikasını destekleyerek “Amerikan yaşam biçiminin” övgüsünü yapacak olan Frank Capra'dan önce Langdon'un bu görüşün öncülüğünü yaptığı görülür.”

Chaplin'e göre sahnelerde daha özgür davranan Langdon'ın, canlandığı karakterler genelde çocuksuydu. Yönetmenlerin direktiflerine ve rolünü nasıl canlandıracağını söylemelerine aldırmayan Langdon, “bildiğim gibi oynardım” diyerek sezgisel ve doğaçlama ürünü filmler ortaya koymuştur. Örneğin, hiçbir şeye aldırış etmeyen, genç ve güzel bir varyete oyuncusunun sahne arkasında soyunmasını izlediği sahnede Langdon'ın sırtı kameraya dönük bir şekildedir. Çıplak bir oyuncu karşısında bir erkeğin yaşadığı duygu değişimleri yüz ifadesi olmadan boynunun hareketleri ile izleyiciye yansıtılmıştır. Komedinin bu seçkin oyuncusunun da zamanla bir yanda sesli filmlerle ortaya çıkan trajediye, diğer

yanda komedi türünün giderek doğaçlamadan uzaklaşmasına yenik düştüğü de belirtilmelidir. Harry Langdon'ın filmlerinden bazıları şunlardır: “Picking Peaches” (1924), “Tramp Tramp Tramp” (1926), “Long Pants” (1927), “His First Flame” (1927), “The Chaser” (1928), “My Weakness”(1933), “There Goes My Heart” (1938), “Zenobia” (1939), “Spotlights Scandals” (1943) (Makal, 1995b: 35-36).

Mack Sennett'in en önemli komedi kahramanlarından biri de “Fatty” (Şişko) adıyla tanınan Roscoe Arbuckle'dır (1887-1923). Sennett'in filmlerinde kremalı büyük pastayı karşıdakinin suratına fırlatan şişko adam Sennett'e de ilham vermiş ve kocaman gövdesini adeta bir haciyatmaz gibi kullanarak izleyiciyi kahkahadan kırıp geçirmiştir (Makal, 1995b: 43). Sinemaya geçmeden önce çeşitli işlerde çalışmış, müzikhollerde yüzünü gözünü boyayıp monologlar söylemiş, ancak beklediği başarıya ulaşamamıştı. Onun tanınmasını sağlayan Sennett'in filmlerinde bir süre oynadıktan sonra filmlerinin rejisini de yapmaya başladı. Fatty'nin Chaplin ve diğer tanınmış güldürü oyuncularıyla çevirdiği filmlerin sayısı yüz elliye aşar. Fakat güldürü sinemasında bu kadar tanınıp sevilmesine rağmen adı bir skandala karışınca yıldızı çabuk söner. Fatty'nin nişanlısının uyuşturucu sonrası ölmesi ve bu olayın kendisine mal edilmesi sonrasında filmleri boykot edilir ve Fatty oyunculuğu bırakır. Kimsenin affetmediği Fatty, sessiz filmlerin “suskun komiği” olarak unutulup gider (Makal, 1995b: 43-44).

Sessiz sinema döneminde tek kişiyle yapılan komedilerin yanı sıra iki komedyenle çekilen filmlere de sıkça rastlanmaktadır. Bu ikili komedyenlerden en önemlisi hiç kuşkusuz Stan Laurel ile Oliver Hardy'dir. Hem sessiz hem de sesli dönemde birlikte filmler çeken Laurel ve Hardy sinemaya 1921 yapımı “The Lucky Dog” filmiyle adım atmışlardır. Kendi bedenine oldukça büyük gelen bir ceket giyen cılız Laurel ile bedenine göre küçük ceket giyen şişman Hardy, birbirlerine ve fiziksel görünümüne zıt olarak izleyici karşısına çıkmaktadırlar (Özçelik, 2017: 52). Stan Laurel ile Oliver Hardy, bir yanda fiziksel ikilemi (zayıf ile şişman) diğer yanda saf-kurnaz başka bir ifadeyle saf gibi görünen cingöz ile kurnaz geçinen safı; becerikli ile beceriksiz; şanslı ile şanssız, cesur ile korkak

gibi ikilemlerin tümünü kullanarak ‘zıt’ kişilikleriyle komedi filmlerini oluşturdu. İkili sessiz dönemdeki filmlerine sesli dönemde de devam etmiştir (Makal, 1995b: 64).

Fizikî özellikler ön plana çıkarılarak şişman olan Hardy ile zayıf olan Laurel’in oluşturduğu yalın, belki derinlikten yoksun, kendini yinelemesine rağmen zamanına uyum sağlayan komedi anlayışı uzun yıllar ana-akım komedi sinemasına egemen olmuştur. Birlikte çok sayıda film çeken Laurel ve Hardy, kendilerine özgü gülütleri, jest ve mimikleri, somut ve derinliği olmayan, yalnızca izleyiciyi güldürmeyi amaçlayan yapısıyla yalın bir komedinin sinemadaki örneklerini oluşturmuştur (Teksoy, 2005: 115).

Görsel güldürüden söze dayalı güldürüye geçilmesiyle bu zıt kişiliklerin ünü daha da yaygınlaşmıştır. Önceleri yaptıkları kısa ve orta metrajlı filmlerine 1929’dan başlayarak uzun metrajlı filmler de eklenmiştir. Bu filmlerin içerisinde; “Pardon Us” (1931), “Sons of Desert” (1933), “Babes in Tayland” (1934), “Bonnie Scotland” (1935), “The Bohemian Girl” (1936), “Our Relations” (1936), “Way Out West” (1937), “Swiss Miss” (1938), “The Flying Deuces” (1939), “Saps at Sea” (1940), “Great Guns” (1941), “A Haunting We Will Go” (1942), “The Dancing Masters” (1943), “The Big Noise” (1944), “Nothing but Trouble” (1945) gibi filmler bulunmaktadır (Makal, 1995b: 64-65).

Teksoy’un da (2005: 115) ifade ettiği gibi “birbirleriyle devamlı kavga eden, adeta çocukluk evresinde takılı kalıp yetişkinlik evresine geçmemiş izlenimi uyandıran bu ikilinin, sosyal hayatın kurallarına, geleneklerine büyük bir titizlikle uymak istemelerinden kaynaklanan beceriksizlikleri, zincirleme komedilerin kaynağı olur. Beceriksizliği yapan Hardy de olsa azarlanan hep Laurel’dir.” Hardy, özgüvenli oluşu, Laurel’e karşı küçümseyici tavrı ve kibri ile ikili arasında güçlü olandır. Ancak çabuk öfkelenmesi ve gururuna yenik düşmesi nedeniyle Laurel’e istediğini yaptıramaz. Sonunda da gülünç duruma düşen, rezil olan, dayak yiyen de kendisi olur. Hardy tüm bu olup bitenler karşısında sahnenin ya da filmin sonunda kızgınlığını da gösteren acı bir bakışla kameraya bakar, çaresizliğini belirtirdi (Makal, 1995b: 65-66). İkilinin sesli olarak çıktıkları

filmler de en az sessiz filmleri kadar gişe başarısı elde etmiştir. 1940'lardan sonra ise çektikleri film sayısı azalmış, son filmleri olan "Atoll K/Robinson Crusoe-Land"i ise 1951'de çekmişlerdir. İkili ayrıca "Music Box" adlı kısa film ile 1932 yılında Oscar ödülü de kazanmıştır (Akbulut, 2012: 122).

Amerikan komedi sinemasına düşünsel yanı ağır basan komedi anlayışını getiren Marx Kardeşler ile W.C. Fields'ın da ayrı bir önemi vardır. "Sophisticated Comics" yani Felsefi Komedi olarak da adlandırılan bu komedyenlerden Marx Kardeşler ya da bilinen adıyla "Üç Ahbap Çavuşlar" yarattıkları "Groucho", "Harpo" ve "Chico" tiplerleriyle gerçeküstücülüğe ağırlık vererek, mevcut düzenin saçma yanlarını sergilemişlerdir (Onaran, 2012a: 100).

Türkiye'de gösterildiği dönemlerde Türkçe dublajlarında "Arşan Palabıyıkyan", "Dilsiz" ve "Torik Necmi" olarak adlandırılan Marx Kardeşler, esasında beş kardeş olup önce radyoda sonra sinemada otuz yıl süren bir komedi topluluğu meydana getirmişlerdir. İlk başlarda aydın bir azınlığa hitap etseler de daha sonra Amerikan geleneksel komedi anlayışının, Mack Sennett komedilerinin, İtalyan Commedia dell'arte'lerindeki gibi kısa bir senaryodan yolan çıkarak oluşturulan tuluatların (doğaçlama) da etkisiyle geniş bir dinleyici ve izleyici kitlesine seslenmeyi başarmışlardır. Marx Kardeşlerin her birinin kendisi özgü kişilikleri bulunuyordu. Harp çalan ve kadınlara düşkün olan sarışın kıvrırcık saçlı Harpo hiç konuşmazdı. Chico ise İtalyan aksanıyla konuşur, piyano çalar, çılginca hareket eder, filmlerin sonunda ise piyanosunu parçalardı. Groucho ise, ağzında purosunu, kadınlara olan keskin bakışlarıyla Amerikan iş adamlarının hicveden bir karakterdi. "Üç Ahbap Çavuşlar" (The Coconauts, 1929), "Üç Ahbap Çavuşlar: Hırsız Kim" (Animal Crackers, 1930) üçlünün Broadway'da sahneledikleri oyunlardır. 1929'dan itibaren çektikleri filmlerin bazıları şunlardır: "Monkey Business" (1933), "Duck Soup" (1933), "A Night at the Opera" (1935), "A Day At The Races" (1937), "Room Service" (1938), "At The Circus" (1938), "Go West" (1941), "A Night in Casablanca" (1946), "Love Happy" (1950) (Makal, 1995b: 45-48).

1930'lu yıllardan itibaren sesli filmler çekilmeye başlamıştır. Bu dönemde Frank Capra'nın öncülüğünü yaptığı "Amerikan Komedi" adında yeni bir komedi alt türü ortaya çıkmıştır. Capra, James Stewart ve Gary Cooper gibi dönemin star oyuncularıyla çektiği "Bay Deeds Şehre Gidiyor" (Mr. Deeds Goes To Town, 1936), "Birlikte Götüremezsin" (You Can't Take It With You, 1938) ve "Bay Smith Washington'a Gidiyor" (Mr. Smith Goes To Washington, 1939) gibi komedi filmlerinde Amerika'nın kırsal bölgelerinden eyalet merkezlerine ve büyük şehirlerine gelen naif, köylü Amerikalıların kendilerini dolandırmaya çalışan kapitalist sermayedarları, uyanıkları alt etmelerini anlatmaya çalışmıştır. Komedi ile dramın iç içe geçtiği, kimi zaman hüznü kimi zaman da eğlenceli sahneleri içeren bu yeni komedi türünde dramatik yapı şu şekilde kuruluyordu: (1) Bir fikrin ortaya çıkışı, (2) "Gag" adı verilen gülütlerin esas konuyu pekiştirmesi, (3) Hikâyedeki ayrıntıların ve karakterlerin başından geçen olayların esas düşünceyi geliştirmesi (Onaran, 2012a: 101).

Sesin sinemaya girmesinin ardından komedi de biçim ve içerik olarak değişime uğramıştır. Sessiz dönemdeki savruklamanın, jest ve mimiklerin, fiziksel temelli komikliğin yerini insan odaklı, kadın-erkek ilişkilerini konunun merkezine alan filmler almıştır. Özellikle romantik komedi 1930'lardan itibaren baskın tür olarak görülmektedir. Bu tür filmlerde hikâyeye içerisindeki gülünç unsurlar popülerize edilmiştir. Örneğin, Amerikan'ın beyaz yakalı orta sınıfının romantik ilişkilere yaklaşımı vasıtasıyla mutluluğun parayla satın alınamayacağı mesajı aktarılmış, filmin alt metninde izleyicilere orta sınıf Amerikan ideolojisi aşılanmıştır. Romantik komedi türünün en önemli örnekleri Howard Hawks ve Frank Capra tarafından verilmiştir. Capra'nın "Bir Gecede Oldu" (It Happened One Night, 1934), bu türün ilk örneği kabul edilmektedir. Bu filmde hikâyenin ana merkezi, çalışan sınıf, kırsal kesimin karşısına konumlandırılan New York sosyetesine ile onların mafyavari ilişkileri ve bu sosyetenin sıradan insanlara olan bakış açısı ideolojik çözümlemelere imkân tanıyacak biçimde oluşturulmuştur (Uluyağcı, 2015: 146-147).

Amerikan Komediisi dışında bu dönemde, özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarından sonra İngiltere’de “İngiliz Komediisi” adı verilen bir tür daha doğmuştur. Absürt komedi ile de bağdaşan bu tür, inanılmayacak derecede saçma, alışılmadık bir durum ya da olayı çıkış noktası kabul etmektedir. İngiliz toplumunun gelenek ve göreneklerinin eleştirildiği, insan psikolojisinin tahliline de imkân tanıyan İngiliz Komediisi’nde, saçma olayların neden olduğu durumlar, soğukkanlı bir komedi anlayışıyla incelenmektedir (zn, 1982: 152-153). Robert Hamer’ın yönetmenliğini yaptığı “Hassas Kalpler ve Talar” (Kind Hearts and Coronets, 1949) bu türün en bilinen örneğidir. İlerleyen yıllarda Terry Gilliam, “Monthy Python ve Kutsal Kse” (Monthy Python and the Holy Grail, 1975); Guy Ritchie, “Ateşten Kalbe Akıldan Dumana” (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998) gibi filmlerle İngiliz Komedisinin önemli örneklerini ortaya koyacaklardır.

Avusturya kökenli olan Billy Wilder, 1950’lerden itibaren Amerikan sinemasında alışılagelmişin dışında “kara film”ler ve “komediler” yapan yönetmen olarak ortaya çıkar. Bir kara mizah olarak tanımlanabilecek “Sunset Bulvarı” (Sunset Boulevard, 1950) filmi, onu önemli yönetmenler arasına sokmuştur. Hollywood’daki genç bir senaryo yazarının alacaklılarından kaçarken gotik korku filmlerindeki bir meknı anımsatan bir eve sığınmasıyla başlayan serüvenin, eski bir yıldız olan Gloria Swanson ve Alman sessiz filmlerindeki uşağı anımsatan uşak Eric von Stroheim’in yaşadığı bu yerde korku filmlerinin unsurlarıyla kara komediye dönüştüğü söylenebilir. Billy Wilder’in bir diğer önemli filmi ise, Jack Lemmon, Tony Curtis ve Marilyn Monroe’nun başrollerini paylaştığı “Bazıları Sıcak Sever”dir (Some Like It Hot, 1959). Ekonomik buhran döneminde bir suça tanık oldukları için yer altı mafyasından kadın giysileri içerisinde kaçmaya çalışan iki müzisyenin içerisine düştüğü komik durum ve parodiler bu güldürünün ana izleğini oluşturur. İkiisi sadece kadınlardan oluşan bir orkestraya girer. Yönetmenin diğer filmleri; “Yaz Bekrı” (The Seven Year Itch, 1955), “ğleden Sonra Aşk” (Love in the Afternoon, 1957), “Garsoniyer” (The Apartment, 1960), “Sokak Kızı Irma” (Irma la Douce, 1963), “psene Budala” (Kiss me, Stupid 1964), “Sherlock Holmes’un zel Hayatı” (The Private Life of

Sherlock Holmes, 1970), “Dokunma Gıdıklarım” (Avanti, 1972), “The Front Page” (1974), “Fedora” (1978) (Makal, 1995b: 70-74).

1960’lı yılların Amerikan Sineması’nda farklı bir komedi anlayışı gelişmeye başlamıştır. Mel Brooks ve Woody Allen gibi Yahudi kökenli komedyenlerin öncülüğünü yaptığı bu türde olaylar, toplumsal ilişkiler, gündelik yaşam ya da başka yönetmenlerin filmleri ironi ve parodi kullanılarak, abartıda aşırıya kaçılarak gülünç durumlar sergilenir. Özellikle Mel Brooks sinemasının temel özelliği abartıyı kullanmasıdır. Abartma, gerçek olanı yeniden yaratma, genişleme ve gerçeği bozmadır. Örneğin, izleyicinin algısında olaylar ve mekân farklılık gösterebilir; kurmaca olan parodi yoluyla gerçek gibi gösterilebilir veya bunun tam aksi kullanılarak komik öge oluşturulabilir. Diğer bir ifadeyle Brooks, “Yükseklik Korkusu” filminde Hitchcock’un pek çok filmini parodileştirerek komedi zeminini oluşturur. Psycho’nun ikonik duş sahnesinde bıçak ana öge iken, Mel Brooks, High Anxiety’de bunu gazete ile değiştirir. Katil olduğu düşünülen karakter duş perdesini açarak duştaki kişiye gazete ile saldırır. Abartmada kostüm, mizansen ve karakter davranışları da önemlidir. Brooks ve Allen, kendilerine özgü bir komedi anlayışı yaratmak yerine mevcut öğeleri kullanarak, hiciv, parodi, ironi, düşüp kalkma, abartma ile sinemada komedi unsurlarını karıştırarak filmlerini meydana getirmişlerdir. Örneğin, “Gümüş Eyerler” (Blazing Saddles, 1974), western filmlerinin bir parodisi olup, ünlü klâsiklere, karakterlere ya da sahnelere gönderme içerir (Uluyağcı, 2015: 147). Gene Wilder ve Cleavon Little’in başrollerini paylaştığı Gümüş Eyerler, bir western parodisi olarak ele alınabilir. Brooks’un “Genç Frankenstein” (Young Frankenstein, 1974) filmi Mary Shelley’nin ünlü korku romanı Frankenstein’ın; “Spaceballs” (1987) filmi ise, dönemin popüler bilim kurgu film ve dizileri olan Uzay Yolu ve Yıldız Savaşları filmlerinin; “Yükseklik Korkusu” (High Anxiety, 1977) ise İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock’un bütün filmografisinin bir parodisidir. Mel Brooks’un diğer filmlerinden ayrılan, tür parodisi ya da Absürt komedi türünde olmayan tek komedi filmi “Yapımcılar” (The Producers, 1967) filmidir denilebilir. İflasın eşiğinde olan çapkın bir tiyatro yapımcısı ve muhasebecisinin, oyunlarına yatırım yapan kişilerden para alarak kötü yazılmış bir piyes bulma ve

bunun sonucunda para kaybetmeme düşüncesi, ancak ironik olarak sahnelenen oyunun izleyiciler tarafından çok beğenilmesini konu edinmektedir.

Woody Allen, 1960'lı yılların ortalarında ortaya çıkan bir diğer önemli komedi sinemacısıdır. Bugün senaryo yazarı, oyuncu, yazar, yönetmen olarak birçok kişinin tanıdığı Woody Allen, “slapstick” tarzından izler taşıyan, parodi ve saçma öğeler içeren filmleriyle kendini göstererek “Allenvârî” güldürü türünü oluşturdu. Başlangıçta “Yahudi” kökenliğinden kaynaklanan güldürü malzemelerine dayanan filmler ortaya koydu. Bunlar daha çok Amerikan yaşam tarzı yaşamı taşıyan kişisel sorunlara dayanan filmlerdi. Kaba komedi ve soytarılığı sevmeyen, Sennett, Chaplin, Keaton ve Marx Kardeşler filmlerinin hayranı olan Allen, Amerikan Sessiz Sinema Dönemi Komedi'sinden izler taşıyan ve belli sınırlar içinde gelişen filmlerinden sonra farklı bir komedi anlayışını benimsedi. “Tekrar Çal Sam” (Play It Again Sam, 1972), “Parayı Al Ve Kaç” (Take the Money and Run, 1969), “Zorla Kahraman” (Bananas, 1971), “Seks Hakkında Bilmek İstedığınız Her Şey: Ya Da Sormaya Çekindikleriniz” (Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask, 1972), “200 Yıl Sonra” (Sleeper, 1973), komediyle felsefesinin, komik olanla trajik olanın iç içe geçtiği, ciddi olanla saçma durumların birlikte yer aldığı filmlerinden bazılarıdır. Woody Allen'ın sinemadaki sıçrama filmi bir 19. yüzyıl romanı parodisi olan “Aşk ve Ölüm” (Love and Death, 1975) olarak kabul edilebilir. Daha önceki filmleri Amerikan toplumsal yaşamında filmlerden beklenen genel geçer çizginin dışında sayılabilecek ürünlerdi. Ama Woody Allen için, “sosyal, politik ve felsefi” olan her şeyi reddeden bu süreç içinde kalmak gerekmiyordu. “Manhattan” (1979) ve “Annie Hall” (1977), Allen'ın özyaşamsal-otobiyografik özellikler taşıyan filmleridir. Manhattan'da yıllardır psikanaliz tedavisi gören, Yahudi kökenli TV komedyeni Alvy'nin yaşamından bir kesiti aktarır. Gözlüklü, çelimsiz, sinirli komedyen Alvy'nin yükselişiyle Woody Allen'ın yükselişi koşutluk taşır. “Zelig”te (1983), istediği kişiliğe bürünebilme yeteneğine sahip bukalemun adam Leonard Zelig'in hayatı ve onu tedavi etmeye çalışan Bayan Fletcher'la olan ilişkisi ve aşkları, ‘belgesel’ türünde anlatılır. “Broadway Danny Rose” (1984), yıllar sonra bir araya gelen eski arkadaşların

ağzından emprezaryoluk yapan bir Broadway sanatçısı Danny Rose'un hikâyesidir. Woody Allen, “Parayı Al ve Kaç”ta tipik Amerikan gangster filmlerine gönderme yaparken, “Tekrar Çal Sam”de “Casablanca”nın kahramanı Humprey Bogart’ı taklit eder. “Radyo Günleri” (Radio Days, 1987), Allen ile onun yaşıtı olan Joe adlı Brooklyn’li küçük bir Yahudi çocuğun, New York’un uzak bir banliyösü olan Rockaway’de yaşayan orta halli ailesi çevresinde gelişen olaylara bakışını anlatan bir monolog filmidir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında geçen Radio Days, küçük bir çocuğun gözünden Yahudi kökenli orta sınıf bir Amerikalı ailenin geçim zorluklarını, savaş yıllarında yaşadıkları travmatik durumu komedi-dram karışımı bir anlatımla izleyiciye aktarır. Ayrıca Allen, kadınların birbiriyle ve erkeklerle olan ilişkilerine de her zaman ilgi duymuştur. “Interiors”da üç kız kardeşin trajediye kaçan yaşamını keşfetmişti. “Kahire’nin Mor Güllü”nün (The Purple Rose of Cairo, 1985) düşle gerçek arasında gidip gelen ezik ve duygusal kahramanı da yine bir kadındır. “Kocalar ve Kadınlar” (Husband’s and Wives, 1992) da yine New York’ta yaşayan nevrotik kişilerin dünyasına odaklanır (Makal, 1995b: 81-93).

Komedi sineması alanında bir hayli üretken olan Allen, 40’ın üzerinde filme imza atmıştır. “Zorla Kahraman”da politik mizahı kullanan yönetmen, “Parayı Al ve Kaç”, “Zelig” gibi filmlerde komediyi sahte-belgesel türü içerisinde kullandı. “Suçlar ve Kabahatler” (Crimes and Misdemeanors, 1989), “Yaramaz Harry” (Deconstructing Harry, 1997), “Mavi Yasemin” (Blue Jasmine, 2013), “Mantıksız Adam” (Irrational Man, 2015), “Dönme Dolap” (Wonder Wheel, 2017) gibi filmlerinde ise nevrotik, varoluşsal arayışlar içerisindeki karakterlerin ruh hallerini komedi sınırları içerisinde anlattı.

Çağdaş komedyenlerin önemli isimlerinden biri de Peter Sellers’dır. Londra’da bir tiyatro oyuncusu olarak adını duyuran Sellers, daha sonra sinemaya geçerek filmler çekmiştir. Sinemadaki kariyerine Hollywood’da devam eden Peter Sellers, “sarsak” komedyen tiplemesine farklı boyutlar kazandırarak “sofistike” komedinin önemli örneklerini verdiği filmlerde oynamıştır. “Pembe Panter”, “Dr. Garipaşk ya da Endişelenmeyi Bırakıp Bombayı Sevmeyi Nasıl Öğrendim” (Dr.

Strangelove or How I Stop Worrying and Love the Bomb) ve “Merhaba Dünya” (Being There) bu filmler arasında sayılabilir (Onaran, 2012a: 101-102). Blake Edwards ile çektiği Pembe Panter serisi ile Kubrick’in yönetmenliğini yaptığı Dr. Garipaşk ve Lolita, onun komedi izleyicisi tarafından en bilinen filmleridir.

Peter Sellers ile birlikte Blake Edwards, komedi sinemasında dikkat çeken isimlerden biridir. Gençlik günlerinde tiyatro oyunları yazan, radyo ve televizyonda çalışan Edwards, “Pembe Panter” ve “The Grace Race” gibi gözlem ve araştırmaya dayanan komedi anlayışıyla bugünün Amerikan komedisine önemli katkılar yapmıştır. Sinemaya oyuncu olarak “Strangler of the Swamp” filmiyle giren ve “Mister Cory” (1957) filmi ile gelecek vadeden bir komedi yazarı ve yönetmeni olduğunu kanıtlayan Edwards, filmlerinde gülünç durumlar, olaylar araştırmaktan çok canlı ve renkli kişilikler yaratmaya özen göstermiştir. Sennett filmlerinden başlayan ve Marx Kardeşler ile zenginleşen Amerikan güldürüsünden taşıdığı yeni ve özgün karakterler bazen Fransız vodvillerinden bazen de İngiliz güldürülerinden izler taşıyan kendi güldürüsüyle bütünleşti. 1963 yılında yaptığı “Pembe Panter” filminde komedinin iki ustası olan David Niven ve Peter Sellers’ı bir araya getirdi. Özellikle Peter Sellers’ın oyunuyla somutlaşan “Müfettiş Clouseau” kimliği yeni filmlerin de çekilmesini sağlamıştır. Bu filmler; “Pembe Panter’in Dönüşü” (The Return of the Pink Panther, 1975), “Pembe Panter Yükseliyor” (The Pink Panther Strikes Again, 1976) ve “Pembe Panter’in İntikamı”dır (Revenge of the Pink Panther, 1978). “Harpte Ne Yaptın Baba?” (What Did You Do in the War, Daddy? 1966) filminde Edwards, savaşta karşıt insan ilişkilerini konu edinir. “Parti” (The Party, 1970), daha önceki oyunculuk serüveni başarısızlığı nedeniyle erken biten figüran Hintli Hurindi Bakshi’nin (Peter Sellers) yanlışlıkla çağrıldığı ünlü bir yapımcının görkemli evinde gerçekleşen partide yaşadıklarını anlatmıştır. Bu komedisinde Edwards, burjuva sınıfının değerleriyle dalga geçer. “The Perfect Furlough” (1959), “Çılgınlar Kraliçesi” (Breakfast at Tiffany’s, 1961), “Korku Çemberi” (Experiment in Terror, 1962), “On” (Ten, 1978), “Kör Talih” (Blind Date, 1987), “Çapkın” (Skin Deep, 1989), yönetmenin diğer önemli komedi filmleridir (Makal, 1995b: 79-81).

1960'lı yıllarda Amerikan komedisinin öne çıkan bir diğer ismi Jerry Lewis'tir. Sinema filmlerinin yanı sıra televizyon programları da yapan Lewis, jest ve mimiklerinde abartıya kaçarak, sakarlığı gülünç bir durum olarak kullanarak hazır cevaplığı ile kendi tarzını oluşturmuştur. Halk tarafından da beğenilen ve döneminin popüler komedyenleri arasına giren Lewis, bu nedenle "Komedinin Kralı" (The King of Comedy) lakabını almıştır. Farklı kişilikler arasındaki geçişin, birden fazla karakteri canlandırmanın başarılı bir örneğini verdiği "Yahudi Ailesi" (The Family Jew) filmi 1965 yılında çekmiştir. Buster Keaton tarafından sıklıkla kullanılan "corps" yönteminin temelini attığı bu filmde, kamera arkasında tek bir kişi olmasına rağmen, kamera önünde birden fazla kişiliği, farklı karakter özellikleri aynı anda canlandırmıştır (Makal, 1995b: 76). Komedi bu yöntemi aynı zamanda Peter Sellers, "Dr. Garipaşk ya da Endişelenmeyi Bırakıp Bombayı Sevmeyi Nasıl Öğrendim" (Dr. Strangelove or How I Stop Worrying and Love the Bomb) filminde aynı anda Yüzbaşı Lionel Madrake, ABD Başkanı Merkin Muffley ve Dr. Garipaşk gibi üç farklı karakteri canlandırarak kullanmıştır.

Komedi sineması Avrupa'da özellikle Fransa'da da gelişimini sürdürmüştür. Max Linder'den sonra sesli sinema döneminde komedi filmleri çeken yönetmenlerin başında Jacques Tati gelmektedir. Asıl soyadı "Tatischeff" olan Jacques Tati, 1947 yılında yönettiği ve başrolünü üstlendiği kısa filmi "L'Ecole des Factures" ile sinemanın kapılarını açmaya başladı ve bu film ile "Bay Hulot" karakterini sinemaya kazandırdı. Tati, yirmi beş yılda beş film yapmış ve her filmine sabırla hazırlanmıştı. Uzun boylu, her zaman pardüseli, piposunu elinden hiç düşürmeyen, az konuşan ama çok hareketli ve modern yaşam karmaşasına gülümseyerek bakan "Bay Hulot" karakteri olmasaydı, belki de Yeni Dalga yönetmenleri, yeni anlatım ve arayış çizgisiyle bu kadar erken buluşmayacaktı. Hem yazar hem yöneten hem de oynayan Tati'nin filmlerinin teması, insanın kendi yarattığı modern yaşamın tutsaklığı, yabancılaşmasıdır. Tati, kent ve yabancılaşmaya yönelik eleştirisini "Playtime" (1968) filminde bir adım daha ileri götürmüştür. Bir grup Amerikalının ziyaret ettiği Paris, beton ve cam setleriyle, gökdelen ve iş hanlarından oluşan bir Paris'tir. Tati de İtalyan yönetmen

Antonioni gibi kent ve kentleşme karşıtı tezini insanı ezer gibi yükselen yapılarda aramıştır. Ayrıca çağdaş yaşamın bir başka göstergesi “otomobilli yaşama” ayna tutmuştur. İnsanın kendisini hareket adına hareketsizliğe, sıkıntıya ve kaosa soktuğu makine sistemine ince ve alaylı bir eleştiri yöneltir (Makal, 1995b: 97-99).

Birinci Dünya Savaşı'nın ilk günlerinde doğan, kırk yılı aşan sanat yaşamına yüze yakın film sığdıran sivri bıyıklı, keskin bakışlı bir adam olan Louis de Funes, yalnızca Fransızların değil, dünyadaki herkesin kendi özgü gülütlerine, hırçın davranışlarına, ağzı doluymuşçasına konuşmasına güldüğü bir oyuncu olmuştur. İlk filmlerinde, hiç konuşmaksızın duran bahçıvan ya da bakkal tipindeki Louis de Funes'i ilk önce seyirciler ardından gişe-sever yapımcılar keşfetti. Ne zaman kızdığı, ne zaman güldüğü belli olmayan; izleyiciyi istediği anda çok değişken mimikleriyle şaşırtan, yeteneğini komikliğe dönüştürmesini çok iyi beceren bu oyuncuyu filmlerin önde gelen kahramanı yapmıştır. Onun tek şansızlığı, Fransız aydınlarının, sanat sineması yönetmenlerinin gözdesi olamamasıydı. İlk filmi, “Jean Stali” yönetiminde çevirdiği “Tentation de Barbizon” (1945) olmuştur. “La Poisson” (1951), “La Vie d'Une Honnête Homme”, “Cour le Tete” (1956), “Ni Vu Ni Connu” (1957), “Le Gendarme de Saint Tropez” (1964) onun diğer önemli komedi filmleridir (Makal, 1995b: 102-103).

Sinema tarihinin en önemli akımlarından biri olan “İtalyan Yeni Gerçekçiliği” içinde de güldürü ögesini ince bir duyarlılıkla kaynaştıran filmler yapılmış ve bu filmler aracılığıyla da daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşılmıştır. Faşizm yıllarında “Beyaz Telefon Filmleri” adı da verilen salon komedileri arasından sıyrılarak eleştirel nitelikler taşıyan ve Mussolini yönetimini kızdıran ilk güldürü filmi 1935 yılında çekilen “Il Capello Tre Punti”dir. Yeni Gerçekçilik döneminin acı güldürülerini Vittorio de Sica, senaryo yazarı Zavattini ile birlikte yaptı: “Umberto D” (1945), “Miracolo a Milano” (1950). İtalya'da sağ koalisyon “Yeni Gerçekçi” filmler üzerindeki sansür ve baskısını arttırdınca İtalyan sineması bu kez de “toplumsal eleştiri” içeren güldürüleriyle komedi sinemasına katkıda bulunmuştur. Alberto Lattuada'nın 1952'de Gogol'dan uyarladığı “Palto” ve

1962’de çektiği “Il Mafiosa” filmleri, toplumsal içerikli komedilere örnektir. Lattuada gibi Pietro Germi de “Il Ferroviere” (1955), “Un Maledetto Imbroglia” (1959) ve “Divorzio all’Italiana” (1962) filmleriyle, küçük insanların sorunlarını anlatmayı yeterli görmeyerek, toplumsal eleştiri alanında komedileriyle katkı vermiş ve İtalya’da oluşan bu yeni akımın tüm dünyada tanınmasını sağlamıştır. İtalyan sinemasında komedi türünün “ince bir duygusallıkla dengelenmiş”, iddiasız, alçakgönüllü ama akılcılığıyla başarı sağlayan örneklerini Dino Risi vermiştir. 1946-47 yıllarında “Milano Sera” gazetesinde sinema eleştirileri yazarak sanat hayatına başlayan Risi’nin komedi filmleri arasında; “Vacance col ganster” (1952), “Profumo di Donna”, “Il Segno de Venere” (1955), “Venizia La Luna E Tu” (1958), “Il Mattotore” (1963) bulunmaktadır. İtalyan komedisi savaşa karşı çıkan, militarizmi alaya alan filmleriyle dikkati çekmiştir. Baskılar ya da toplumsal değişme sonucu, yönetmenlerin dışında İtalyan komedilerinin ünlü oyuncusu Eduardo de Filippo da kendi yazıp yönettiği filmlerle komedi aracılığıyla toplumsal sorunlara eğilmiştir. İlerleyen yıllarda İtalyan sinemasında İtalyan komedi mirasını kendine özgü yaklaşımı ve yaratıcılığıyla Ettore Scola, Marco Ferreri, Maurizio Nichetti, Pupi Avati ve Federico Fellini gibi yönetmenler sürdürmüştür (Makal, 1995b: 105-108). Son dönem İtalyan sinemasında Paolo Sorrentino, “Youth” (2015) ve “Loro” (2018) ile incelikli, hafif komedilere imza atmıştır.

1980’li yıllardan itibaren romantik komedi türündeki filmlerin sayısında yeniden bir artış görülmüştür. Özellikle “Ay arpması” (Monstruck, 1987), “Kr Talih” (Blind Date, 1987), “Kim Bu Kız?” (Who’s That Girl, 1987), “Roxanne” (1987), “zel Bir Kadın” (Pretty Woman, 1990) gibi filmler türün ne çıkan ve izleyici tarafından ilgi gören filmlerdir (Bayram, 2002: 22).

2000 sonrasının komedi sineması, sinema tarihindeki önemli komedyenlerin niteliklerinden kendilerine bir şeyler katıp bugüne uyarlaması ile anlatı yapısını yenilemeyi başarmıştır. 1980’li yıllarda özellikle absürt komedi ve parodi türlerinde filmler çeken ZAZ Grubu, Marx Kardeşlerin komedi tarzlarından esinlenip komediye eskisinden daha farklı bir yön çizdiler. David Zucker, Jim

Abrahams ve Jerry Zucker grubun kişilerini oluşturmuşlardır. Filmleri, ünlü filmlere gönderme yaparak alay eden hicivsel komedilerdir. Filmlerinden bazıları; “Uçak”, “Çok Gizli”, “Çıplak Silah”, “Karımı Kaçıldılar”dır. İlerleyen yıllarda birbirlerinde ayrılan ZAZ Kardeşlerden Jerry Zucker, “Tabana Kuvvet” (Rat Race, 2001); David Zucker, “Korkunç Bir Film 3” (Scary Movie 3, 2003), “Korkunç Bir Film 4” (Scary Movie 4, 2006); Jim Abrahams, “Sıkı Atışlar” (Hot Shots!, 1991) filmlerine imza attılar (Bıçakçioğlu, 2014: 50).

Komedi sinemasında Hollywood filmlerinin ağırlığı halen dikkat çekmektedir. Yönetmenlerin yanı sıra artık yalnızca komedi filmlerinde oynayan oyuncular da türe katkı sağlamaktadır. Eddie Murphy, “Çatlak Profesör” (The Nutty Professor, 1996); Jim Carrey, “Maske” (The Mask, 1994), “Hayvan Dedektifi” (Ace Ventura: Pet Detective, 1994), “Hayvan Dedektifi 2” (Ace Ventura: When Nature Calls, 1995), “Yalancı Yalancı” (Liar Liar, 1997), “Aman Tanrım!” (Bruce Almighty, 2003); Steve Carrell, “40 Yıllık Bekâr” (The 40 Year Old Virgin, 2005), “Akıllı Ol” (Get Smart, 2008), “Çılgın Bir Gece” (Date Night, 2010), “Çılgın Aptal Âşık” (Crazy, Stupid, Love, 2011) gibi filmlerle komedi sinemasının son dönemdeki temsilcileri oldular. İlk yıllardaki komedi anlayışının aksine bu filmler genelde, hayatta ya da ikili ilişkilerde başarısız ana karakterlerinin yaşamlarından bir kesit sunarak yalnızca güldürmeyi amaçlayan, toplumsal ya da eleştirel bir mesaj kaygısı taşımayan ve mutlu sonla biten filmlerdir.

Komedi filmleri, ilk dönemin aksine bugün bir ya da iki kişiyle sınırla kalmamakta, yan karakterleriyle de güldürüye katkı sağlamaktadır. Yine komedi türü dram, aksiyon, fantastik, animasyon, gerilim ve korku türleriyle de karışarak genişlemiş ve “melez türleri” meydana getirmiştir. Hedef izleyici kitlesini, hayatın olağan akışını ve gündelik hayatı doğru bir şekilde iyi analiz edebilen komedi filmleri başarıyı yakalamaktadır (Özçelik, 2017: 56). Türlerin iç içe geçmesiyle komedi diğer türlerin içerisinde kendine yer bulabilmiştir. Örneğin, “Küçük Gün Işığım” (2006), hem dram hem komedi türünü içerisinde barındırır. Edgar Wright’ın “Sıkı Aynasızlar” (Hot Fuzz, 2007), aksiyon ve güldürü öğelerini;

“Zombilerin Şafağı” (Shaun of the Dead, 2004) korku ve güldürüyü; “Dünyanın Sonu” (The World’s End, 2013) bilim-kurgu ile güldürüyü başarılı bir şekilde harmanlamıştır. Michael Jordan ile Looney Tunes karakterlerini bir araya getiren “Space Jam” (1996), animasyon türünde çekilmiş bir komedi filmidir.

2.3. Sinemada Komedinin Alt Türleri

Tiyatroda doğup büyüyen komedi, 20. yüzyılda da sinemaya dâhil olmuştur. Bu süreçte içerisinde barındırdığı alt türler daha da gelişmiş, diğer popüler sinema türleri eklenerek yeni alt türleri meydana getirmiştir.

Sinemada türler, sessiz sinema dönemiyle beraber ortaya çıkmıştır. Yapım şirketlerinin belirli izleyici kitlelerini etkilemek, gişe geliri elde etmek gibi ekonomik ve ticari nedenleri türlerin doğmasında önemli etken olmuştur. Abisel’e göre (1999: 22); “sinemada tür kavramı, sinema endüstrisinin kendi içinden doğmuş ve eleştirmenlerin, izleyicilerin ve son olarak da sinema yazarlarının da alana katkısıyla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol ve yöntem kullanan, denenmiş olduğu için ticari olarak zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terimi ifade etmektedir.”

Sinemada komedi, kimi zaman diğer türlerle bir araya gelerek yeni alt türler oluşturmuş, kimi zaman da bir ülke sinemasına özgü komedi anlatı kalıpları barındırarak alt tür meydana getirmiştir.

2.3.1. Konularına Göre Sinemada Komedinin Alt Türleri

Konularına göre sinemada komedi türleri; savrukrama, müzikal komediler, kara komedi, fantastik komedi, aksiyon komedi, romantik komedi, tür parodileri ve absürt komedi olmak üzere gruplandırılabilir.

Bunların dışında makine-insan-teknoloji ilişkisini, yapay zekâ, yakın gelecek, dünya dışı yaşam formları, zaman yolculuğu gibi konuları komedinin anlatı kalıpları içerisinde işleyen “bilimkurgu-komedi” adında bir alt tür daha vardır.

Woody Allen'ın "200 Yıl Sonra" (Sleeper, 1973) ve Tim Burton'ın "Marşlılar" (Mars Attacks!, 1996) filmleri bu alt türe örnek gösterilebilir. Türk sinemasında ise Ömer Faruk Sorak ve Cem Yılmaz'ın "G.O.R.A." (2004) filmi bilimkurgu-komedi türündedir.

2.3.1.1. Savruklama

Savruklama (Slapstick) türü, kaynağını İtalyan Commedia del'Arte denilen komediden, Ortaçağ tiyatrolarındaki Fars geleneğinden ve İngiliz pandomim sanatından almaktadır. Doğaçlama özelliği commedia del'Arte'ye dayanırken; günlük hayatın ilginç rastlantıları, el şakaları, kaçıp kovalamaca gibi harekete dayanan gülünç durumlar Farstan; jest ve mimiklerin kullanımı ise İngiliz pandomiminden alınmıştır. Sessiz sinema döneminde yaygın bir komedi türü olan savruklamada karakterler yerine evrensel özelliklere sahip olan tipler vardır. Hareket ve eylemler abartıya dayalı olup makyajlar abartılıdır. Hızlı çekimler ve kurgu ön plandadır. Gülütler, anlık ve basit olup birden fazla olay paralel olarak ilerler ve sonunda ana hikâyede birleşir. Savruklama türünde anlatım düz yapıda olup klasik dramatik yapı görülmez (Özçelik, 2017: 43).

Özön, savruklama türünü şöyle açıklamaktadır (1995: 142):

"Komedi türünde ilkel olan sinemanın ilk yıllarında gelişen bir türdür. Savruklama türünde olaylar peşi sıra hızlı bir şekilde gerçekleşir. Gülünç durumdaki kişiye tekme atma, pasta fırlatma, kovalama gibi olaylar bolca bulunur. Bütün bu olayların art arda gelişmesi seyircide karmaşıklık yaratsa da türün en önemli özelliği olayların baş döndürücü bir hâl almasıdır. Savruklama sessiz sinema yıllarında çok kullanılan bir tür olduğundan komikliği sağlayan daha çok görsel öğelerdir. Türün içerisinde belirli kalıplar içerisinde bulunan tiplerin genelde kalıplaşmış özellikleri vardır. Abartılı şekilde makyajlı ve hareketleri de oldukça mantık dışıdır."

Sessiz Sinema yıllarında Fransa'da Max Linder, Amerika'da Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Laurel ile Hardy'nin filmleri savruklama türüne dâhil edilebilir. Bununla birlikte savruklama türü komediler "Looney Tunes" ve "Tom ve Jerry" gibi çizgi filmlerde daha çok kullanılmaktadır.

2.3.1.2. Müzikal Komedi

Müzikal komediler, Amerikan komedilerinin müzikle birleşmiş hâlidir. Broadway operetleri, sinema için yazılan müzikal filmler, şarkılı ve danslı komediler bu türün içerisinde değerlendirilir. Müzikal komedilerde diyalog yer alsa da asıl öge değildir. Şarkılar kafiye içerip müzikal yapı bakımından basittir. Amerikan müzikal komedileri en fazla Fransız ve Avusturya operetlerinden yararlanmıştır. Nakaratın çokça kullanıldığı ve müzik unsurunun diyaloga göre ağır bastığı müzikal komediler, 1970’li yıllardan itibaren Hollywood’un ‘star odaklı’ filmlerinin yerini almaya başlamıştır (Özçelik, 2017: 44).

Dünya komedi sinemasında “Yağmur Altında” (Gene Kelly, 1952), “Cazcı Kardeşler” (John Landis, 1980), “Ölümün Beşinci Safhası” (Bobb Fosse, 1979), “Chicago” (Rob Marshall, 2002), “Mamma Mia!” (Phyllida Lloyd, 2008), “La La Land” (Damien Chazelle, 2016) önemli müzikal komedilerdir. Türk sinemasında müzikal komedinin çok fazla örneği yoktur. Ancak, Lütfi Akad’ın 1950 yapımı “Lüküs Hayat” ve Ezel Akay’ın “Yedi Kocalı Hürmüz” ve “Neredesin Firuze” müzikal komedi örnekleri olarak sayılabilir.

2.3.1.3. Kara Komedi

Kara komedi, içerisinde trajedi ile komediyi, suç ile mizahı aynı anda barındıran, gülerken ağlamak deyiminin sinemadaki karşılığıdır. Traji-komik durumların gündelik hayatta insanın karşısına nasıl çıkabileceğini gösteren kara komedi filmleri izleyiciyi gülerken ağlatmayı başarabilmektedir. Kara komedinin anlatı yapısında dram, komediden genelde daha ağır basmaktadır. Dünya sinemasında Charlie Chaplin’in “The Kid” (Yumurcak, 1921) filmi kara komedi türündeki ilk film kabul edilmektedir (Demoğlu, 2010: 744).

Şahinalp’e göre (2010) kara komedide; “temel amaç gülmenin gücünden yararlanarak, bir anlatı doğrultusunda izleyiciye bir anlam iletmeaktır. Güldürmek temel amaç olmayıp mesajın iletilmesini sağlamadaki araçtır. Senaryo hayata dair

detayları konu edinmekten kaçınmaz. Estetik öğelerle primitif olanın bir birleşimidir. İnsanlık durumlarına eleştirel ve ironik bir perspektiften yaklaşır.”

Kara komedilerde ciddiyetle anılan cinayet, ölüm, hastalık, savaş, akıl sağlığı gibi konular mizahi bir anlayışla ele alınmaktadır (Çöteli, 2016: 266).

Dünya sinemasında kara komedi türünün en bilinen örnekleri arasında, Luis Bunuel’in “Burjuvazinin Gizli Çekiciliği” (1972), Bertrand Blier’in “Soğuk Büfe” (1979), Quentin Tarantino’nun “Ucuz Roman” (1994) ve Wes Anderson’ın “Tenenbaum Ailesi” (2001) bulunmaktadır. Ayrıca İngiliz yönetmen Guy Ritchie’nin “Ateşten Kalbe, Akıldan Dumana” (1998), “Kapışma” (2002) filmleri kara komediye örnek gösterilebilir.

Türk Sineması’nda kara komedi filmlerine örnek olarak; “Fasulye” (Bora Tekyay, 2000), “Vizontele” (Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak, 2001), “Vizontele Tuuba” (Yılmaz Erdoğan, 2004), “Pardon” (Mert Baykal, 2005), “Organize İşler” (Yılmaz Erdoğan, 2005), “Dondurmam Gaymak” (Yüksel Aksu, 2005), “Hokkabaz” (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı, 2005), “Şans Kapıyı Kırınca” (Tayfun Güneşer, 2005), “Çinliler Geliyor” (Zeki Ökten, 2006) verilebilir (Demiralp, 2009). Son yıllarda çekilen “Ölümlü Dünya” (Ali Atay, 2018) ve “Cinayet Süsü” (Ali Atay, 2019) filmleri de kara komedi türü içerisinde değerlendirilebilir.

2.3.1.4. Fantastik Komedi

Fantastik komedi; içinde sihir, doğaüstü olaylar ve mitolojik hikâye ve karakterleri konu edinen, tüm bu gerçeküstü olayları komedi türünün kalıpları dâhilinde işleyip anlatan bir alt türdür (Grindon, 2011 akt. Hüsrevoğlu, 2019: 10). Woody Allen’in “Kahire’nin Mor Gülü” (The Purple Rose of Cairo, 1985), John Carpenter’in “Küçük Çin’de Büyük Bela” (Big Trouble in Little China, 1986), Tim Burton’un “Beter Böcek” (Beetlejuice, 1988) filmleri fantastik komedi türünde filmler olarak ön plana çıkmaktadır. Türk sinemasında ise, Atıf Yılmaz’ın “Arkadaşım Şeytan” (1988), Onur Ünlü’nün “Güneşin Oğlu” (2008), Boğaçhan

Dündar'ın "Gelecekte Bir Gün" (2010) filmleri fantastik-komedi sinemasına örnek olarak gösterilebilir.

2.3.1.5. Aksiyon Komedi

Aksiyon filmlerinin anlatı özelliklerinden olan suçlu, polis, çete, kovalamaca gibi karakter ve unsurları komedinin kalıplarını kullanarak anlatan filmlerdir.

Aksiyon-komedi filmlerinde komedi genelde ana karakterler üzerinden ilerlemektedir. Aksiyon kısmı ise komedinin tamamlayıcısı olup yoğun değildir. Dolayısıyla klasik aksiyon polisiye filmlerine oranla aksiyon sahneleri daha azdır. Genelde karakterlerin, dâhil olmamaları gereken polisiye ve kriminal olayların içerisine girmesi ve yaşadıkları gülünç olaylar aksiyon komedi filmlerinin ana izleğini oluşturmaktadır (Hüsrevoğlu, 2019: 7).

Sakar ve beceriksiz ajanlar, mafyanın peşine düşen ancak işini ciddiye almayan polisler, fiziksel ve karakter olarak polis, gangster ya da mafya olmaya uygun olmayan tipler aksiyon komedi filmlerinin ana karakterleridir. Olaylar aksiyon filmlerinde olduğu gibi hızlı ilerleyip silahlı çatışmalar yaşansa da sakar ya da korkak polis ve ajanlar yüzünden işler tersine döner. Filmin sonunda kötü karakterler ya kendiliğinden ya da aynı beceriksiz ajanların yanlış hareketi sonucunda yakalanırlar. Aksiyon komedi filmlerinde şans, her zaman işini doğru yapamayan iyi karakterlerin yanında olur.

Aksiyon-komedi filmleri özellikle Hollywood sineması tarafından son yıllarda sıkça tercih edilen bir tür olmaktadır. İzleyiciyi hem güldürüp hem de hareketli aksiyon sahneleri ile sinemaya çekmeyi başarması ticari başarıyı da beraberinde getirmektedir. "48 Saat" (1982), "Bay ve Bayan Smith" (2005), "Sıkı Aynasızlar" (2007), "Beni Satan Casus" (2018) aksiyon-komedi türü filmlere örnektir.

Aksiyon-komedi türü 2000'li yıllardan sonra ülkemizde de gelişmiştir. "Maskeli Beşler İntikam Peşinde", "Maskeli Beşler: Irak", "Maskeli Beşler: Kıbrıs" (Murat Aslan, 2005, 2007, 2008), "Hırsız Var" (Oğuzhan Tercan, 2004),

“Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine” (Zubeyr Şaşmaz, 2008) filmleri, aksiyon-komedi türüne örneklerdir (Hüsrevoğlu, 2019: 8).

2.3.1.6. Romantik Komedi

Romantik komedi; kadın-erkek ilişkileri, ilk görüşte aşk, sevgi gibi konuları komediye uygun olarak ve sonu mutlu olarak bitecek eğlenceli bir aşk hikâyesi şeklinde anlatan film türüdür. Romantik komedilerde hikâye, ana karakter olan kadın ve erkeğin başına gelen olaylar şeklinde anlatılmaktadır (Hüsrevoğlu, 2019: 11).

Romantik komedide aşkı arayan ya da aşka inanmayan ana karakter filmin başlarında yanlış kişilerle karşılaşması sonucunda duygusal olarak hüsrana uğrar. Tesadüfen karşısına çıkan ya da hiçbir zaman varlığını hissetmediği ancak hep yanında olan ve onu karşılıksız seven kişide gerçek aşkı bularak mutluluğa erişir. Böylece romantik komedi filmlerinde izleyiciye gerçek aşkı arayanların bir yolunu bulup bütün engelleri aşarak mutlu olacakları mesajı aktarılmaktadır.

Romantik-komedi türü, her ülkenin toplumsal ve kültürel özelliklerine, ideolojik ve siyasal yapısına, zamana ve mekâna bağlı olarak şekillenir. Sözelimi, Amerikan sinemasında romantik komedi türünde kadın karakterler iş hayatında başarılı, özgür, hayatı anlık yaşayan biri olarak anlatılırken; Hint sinemasında hayatının aşkı bekleyen, ailesi ile yaşayan, daha pasif olarak betimlenmektedirler.

Ana akım film türlerinde olduğu gibi Hollywood tarafından yapılan romantik komedi filmleri de belirli kalıplar çerçevesinde inşa edilir ve izleyicide birtakım beklentiler yaratılır. Filmin sonunda düğüm çözülür ve izleyici doyuma ulaşır. Romantik komedilerde genellikle kadın olan ana karakterin aşk hayatı ve duygusal yoksunluğu izleyiciye vaat olarak sunulur, sonunda ise bu yoksunluğun giderilmesi ile izleyicide arınma gerçekleştirilir.

David R. Shumway’a göre;

“Romantik aşk, uzun yıllar süren, zamansız, karşı konulamayan, apaçık ve doğal olma nitelikleriyle ele alınmıştır. Romantik aşk kavramı karşısında yer alan modern aşk ise, romantizm kavramının sorgulanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Sinemada tutku, kıskançlık ve nefretin romantik aşk içinde ele alınmasındaki artış, romantizm anlayışındaki değişime işaret etmektedir. Bugünün romantik komedilerinde saf romantik ilişki yerine onunla birlikte işleyen yakınlaşma kavramının romantik komedilerin temeline yerleştiği savunulmaktadır.” (akt. Karadayı, 2011).

Romantik komediler sinemaya sesin girmesinden sonra yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte, o dönem romantik komedi olarak adlandırılmasa da 1920’lerde Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd gibi sessiz sinemanın önemli komedyenlerinin bazı filmleri romantik komedi türünden izler barındırmaktadır. Bu filmlerde romantik öğeler ön planda iken, komedyenlerin fiziksel görünüşleri geri planda tutulmuştur. Örneğin, çağdaş romantik komedilerdeki gibi yakışıklı, arzu nesnesi erkek karakterler yerine Chaplin ve Lloyd’un romantik âşıkları serseri ve alt tabakadan olup kadınlara sevgilerinden başka bir şey vaat etmezler. Chaplin’in “Parisli Kadın” (A Woman in Paris, 1923), “Sirk” (The Circus, 1928), “Şehir Işıkları” (City Lights, 1931) ve Harold Lloyd’un “Girl Shy” (1924) filmleri sessiz dönemde romantik unsurlar barındıran komedi filmlerindedir.

Sessiz sinema döneminde Chaplin, Keaton ve Lloyd’un kimi komedi filmleri romantik komedi alt türünde değerlendirilse de türe tam anlamıyla uyan ilk film “Bir Gecede Oldu” (It Happened One Night, 1934) filmidir. Clark Gable ve Claudette Colbert’in başrolünü paylaştığı filmde zengin, fakat babasının baskılarından dolayı mutsuz Ellie adında genç bir kız ile anı yaşayan, vurdumduymaz biri olan Peter adındaki adamın tesadüfen otobüste karşılaşmaları ve ‘mecburen’ geçirdikleri bir gün sonunda birbirlerine âşık olmaları anlatılmaktadır. İlerleyen yıllarda romantik komedi özellikle Hollywood sinemasının çokça tercih ettiği bir tür olacaktır. “Bridget Jones’un Günlüğü” (2001), “Ah Mary Vah Mary” (1998), “Aşkın 500 Günü” (2009), “40 Yıllık Bekâr” (2004), “Umut Işığım” (2012) önemli romantik komedi filmleridir.

Türk sinemasında romantik komedi türüne örnek olacak filmler arasından ilk akla gelenler ise şöyledir: “Celal ile Ceren” (Togan Gökbakar, 2013), “Patron Mutlu Son İstiyor” (Kıvanç Baruönü, 2013), “Kocan Kadar Konuş” (Kıvanç Baruönü, 2015), “Romantik Komedi” (Ketcher, 2010, 2013), “Kedi Özledi” (Mustafa Şevki Doğan, 2013) (Hüsrevoğlu, 2019: 12).

2.3.1.7. Tür Parodileri

Parodi, ciddi ve soylu bir eserin alaya alınmasıyla oluşturulan bir türdür. Ciddi olarak çekilen bir sinema filminin alaya alınarak işlenen filmler tür parodisi olarak adlandırılmaktadır. Tür parodilerinde alaya alınan filmlerdeki kişiler, olaylar, konular ya da tamamıyla bir sinema türü işlenir. Bazı tür parodilerinde politik ve sosyal mesajlara da rastlanılmaktadır (Hüsrevoğlu, 2019: 8).

Mel Brooks, “Gümüş Eyerler” (Blazing Saddles, 1974) adlı filminde western türünün ünlü klasiklerine, tiplerine ve sahnelerine gönderme yapar (Uluyağcı, 2015: 147). Dolayısıyla bu film bir western parodisidir. Yine aynı yönetmenin “Young Frankenstein” (1974) filmi, hem Mary Shelley’nin kült romanının ve gotik edebiyatın hem de korku filmlerinin bir parodisi; “Spaceballs” (1987) ise, bilim-kurgu filmlerinden Yıldız Savaşları ve Uzay Yolu serisinin bir parodisi niteliğindedir. Woody Allen’ın “200 Yıl Sonra” (Sleeper, 1973) filmi distopik bilim-kurgu filmlerinin parodisidir.

Türk sinemasında ise “G.O.R.A.” (Ömer Faruk Sorak, 2004), “AROG” (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2008) ve “Yahşi Batı” (Ömer Faruk Sorak, 2010) tür parodilerine örnek olarak gösterilebilir. G.O.R.A. ve AROG, bilim-kurgu ve fantastik türün, Yahşi Batı ise western filmlerinin bir parodisidir.

2.3.1.8. Absürt Komedi

Absürt’ün kelime anlamı, mantık kurallarına uymayan, anlamsal öğeleri birbirini tutmayan, toplumdaki benimsenmiş kuralların aksine birbirleriyle bağdaşmayan saçma düşüncelerdir. Sözlükte “Absürt” kelimesinin karşılığı,

“widersinnig”, “unsinnig” (usdışı, saçma), “ungereimt” ya da “dissonant”dır (uyumsuz) (İpşiroğlu, 1978: 10).

İngilizcede “absurd” kelimesi, Cornwell’den aktaran Ünlütürk’e (2021) göre, “tam anlamıyla sağırılık” anlamına gelen Latince “absurdum” sözcüğünden gelmektedir. Bu kelimenin orijinal anlamı, etimolojik anlamda saçmalığın yanlış anlamalarla yakından bağlantılı olduğunu ima eder. “Saçma” kelimesinin yaygın sözlük tanımları, “mantıksızlık”, “anlamsızlık” ya da “akıl ile uyumlu olmama” anlamındadır. Kelimenin günlük kullanımı ise, gülünçlük veya saçmalık ile ilgili bir anlama sahiptir (Cornwell, 2006: 17 akt. Ünlütürk, 2021: 30-31).

Albert Camus’a (2004: 14) göre, “Absürt, dünya ve evren ile insan (bilinci) arasındaki ilişkinin tanımıdır. Çünkü yaşamın saçma olduğunu söyleyebilmek için, bilinç canlı kalmak zorundadır.” Varoluşsal (Egzistansiyalist) Felsefeye göre yorumlarsak, absürt olanı ortaya çıkaran insan bilincidir; absürt, insan bilinciyle birlikte vardır.

Absürt komedi tarzındaki ilk örnekler, Antik Çağ’da Mimus Tiyatrosu’nda görülmektedir. Bir halk tiyatrosu olan Mimus, klasik komedyaya ve tragedya türlerinin birleşiminden oluşan; müzik, pantomim ve dans ile anlatım yapan bir türdür. Açık ve kaba komedyaya öğeleri ile halkı güldürmeyi amaçlayan bu oyun türü, genellikle aldatan eş tipleri üzerine mizansenini kurmaktadır. Shakespeare’in komedyalarında Mimus tiyatro geleneğinden etkilendiği görülmektedir (Özkan, 2019: 33-34).

Absürt komedi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır. İnsanların içinde buldukları çaresizlik ve değersizlik hissi onları yeni bir arayış içerisine sokmuştur. Böylesine hayat mücadelesi içerisine düşmüş, ölümü ve varoluşunu sorgulayan insanlar için Absürt komedi, yeni bir ümit kaynağı olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’na kadar insanlar geleneklerine bağlı olarak daha küçük topluluklar hâlinde yaşamaktaydı. Sanayi Devrimi sonrasında bu küçük topluluklar yerini kentleşmeye ve kalabalık bir hayata bırakmıştır. Birçok farklı kültürden, dinden, sosyal hayattan bir araya gelen insan toplulukları kalabalıklaşmış, bununla birlikte

yalnızlaşmaya başlamıştır. Karşısında bulunan insanın farklılığı ile ortaya çıkan Absürt komedi bu anlayış ile beslenip bugüne gelmiştir (Özkan, 2019: 34).

Antonin Artaud'un 1939'da yayımlanan "Tiyatro ve İkizi" isimli yapıtı Absürt komedinin ilk örneklerinden sayılabilir. İnsanların bastırılmış duygularının ortaya çıkartılarak uyarılması ve böylece bilinçaltı özgür kalarak varoluşu anlaması sağlanmaktadır. 20. Yüzyılın başlarında Charlie Chaplin ve Buster Keaton'ın sessiz filmleri ile yeni bir dünya yaratılmıştır. Absürt komedi bu yeni dünyanın dayandığı ilkelerden etkilenmiştir. Kafka'nın roman ve öykülerinde yer verdiği hayal ve gerçeğin güvensiz ortamında mücadele eden insan yapısı absürt komediyi etkileyen faktörlerden olmuştur (Yiğit, 2017: 8).

Edebiyat alanında Absürt; varoluşsal felsefe, Dadaist akım ve Gerçeküstü (Sürrealist) Ekol içerisinde yer almaktadır. Kafka'nın "Dönüşüm"ü, Tristan Tzara'nın, Paul Eluard ve Louis Aragon'un şiirleri Dada ve Sürreal eserler olduğu kadar absürdü de içinde barındırır. Modern Türk Tiyatrosunda Güngör Dilmen'in "Canlı Maymun Lokantası" absürt tiyatronun en başarılı örneği kabul edilir. Sinemada ise, komedinin bir alt türü olarak doğan Absürt komedi; olay, karakterler, mekân ve hikâyeyi çarpıtarak, değiştirerek ya da olduğundan farklı göstererek anlatımını oluşturmuştur. Mel Brooks, David Zucker-Jerry Zucker-Jim Abrahams gibi yönetmenler Absürt komedi türü ile anılmıştır.

Michael Bennett'e göre, absürt edebiyatın dört ortak konusu vardır (akt. Simor, 2020). Bunlar:

- a) Dil (lisan) aracılığıyla deneme (genel olarak "gerçekçi" dile karşı çıkılır)
- b) Trajikomedi türü
- c) Her zaman olmasa da, sıklıkla Aristotelesçi olmayan olay örgüsü çizgileriyle denemeler yapma (Burada çoğunlukla olay örgüleri bir mesel yapısını alır)
- d) Belki de en önemlisi, edebi eserlerin 'garip' durumlarda (gerçeküstü ile karışmış gülünçlük) geçmesidir (Simor, 2020: 5).

Simor, (2020) televizyon ve sinema yapımlarında absürt komedi türünü şu şekilde açıklamaktadır:

“Absürtlük sinema ve televizyonda sıkça görülen bir temadır. Absürtlük en yaygın olarak avangart sinemanın bir parçasıdır; ancak anlatı yapısında nadiren görülür. Anlatı sinemasında ise absürt çeşitli biçimlerde ortaya çıkar. Bazıları, örneğin “Arrested Development” (Howard, 2003-2019) televizyon dizisi, var olan absürt olay örgülerinden dolayı bu şekilde düşünülebilir. On altı yıl boyunca beş sezonda çekilen bu dizide, dolandırıcılık ve vatana ihanet suçlarına bulaşmış Bluth Ailesi, birbirlerine ve herkese karşı yalanlar söylemekte, bu da yanlış anlaşılmalara dayalı absürt durumlara düşmelerine neden olmaktadır. Öte yandan bazı absürt yapımlar, saçma olayları yan yana getirdikleri için bu şekilde adlandırılabilir. Buna örnek, alışılmadık ortamlarda, olağandışı olaylar üzerinden absürt durumların yaratıldığı “Albüm” (Can Mertoğlu, 2016) filmidir. Başka bir örnek ise, kara absürt mizahıyla tanınan Romanya Yeni Dalga sineması olabilir. Bu akıma ait filmlerde olay örgüsü kesin olarak absürt değildir, ancak durağan bürokrasi sisteminin absürtlüğü yan yana olaylar verilerek gösterilmektedir (Simor, 2020). Cristi Puiu’nun 2016 yapımı “Sieranevada” filmi absürt komedi ile kara mizah öğelerini içinde barındıran bir filmidir. Plan-sekans olarak çekilen filmde, Rumen gelenekleri nedeniyle ölen bir büyükbabanın kıyafetlerinin ailenin erkek çocuklarından biri tarafından giyilip matem yemeği yemesi etrafında şekillenmektedir. Ailenin her bireyinin sırları, aile içi hesaplaşmaları, Çavuşesku dönemi ve bugünün kıyaslaması gibi Romanya yakın siyaseti hakkındaki tartışmaları, ancak tüm bunların bir “matem yemeğinde” olması olayları “saçma ve uyumsuz” bir hale getirmektedir.

Absürt komedi türünde izleyicinin bilinç akışına müdahale edilir. Film içerisindeki aşırılıklar, abartılar, birbirine zıt ya da ilgisiz öğeler bir araya getirilerek anlamsız sahneler yaratılır. Geleneksel komedilerin aksine eleştirel yönü daha az olan Absürt komedi türünde komiklikler sulu şaka şeklindedir ve saçma durumların ne zaman ne şekilde yapılacağı kestirilememektedir (Hüsrevoğlu, 2019: 10). Günlük hayatta karşılaşılmaması imkânsız olan olaylar dizisi, karakterlerin söz, hareket ve davranışlarında aşırılıklara kaçması, saçma sayılabilecek olaylar, zihinsel ve bedensel eksikliklerin fazlaca ön plana çıkarılmasıyla oluşturulan gülmece unsurları absürt komedide sıkça yer bulmaktadır.

Kara komedi alt türüyle de kimi zaman kesişen absürt komedi çoğu zaman kara komediye de yaklaşmaktadır. Kara komedide komik olaylar kötü ve trajik bir şekilde sonlanmaktadır. Kara komedinin gelişmesi sinemada absürt komedinin ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Absürt komediler, içinde bulunduğu toplumun güncel problemlerinden ortaya çıkmış, saçma durumlar vasıtasıyla güldürürken düşündürmeyi de amaçlamıştır (Arık, 2002). David Zucker, Jim Abrahams ve Jerry Zucker'in yönetmenliğini yaptığı "Uçak" (Airplane!, 1980) filmi, Hollywood sinemasının mükemmel olarak sunduğu kahraman tipine, bilim-kurgu, aksiyon ve gençlik filmlerini saçma durum ve olaylar ile anlatarak bir eleştiri getirmektedir. Yalnız, soğuk ve kasvetli bir şehir tasvirinin arkasında yaşanan bir cinayet hikâyesinin anlatıldığı "Brüj'de" (In Bruges, 2008) kara komediye yaklaşan absürt komedi filmine örnek olarak gösterilebilir.

Hallenbeck'ten aktaran Hüsrevoğlu'na (2019: 11) göre; "Absürt komedi filmleri, anlamsız öğelerin mizah yoluyla izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir türdür. Tür incelenecek olursa, anlatı yapısı içerisinde geleneklerle de bağlantılı olarak geniş konu bütünlüğü sağlanmaktadır. Absürt komedide komik öğeler ve görsel unsurlar mantık çerçevesi dışında anlatımla izleyiciye sunulmaktadır."

Absürt komedinin temellerinin tiyatro ile atıldığı söylenebilir. Modern tiyatronun Epik tiyatrodan sonra ikinci türü absürt tiyatro olmuştur. Kişilerin inançlarına ve siyasal görüşlerine de yönelerek bunları alaya alan absürt komedi, ana-akım sinemada 'kaçış sineması' içerisinde değerlendirilebilir.

Amerikan sinemasında Jim Abrahams, David Zucker ve Jerry Zucker'in "Uçak" (1980), "Uçak 2" (1982), "Çok Gizli" (1984) filmleri, Mel Brooks'un "Dünyanın Tarihi: Bölüm I" (1981) ve "Salaklar Prensi Robin Hood" (1993), Woody Allen'ın "Zorla Kahraman" (1971) filmleri absürt komedi sinemasının önemli örnekleridir. Yine absürt komedi ile özdeşleşmiş pek çok oyuncu ve yönetmen vardır. Leslie Nielsen, Steve Martin ve Mel Brooks'un çoğu filmi bu türe örnek olarak gösterilebilir. Türk sinemasında ise absürt komedi sinemasının Natuk Baytan filmleri ile başladığı kabul edilmektedir. Başrolünde Kemal Sunal'ın yer aldığı Korkusuz Korkak (1979), Gerzek Şaban (1980), Üç Kağıtçı

(1981), Yedi Bela Hüsni (1982), Tokatçı (1983), Atla Gel Şaban (1984), Tarzan Rıfkı (1986) sinemamızda absürt komedinin ilk örnekleri olarak gösterilebilir. Son dönemde ise Gani Müjde'nin Kahpe Bizans (2000) ve Burak Aksak'ın Bana Masal Anlatma (2015), Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017) ve Deli Dumrul (2017) absürt komedi türündedir.

Eszter Simor'un (2020: 153) "Çağdaş Avrupa Sineması'nda Toplumsal Eleştiri Olarak Absürt Kara Mizah" (Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema) başlıklı doktora tezinde belirttiği üzere bir filmin Absürt komedi sayılabilmesi için şu özellikler mutlaka barındırması gerekmektedir:

- a) Birbirinden saçma (uyumsuz) olaylar bütünü,
- b) Mevcut olay ya da durumun çarpıtılması; olay, karakter, yer ya da diyaloglar arasında ilgi bağının kurulamaması,
- c) Sahneler arasında mantıkî sıralamanın bulunmaması,
- d) Parodiden de yararlanarak var olan ağırbaşlı, ciddi bir olay ve durumu dezenformasyona uğratmak, olduğundan çok farklı göstererek komedi yaratmak.
- e) Gerçek hayatta yaşanamayacak derecede uyumsuz ve zıt olaylar içermesi

2.3.2. Ülkelere Göre Sinemada Komedinin Alt Türleri

Sinemada komedi türünde bazı ülke sinemaları anlatı kalıpları ve özellikleriyle ön plana çıkmış ve zaman içerisinde bu tarz komediler söz konusu ülkelerin adlarıyla anılır olmuştur. Hollywood'un yarattığı Amerikan Komedi ile İngiliz sinemasıyla özdeşleşen İngiliz Komedi buna örnektir.

2.3.2.1. Amerikan Komedi

Amerikan Komedi, içerisinde hiciv barındıran, töre komedi, vodvilden izler taşıyan, jest, mimik ve belirgin el-kol hareketleri gibi fiziksel mizahı kullandığında slapstick türüne yaklaşan komedinin alt türüdür. Şehirli

Amerikalıların yaşam tarzlarının hicvedildiği anlatım, vodvil etkileri nedeniyle teatral sahneler, hızlı kurgu, espriler ve gülütler, drama yaklaşan duygu yüklü oyunculuklar, tesadüfler ve rastlantılar Amerikan komedisinin belli başlı özellikleri arasındadır (Özçelik, 2017: 43). Frank Capra'nın "Bay Smith Washington'a Gidiyor" (Mr. Smith Goes to Washington, 1939), "Para Beraber Gitmez" (You Can't Take It With You 1938), "Arsenik Kurbanları" (Arsenic and Old Lace, 1944) ile Billy Wilder'in "Bazıları Sıcak Sever" (Some Like It Hot, 1959), "Garsoniyer" (The Apartment, 1960) filmleri Amerikan komedisinin önemli örneklerindedir.

2.3.2.2. İngiliz Komedi

İngiltere'de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan İngiliz Komedi'nin kendine has birtakım özellikleri vardır. Komedi ve drama 16. yüzyılda önemli katkılar sağlayan İngiliz tiyatrosundan ve Anglo-Sakson geleneklerinden esinlenen bu türde gerçekleşmesi zor gibi görünen saçma bir olaydan yola çıkılır ve bunun neticeleri komedi türü kalıpları içerisinde işlenir. Ölen kişi ve ölüm olgusuyla ilgili sıkça mizaha başvuran İngiliz komedisinde toplumdaki gelenekler eleştirilir, bireylerin içinde buldukları duruma göre psikolojik tahlili yapılır (Özön, 1972: 172-175).

Terry Gilliam ve Guy Ritchie bu türde filmler vermiştir. "Hassas Kalpler ve Taçlar" (Kind Hearts and Coronets, 1949), "Monthy Python ve Kutsal Kâse" (Monthy Python and the Holy Grail, 1975) ve "Ateşten Kalbe Akıldan Dumana" (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998) İngiliz komedisine örnek olarak verilebilir.

2.4. Türk Sineması'nda Komedi

Türk Sineması'nda komedi ile melodram geniş izleyici kitleleri tarafından en çok tercih edilen iki tür olmuştur. Bu iki tür, dünya sinemalarında, sinemanın icat edildiği tarihten itibaren halk tarafından en fazla ilgi gösterilen türlerdir. Komedi

türü, sinemanın her döneminde geçerliliğini korumuş ve izleyicisini salonlarda muhafaza etmeyi başarmıştır (Onaran, 1994: 183).

Lumiere Kardeşler 1896 yılında “sinematograf” adını verdikleri cihazı, aynı yıllarda Amerika’da Thomas Alva Edison “kinetograf” adındaki cihazı icat ettiler. Temel olarak bu iki alet, hareketli görüntüyü kaydediyor, saklıyor ve yeniden göstermeye imkân tanıyordu. O dönemde Amerika ile olan ilişkiler ve iletişim olanakları bugünküne kıyasla çok daha az olduğundan sinema Türkiye topraklarına Avrupa kanalı ile girmiştir (Onaran, 1994: 11). Osmanlı döneminde 19. yüzyılın son yıllarında Türkiye’ye gelen sinemaya özellikle Devlet-i Âli ve çevresindeki bürokrat, devlet adamı ve asker sınıfı tarafından büyük ilgi gösterilmiştir (Çağan, 2009: 5).

Saydam (2020: 403), hareketli görüntünün Osmanlı topraklarına geliş serüveni şöyle aktarmaktadır: “Hareketli görüntünün imparatorluğa girişi saray üzerinden gerçekleşir. İlk gösterimler II. Abdülhamit’in Yıldız Saray’ında başlar. Halka açık ilk sinematograf gösterimi ise 12 Aralık 1896’da Beyoğlu’nda yapılır. Galatasaray Lisesi’nin yakınlarında bulunan Sponeck Birahanesindeki gösterimlerle birlikte Osmanlı topraklarında da sinematograf gösterimleri düzenlenir.”

Aynı yıllarda Fransız film yapım şirketi olan Pathe Film’in Türkiye’deki temsilcisi Romanya vatandaşı Sigmund Weinberg de İstanbul’un Beyoğlu ilçesinde halka açık film gösterimleri gerçekleştirmiştir. O dönemki gazeteler ve filmin izleyicilerinin yazdıkları anılar incelendiğinde bu filmlerin kısa belge filmler ile komedi türündeki filmler oldukları anlaşılmıştır. Halk sinemaya ilgi gösterince Weinberg, 1908 yılında Türkiye’deki ilk sinema salonu olan Pathe Sineması’nı yaptırmıştır. Pathe Sineması’nın ardından Beyoğlu’nda “Palas Sineması”, “Majik Sineması” gibi çeşitli sinema salonları kurulmuştur (Onaran, 1994: 11-12).

Saydam, (2020: 406) Sigmund Weinberg’in Osmanlı topraklarındaki sinema hayatını şöyle açıklamaktadır:

“Weinberg’in sinemacılık faaliyetleri sadece fotoğraf, fonograf ve sinema malzemelerini satarak film gösterimleri yapmaktan ibaret değildir. Weinberg aynı zamanda Osmanlı’da hem aktüalite görüntüler çeker hem de konulu film denemelerinde bulunur. Sultan II. Abdülhamid’in Hamidiye Camii’nde gerçekleştirdiği Cuma selamlığı merasimini filme alır. Bunun yanı sıra Seçimler ve İstanbul’da Meclisin Açılışı filmi de Weinberg tarafından kameraya kaydedilir. 1911’de Sultan Reşad’ın Rumeli’ye Seyahati de Manaki Kardeşler’in yanı sıra Weinberg’in katkılarıyla tamamlanır.”

Türk topraklarında çekilen ilk filmin hangisi olduğu sinema araştırmacıları ve akademisyenler tarafından uzun süre tartışmalara neden olmuştur. Osmanlıda çekilen ilk film Makedon asıllı Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1907’den itibaren çektikleri belge filmlerdir. Ancak ilk kez bir Türk tarafından filme alındığı kabul edilen Fuat Uzkınay tarafından çekilen “Ayastefanos Rus Abidesinin Yıkılışı” isimli belge filmidir. Herhangi bir kopyasının bulunmadığı bu film, Osmanlı İmparatorluğu’nun 1914 yılında İttifak Devletlerinin yanında Birinci Dünya Savaşı’na girmesiyle, İtilaf Devletleri’nden olan Çarlık Rusya’sının 97 Osmanlı-Rus Harbi sonrasında Yeşilköy’de (Ayastefanos) diktiği anıtın yıkılmasını konu almaktaydı. 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı’nın ve sonrasında imzalanan ve ağır şartlar içeren antlaşmanın kötü anılarını canlandırdığı ve tarihî düşman Ruslar tarafından dikilmesi nedeniyle Ayastefanos Anıtı önemi büyüktü. Seden Kardeşler’in yanında sinema işletmeciliğine atılmış olan ve o sırada orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, bu olaydan dolayı kamerasını çalıştırarak ilk Türk filmini meydana getirmiştir (Onaran, 1994: 12-13). Bugün herhangi bir kopyası bulunmayan “Ayastefanos Rus Abidesinin Yıkılışı” belge filmi yerine, o dönem Makedonya’nın halen Osmanlı toprağı, dolayısıyla Makedonyalıların da Osmanlı tebaası olması nedeniyle Manaki Kardeşlerin çektiği belge görüntüler ilk Türk filmleri olarak kabul görmektedir.

Türk komedi sineması, 20. yüzyılın başlarında doğmuştur. Türk komedi sinemasını doğuran şartlar, Türk komedi kültürü ile yakından ilgilidir. Türklerin sinemadan önce de gerek sözlü gerek yazılı kültürde komedi ürünleri vardı.

2.4.1. Türk Komedi Sineması'nın Kaynakları

Komedi, bir tür olmasının yanında insanlar arasındaki iletişime olumlu yönde katkı sağlayan bir sanat alanıdır. Komedi filmleri sayesinde insanlar günlük hayatın negatif etkilerinden uzaklaşarak rahatlamaktadırlar. İzleyicilerin kendi hayatlarından bir kesit bulduğu film türlerinin başında komedi gelmektedir. Komedi filmlerinde kendi hayatından bir parça bulan izleyici filme dâhil olup ana karakter ile bütünleşerek mutlu sona ulaşmaktadır. Bu nedenle de komedi, sinemanın başladığı yıllardan bugüne hemen her dönemde en çok beğenilen ve tercih edilen tür özelliği taşımaktadır (Hüsrevoğlu, 2019: 13).

Türk komedi sinemasının temelini geleneksel Türk tiyatrosu oluşturmaktadır. Altmışlı yıllara gelene dek Hacivat-Karagöz Oyunu, Orta Oyunu, Meddah ve Köy seyirlik oyunları ile Tuluat geleneği Türk Sineması'nda komediye kaynak oluşturmuştur. Komedi sinemasında tip ve karakter yaratılırken Nasrettin Hoca ve Keloğlan gibi masal kahramanlarından ve halka mal olmuş kişilerden yararlanılmıştır. Türk komedi sinemasında genel olarak anlatı, dil, karakterler, olay ve gülünçlüğü oluşturacak hikâyeler Karagöz-Hacivat ile Kavuklu-Pişekâr ikililerinin oyunlarındaki öyküler üzerine temellenmiştir (Evren, 2014).

Türk Sineması'nda komedi türünü, anlatı yapısını, tip ve karakterlerini daha iyi anlayabilmek için, Türklerin sözlü ve yazılı kültüründe geçmişten bugüne yer alan komedi öğelerine bakılmalıdır.

2.4.1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Komedi Anlayışı

Türkler, 11. yüzyıldan itibaren İslâmiyet'i kabul etmiştir. Yeni bir dini benimseyen Türk milleti bu dinin emir ve yasaklarına göre hareket etmeye başlamıştır. İslâm dinine göre Allah'ın yaratma eylemini taklit etmek günahtır. Dolayısıyla canlıların taklit edildiği sanat dalları Türk toplumunda pek görülmez. Türk milleti, İslâmiyet'e aykırı olduğu için tiyatro sanatını uygulayamamıştır. Ancak cansız nesnelere, dinî yasakların dışında tutulduğu için gölge oyunları gelişme göstermiştir (Kurtuluş, 1987: 21-22).

Geleneksel Türk Tiyatrosu genel olarak, “köylü tiyatrosu” ve “halk tiyatrosu” olmak üzere iki kategoride incelenmektedir (Düzgün, 2002: 487). Birincisi, köy meydanlarında sergilenen dramatik oyunlar iken, halk tiyatrosu şehirlerdeki dramatik gösterilerle kahvehane, kıraathane gibi yerlerdeki sihirbazlık ve hokkabazlık gibi el marifetine dayanan gösterilerdi. Köy tiyatroları sanatsal bir gösteri olmaktan ziyade gelenek ve göreneklerin devamı olup törensel nitelik taşımaktadır. Eski oyunların yeni konular etrafından düzenlenmiş biçimi ile güncel konuların anlatıldığı oyunlar köy tiyatrolarında bulunmaktaydı. Halk tiyatroları ise şehirlerde aydın kesimin dışında kalan, ticaretle ya da zanaatla uğraşan halkın ilgilendiği ve sürdürdüğü bir gelenek olmuştur. Halk tiyatrosu, köy tiyatrosundan iki yönden ayrılmaktaydı. İlki, halk tiyatrosu ritüellere dayanmamaktaydı; ikincisi ise köy tiyatrosu amatör ve köyün yerli halkından oluşan oyunculardan oluşurken, halk tiyatrosunun profesyonel sanatçılardan oluşmasıydı. Dramatik nitelik gösteren köy seyirlik oyunları, Karagöz (Perde) Oyunu, Ortaoyunu, meddah ve kuklacılık ile Batı tarzı modern oyunlarla ortaoyununun kaynaşması sonucunda oluşan Tuluat, geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde değerlendirilmektedir (Düzgün, 2002: 487-488).

Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde değerlendirilen oyunlar bir bütün olarak ele alındığında kökenlerinin, oluşumlarının ve niteliklerinin iç içe oldukları görülmektedir. Bu oyunlar zaman içerisinde toplumda farklı sınıflara ve kitlelere hitap etmiş, ayrı gelişme çizgileri izlemiş ve en sonunda da birbirlerinden ayrılarak ayrı bir tiyatro türünü oluşturmuşlardır. Geleneksel Türk tiyatrosunun ürünleri Türk milletinin Orta Asya’dan getirdikleri genetik, kültürel ve toplumsal unsurlarına Anadolu coğrafyasında kazandıkları kültürel değerlerin eklenmesiyle son şeklini almıştır. Bu oyunlarda Osmanlı’nın yaşam tarzının etkileri açıkça görülmektedir. Meddahlık, Orta Oyunu ve Karagöz Oyunu Anadolu’nun farklı coğrafyalarında sanatçıları tarafından icra edilse de İstanbul merkezli olmak üzere başkent ve çevresinde asıl niteliklerini elde etmiştir. Tanzimat sonrası Batı’ya açılan Osmanlı toplumunda modern tiyatronun yaygınlaşması, geleneksel Türk tiyatrosunun etkilerinin giderek azalmasına neden olmuştur.

Sözlü Türk seyirlik oyunlarının ortak özellikleri şunlardır (Çorumlu, 2012: 10-11):

- a) Taklit: Seyirlik oyunlardaki çatışma ve kişileştirme yönteminin temelini oluşturur. Örneğin, Pişekâr ortaoyununda girizgâha başladığında “falan oyununun taklidini aldım” der ve bu olayların taklidini sergiler. Bir diğer taklit biçimi; insanların, hayvanların, nesnelere özelliklerine benzemektir. Bazen de farklı milletlerin dilleri ya da insanların kusurları aşığılama amacıyla taklit edilir.
- b) Zıtlık: Diyalogda bulunanların birbirine zıt karakter özelliklerine sahip olması, zıt cümleler kurmaları önemli bir faktördür. Oyunlarda dişi konuşan kişi “anahtar verme” adı verilen, oyundaki bir kişiye nükte ve espri yapması için imkân tanır. Dişi konuşan kişiler, Karagöz oyununda Hacivat, Ortaoyununda ise Pişekâr’dır. “Erkek konuşan” kişiler laf yetiştiren, dişi konuşana cevap veren kişilerdir. Karagöz ve Kavuklu ise erkek konuşanlardır.
- c) Müzik: Geleneksel Türk tiyatrosunda müzik, “raks” olarak adlandırılır. Şarkılar, danslar ve soytarıklık oyunla iç içedir.
- d) Doğaçlama: Oyunlar önceden belirlenmiş bir metne bağlı kalınmadan oynanır. Tiyatroda olduğu gibi oyunun fiziksel olarak oynanacağı yer de önceden belirlenmiş değildir. On dokuzuncu yüzyılda sahneye konan Orta oyununda zamanla Batı tiyatro geleneğine göre düzenlemeler yapılmış, tuluat geleneği de buradan doğmuştur.
- e) İç İçelik: Karagöz, Orta oyunu ve meddahlık oynatanları ya da oynayanları bakımından iç içedir. Perde oyunundaki oynatanlar kimi zaman meddahlık yapmıştır. Yine Orta oyununun içerisinde hokkabazlık ve sihirbazlık gösterileri de yer almıştır.

Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde yer alan meddah, Karagöz Oyunu, Orta Oyunu, kukla, Tuluat tiyatrosu ve Köy seyirlik oyununu ayrıca incelemek, Türk komedi kültürünün arka planını daha iyi anlamak ve analiz edebilmek adına yararlı olacaktır.

2.4.1.1.1. Meddah

Düzgün'e göre (2002: 489) "Arapça 'medh' kökünden türetilmiş olan meddah kelimesi, 'çok metheden, çok öven' anlamına gelir. Seyirlik sanatlar söz konusu edildiğinde ise, bir seyirci topluluğu karşısında hikâye anlatan ve anlattıklarını canlandıran kişi akla gelir."

Meddah, seyirlik gösteriler içerisinde en çok ilgi çekici olanıdır. Meddah, halka kamuya açık alanlarda içerisinde nükte de bulunduran çeşitli hikâye ve masallar anlatarak insanları eğlendiren sanatçıya verilen addır. Yirminci yüzyılın başlarına kadar halk, meddahlığa oldukça ilgi göstermiştir. Bir kişinin meddah olabilmesi için halkın nelere gülebileceğini öngörebilmesi, geniş bir şive ve ağız taklidine sahip olması ve sağlam bir hafızası olması gerekmektedir. İsmet Sürûri ve Aşkî önemli meddahlardan bazılarıdır (Kurtuluş, 1987: 26).

Metin And, meddahın hikâyesini anlatırkenki tavrını ve diğer oyunlardan farkını belirtirken "Karagöz ve Orta Oyunun yalnızca göstermeci bir tiyatro olmasına karşın, meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroları zorladığını" ifadelerini kullanır (And, 1985: 186).

Meddahlığın, hikâye anlatma ve seyirlik gösteri sanatı olmak üzere iki farklı yönü vardır. Buna göre meddah, kahvehane gibi yerlerde hikâyesini anlatırken dinleyenlerden daha yüksekçe bir yerde konumlanmış olan sekiye otururdu. Elindeki bastonu ve omzuna attığı mendilini farklı işlevlerde kullanırdı. Mendiliyle bazen terini siler bazen de ses ve şive taklitleri yaparken ağızını kapatırdı. Bastonunu ise at, eşek gibi binek hayvanları yerine kullanır ya da gürültü çıkarır veya gürültüyü bastırmak için yere vururdu. Hikâyeler çoğunlukla taklit üzerine oturtulurdu. Roman, hikâye ve masal gibi yazılı edebiyat türlerinde olduğu gibi meddah da hikâyesini anlatırken "dedi", "cevap verdi" şeklinde üçüncü kişili anlatımı kullanırdı (Düzgün, 2002: 489).

Meddahlık, artık bugün geçerliliğini yitirmiş bir gösteri sanatı gibi dursa da, Cem Yılmaz, Ata Demirel, Doğu Demirkol gibi stand-up komedyenleri ve

Beyazıt Öztürk, Okan Bayülgen gibi talk-show programcılarını “çağdaş meddahlar” olarak görülebilir.

2.4.1.1.2. Karagöz Oyunu

Gölge Oyunu’nun Anadolu’daki yansıması olan Karagöz Oyunu özellikle Osmanlı’nın duraklamaya girdiği 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır. Bu oyun genelde padişah çocuklarının doğumunda, sünnet düğünlerinde, evlenme münasebetiyle tertiplenen şenliklerde saraylarda, ayrıca Ramazan aylarında kahvehanelerde ve İstanbul’da konaklarda oynatılmıştır. Karagöz oyunu, 19. yüzyıldan itibaren “hayal oyunu” olarak da adlandırılmış, bu oyunu oynatan kişilere de “Hayalci” adı verilmiştir.

Karagöz Oyunu, ismini oyunun başkişilerinden biri olan Karagöz’den almaktadır. Bu oyunun ortaya çıkışı ile ilgili farklı teoriler ortaya atılmıştır. Asya kökenli (Eski Çin ya da Hint) olduğu neredeyse kesinlik kazanan perde oyununun Anadolu topraklarına ne zaman geldiği tam olarak bilinmemektedir. Karagöz ile Hacivat’ın gerçekten yaşamış kişiler mi olduğu yoksa halkın hayal gücünün ve mizah anlayışının somutlaşmış hâli mi olduğu konusunda da değişik savlar öne sürülmüştür. Buna göre halk arasındaki rivâyet ve söylentiler, Evliya Çelebi’nin Seyahatname adlı eserinden elde edilen bilgiler ve eski yazılı kaynaklarda yer alan “kogurcak, kavurcak, kabarcuk” sözcükleriyle ilgili farklı yorumlamalar, Karagöz Oyunu’nun ortaya çıkışıyla ilgili teorileri oluşturmaktadır (Düzgün, 2002: 490).

Evliya Çelebi’nin Seyahatname adlı kitabında yazdığı üzere, Türk gölge oyununun iki ana karakteri olan Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçuklu Devleti zamanında Alâeddin Keykubad zamanında yaşamış gerçek kişilerdir. Bu iki kişinin kendi aralarında yaptığı münakaşa ve şakalaşmalar hayal perdesine konu olmuştur. Halk arasında yaygınlık kazanan ve karagözcüler tarafından da desteklenen bir diğer teoriye göre ise gölge oyunu ilk kez Bursa’da ortaya çıkmıştır. Karagöz ile Hacivat, Sultan Orhan zamanında Bursa’da bir cami yapımında çalışmış işçilerdir. İkisi arasında her gün sürüp giden nükteli konuşmalar, öteki işçileri işinden alıkoyduğu için Sultan Orhan tarafından idam

ettirilmişlerdir. Bu olayın ardından iç açısı çeken padişahın üzüntüsünü dindirmek için Şeyh Küşteri, beyaz bir perde arkasında Karagöz ile Hacivat'ın deriden yapılmış tasvirlerini (ya da kendisinin sarı çedik pabuçlarını) oynatıp onların şakalarını tekrarlayarak padişahı avutmaya çalışmıştır (Düzgün, 2002: 490-491). Karagözcülerin ilki ve piri sayılan Şeyh Küşteri'den dolayı Karagöz perdesine “Küşteri Meydanı” adı da verilmiştir.

Karagöz Oyunu'nda ana karakterlerin özellikleri, kıyafet ve dekor seçimleri, kullanılan dil ve üslup, Hacivat ile Karagöz arasındaki eğitim ve sosyal sınıf farklılığından kaynaklanan zıtlıklar, yapılan eylemler komedi unsuru olarak işlenmektedir. Kıyafet tarzları ilgili karakterin etnik kökenini, geldiği coğrafyayı, mesleğini ya da toplumsal sınıfını yansıtacak şekilde seçilir. Sıcak renklerin çokça kullanıldığı kıyafette Karagöz üzerinde “kırmızı” rengin özellikle fazlaca yer alması “çingene” olarak tabir edilen Roman halkını yansıtmaktan kaynaklanmaktadır. Şapkasının heyecanlandığı ya da Hacivat'la kavgaya tutuştuğu zamanlarda kafasından düşmesi de izleyiciyi güldüren unsur olarak kullanılır. Karagöz, meraklı ve sürekli hareketli bir kişidir. Dobra olması ve patavatsız cevaplarıyla olaylardan kaçmanın yolunu bulur. Kavgacı özelliği nedeniyle bir kolu serbest bırakılmıştır. Yine de Karagöz, züppe ve zorba karakterler tarafından şiddete maruz kalan mazlum karakter durumundadır. Hacivat'ın söylediklerini yanlış anlaması ikisi arasında çatışmaya ve komediye neden olur. Karagöz, eğitimsiz, cahil ve kelime dağarcığı zayıf halktan kimsedir. Hacivat ise onun tersine, medrese eğitimi almış, Arapça ve Farsça kelimelerle ağdalı cümleler kullanan, aydın ya da yarı aydın sınıfı temsil etmektedir. İkili arasındaki nükteler ile izleyicilerin de eğitilmesi, gülerken düşünmesi amaçlanır. Türk insanının bir örneği olan Karagöz, söylenenleri anlayamadığı zaman sergilediği samimi davranışlarıyla güldürmeyi başarır (Coşkun, 2010: 14-15).

Karagöz Oyunu 4 bölümden oluşmaktadır:

1) Mukaddime (Müzikle yapılan girişin ardından Hacivat “Hay! Hak!” nidalarıyla perde gazeli yapar, sonrasında dua eder ve Karagöz ile dövüşüp tekerleme söyler)

2) Muhavere (Karagöz ve Hacivat'ın birbirlerini yanlış anlamalarının ardından gülünç durumlar oluşur)

3) Fasil (Oyunun asıl bölümü)

4) Bitiş (Son sözler söylenir ve oyun biter) (Sönmez, 2000: 15-16).

Karagöz karakteri hazır cevap olmasıyla Nasrettin Hoca'ya, saf ve patavatsız olması ve haksızlıklar karşısında -güldürünün de yardımıyla- boyun eğmemesi yönleriyle Keloğlan'a benzetilebilir. Profesör Pertev Naili Boratav ve Tahir Alangu'ya göre (akt. Sokullu, 1979: 84-85):

“Keloğlan masallarındaki kahraman, öteki masalların kahraman tiplerinin kaderlerine razı, daha doğrusu gelenek, görenek ve törelerine bağlı ve kurulu düzenin kanunlarına boyun eğen kişiliklerine karşı mücadeleci ve aktiftir. Bu dünyanın haksızlıklarına karşı direnme ihtiyacı, onlarla mücadele etme arzusu Keloğlan masallarının hemen hepsinde ortak unsur olarak öne çıkar.”

“Keloğlan devamlı haksızlıklar, kötülükler yapan kimselerin karşısına pervasız bir atılganlıkla çıkmakta, iyi ya da kötü ayırmadan onlara kullandıkları aynı silahla karşılık vermektedir.”

“Keloğlan en zorlu koşullar altında bile pervasız olacak, kendine has zalim neşesini sürdürecektir... Keloğlan, karakter olarak korku nedir bilmez, gözyaşı dökmez, hayatın silleleri altında ezile ezile iyice yetişmiş nitelikler, çevrelerini genişletmiş, şehirleşmiş köylülerin dalkavukluğu açıkça görülür.”

Sokullu'ya göre (akt. Özçelik, 2017: 35) “Karagöz oyunları halk masallarının yanında halk mizah ve folklorünün de etkisindedir. Nasrettin Hoca masallarının etkisine Abdal Bekçi ve Bursalı Leyla oyunlarında rastlanır. Oyunda, zennelerin evine girmek isteyen fakat sarhoştan korkan Karagöz, beberuhileri arkasına alarak gider. Sarhoş'un ortaya çıkmasının ardından, arkasında kimsenin kalmadığını fark eder. Bu yalnız kalma durumu akıllara Nasrettin Hoca'nın Timurlenk'e filleri şikâyet ettiğiğinde arkasında yöre halkından kimseyi bulamaması sonucu yalnız kaldığı hâlini getirir.”

1885 yılında İstanbul'dan derlediği birkaç Karagöz Oyunu'nu yayımlayan; ancak tekrar geldiği 1924 yılında İstanbul'daki Gölge oyunu ile ilgili farklı bir izlenimle karşılaşan Macar Türkolog İgnacz Kunoş'tan aktaran Düzgün'e (2002: 490-491) göre; "Karagöz oyunu XX. yüzyılda eğlence ve gösteri sanatı olma özelliğini yitirmiş; Karagöz'ün yerini sinemalar ve Fransız komedileri almıştır."

2.4.1.1.3. Orta Oyunu

Etrafı izleyicilerle çevrelenmiş bir meydanda, belirli bir konu etrafında, ancak doğaçlama olarak, gölge oyununun aksine canlı oyuncularla oynanan bir oyundur. Belli bir olaydan yola çıkarak örülmüş hikâyeye raks, şarkı, çalgı, dans ve konuşmalar üzerine kurulur (Düzgün, 2002: 491).

Orta Oyunu tekniği, oynanış biçimi, içerdiği konuları açısından Türklere özgü bir seyirlik oyun türüdür. Toplum içerisindeki insanları, aksaklıkları, gelenekleri, kısacası Türk toplumuna ait olanı Türk toplumundan karakterleri anlatan Orta Oyunu ilk kez 19. yüzyılda Sultan II. Mahmut döneminde "Kol Oyunu" adıyla ortaya çıkmış, 20. yüzyılda izleyicilerle çevrili alanın tam ortasında oynandığı için "Orta Oyunu" adını almıştır. Orta Oyunu'nda olaylar Yeni Dünya adı verilen kafes içerisinde sergilenirdi. İskemle ve masa gibi basit bir dekor kullanılan oyun zurnayla başlar, Pişekâr giriş yapar, daha sonra Kavuklu'nun da sahneye girişiyle ana oyun başlardı. Kavuklu başından geçen bir hikâyeyi anlatır, Pişekâr ise onu sabırla dinlerdi. Her oyununun sonunda Kavuklu'nun anlattığı olayın bir düştür ibaret olduğu anlaşılırdı. Bahçe Sefası, Çeşme, Çifte Evlenme, Şeytan Külâhı, önemli Orta Oyunları'ndan bazılarıdır (Kurtuluş, 1987: 38-41).

Orta Oyunu da tıpkı Karagöz Oyunu gibi 4 bölümden oluşur: Giriş, Muhavere, Fasıll ve Bitiş (Özçelik, 2017: 36).

Orta Oyunu'nda yer alan tipler, konular ve oynanış biçimi Karagöz ile büyük benzerlik göstermektedir. Gölge oyunundaki Karagöz ve Hacıvat'ın yerini Ortaoyununda Kavuklu ve Pişekâr almıştır (Düzgün, 2002: 491).

Orta Oyunu'nda Pişekâr elinde sürekli bir aksesuar olan “pastav” ya da diğer adıyla “şakşak” bulunur. Karagöz'deki şamara benzese de her zaman dayak atma ya da vurma amacıyla kullanmaz. Zaten Pişekâr'ın mizacı kavgaya da yatkın değildir. Oyun süresince kimi zaman zurnacıya çal işareti vermek için, kimi zaman hayali bir at arabasını koşturmak, kimi zaman da açılmayan paslı bir kapının sesini taklit etmek için pastavı kullanır (Özçelik, 2017: 37).

Oyundaki vazgeçilmez komedi karakteri Kavuklu'dur. Gölge oyunundaki Karagöz karşılığı olarak kabul edilen Kavuklu, patavatsız, dobra bir tip olduğu için tıpkı Karagöz ve Hacivat'ta olduğu gibi Pişekâr'la arasındaki yanlış anlamaya ve sırayla yapılan taklitlerde nasıl davranılacağını bilmemesinden kaynaklı kavgaya neden olur. Pişekâr ise daha ölçülü, ağırbaşlı, uygun davranışlarda bulunan, kavgalarda araya girerek ayıran, kırgınlıkları giderici bir karakter olarak izleyicinin karşısına çıkar (Emeksiz, 2001: 49-50).

Orta Oyunu'nun Karagöz'den ayrıldığı en önemli nokta, oyuncularının canlı olmasıdır. Orta Oyunu 19. yüzyılda Türk toplumunun kendi dinamiklerinden ortaya çıkmış ve toplumun problemlerini yansıtan bir halk tiyatrosudur. Olaylara, geleneklere, göreneklere eleştiri getirirken güldürme, onları değiştirme adına düşündürmeye yönelmiştir. Ortaoyununda evrensel karakterler yerine, ulusal ya da yöresel tipler ön plana çıkar (İçyar, 2011: 12).

Orta Oyunu'nda, dış görünüş ve taklit amacıyla kullanılan aksesuarlar, taklit, karakterlerden birinin gördüğü rüyayı anlatması, kahramanların nitelikleri, kullanılan dil, komedi unsurları olarak kullanılmıştır. Kavuklu'nun arkasız terliği sektirmesi, tam düşerken ani bir reflekse toparlanması, kavuğunu elinde düşürmeden oynatması ve kafasını hızlıca hareket ettirerek yeniden eski haline getirmesi komik öğelere örnektir (Emeksiz, 2001: 54).

Komedi amacıyla kullanılan bir diğer öge de taklittir. Orta Oyunu'nda kolayca ele geçirilebilen bir nesneyle ya da söz ve şive taklidine dayalı olarak komedi oluşturulmuştur. Orta Oyunu'ndaki taklitler genelde yörelere ya da milletlere özgü olarak yapılırdı. Bunlar: Bolulu, Kayserili, Rumelili, Arnavut, Yahudi, Kürt, Rum,

Ayvaz, Laz, Çerkez, Çelebi, Arap Bacı, Zenne, Kocakarı, Sarhoş, Kalfa, Aptal gibi (Emeksiz, 2001: 41-42). Orta Oyunu'ndaki yöresel tipler haricinde, zenne, "kadın kılığında girmiş erkek"; Çelebi, "genç bir mirasyedi"; Beberuhi, "cüce ve aptal" rolündedir. Ayrıca çeşitli bölgesel tipler de tek bir rolü vurgular. Örneğin; Kayserili tüccar ya da pastırmacı; Rumelili pehlivan ya da arabacı; Kürt hamal; Yahudi bezirgân rolünde oynardı.

Orta Oyunu'nda izleyiciyi güldürmek için kaba söz ve küfürlere de sıkça yer verildiği bilinmektedir. Kılıç'a göre (akt. Özçelik, 2017: 37-38)

"Karagöz'de kullanılan aşağılama ve sitem sözlerine Ortaoyunu'nda fazlasıyla yer verilmektedir. Karagöz'de 'elinin körü', 'köpoğlu köpek' şeklindeki aşağılama sözleri, Ortaoyunu'nda 'kör olası herif', 'seni alçak köpek seni', 'marsık senin anadır', 'Allah hepsinin belasını versin erkek değil mi!' şeklinde kendini gösterir. Bu sözleri söyleyenlerin birçoğu kadındır. Kavuklu ile Zenneler arasında bazı zamanlar küfre yakın konuşmalar geçer."

Orta Oyunu, yaz aylarında açık yerlerde, kahvehane ve han gibi yerlerde temsil edilmekteydi. En çok İstanbul ve çevresinde oynanmıştır. Meydanda ve açık yerlerde oynanma zorunluluğu olduğu için mesire yerleri ve halkın ilgi gösterdiği açık alanlarda oynandığı bilinmektedir (Düzgün, 2002: 491).

Orta Oyunu da Karagöz gibi metinlerinde yer alan ahlâka aykırı sözler tartışma yarattı. Kimi yazarlar oyuncuların kullandığı açık saçık söz ve küfürler nedeniyle sansürlenmesi ya da kaldırılması gerektiğini savunmuşlardır. Orta Oyunu'nun olduğu gibi geleneksel hâliyle oynanmasını savunan yazarlar azınlıkta kalınca Türklere ait olan bu geleneksel tiyatro oyunu modern tiyatro karşısında tutunamamış ve izleyicisini zaman içerisinde kaybetmiştir (Düzgün, 2002: 491).

2.4.1.1.4. Kukla

Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak Batı kuklası Türkiye'ye 18. yüzyılda girmiştir. Batı kuklası ilk kez, Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in Paris'te elçilik görevinde bulunduğu sırada yanında bulunan bir kişi tarafından İstanbul'a getirilmiş ve ilk Batı tarzı kukla gösterisi de Damat İbrahim Paşa'ya oynatılmıştır.

Bu bilgilere 1884'te Mecmua-yı Ebuzziya'da yayınlanan "Kukla" başlıklı yazıdan ulaşılmaktadır (And, 1985: 264).

Kuklalar konularını genelde Karagöz, Orta Oyunu gibi seyirlik oyunlardaki hikâyelerden, halk hikâyelerinden ve aşktan almaktadır. El kuklası, ipli kukla, çubuklu kukla ve dev kukla olmak üzere farklı çeşitleri vardır (Özçelik, 2017: 35).

Türk seyirlik oyunlarının en eskilerinden biri olan kuklada tek bir oyuncu/sanatçı, bezden yapılmış bir bebeği el yardımıyla oynatarak, çeşitli ses ve sözleri taklit ederek gösteriyi gerçekleştirir. Yapılan araştırmalar sonunda kuklanın Anadolu topraklarına Orta Asya'dan gelen göçebe Türkler tarafından getirildiğini göstermiştir. Orta Asya'da kukla terimini karşılamak üzere "kavurcak", "kabarcuk", "korçak" ve "çadır hayal" sözcükleri kullanılmıştır. Bu kelimeler bugün bile bazı Türkî halklar tarafından kullanılmaktadır. 13. yüzyılda Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in Divan'ında yer alan bazı dizeler, kukla sanatının Selçuklu toplumunda bilindiğini ve oynatıldığını kanıtlamıştır (Düzgün, 2002: 492).

Türk kukla gösterilerinin en bilinen oyuncusu İbiş karakteridir. İbrahim ismini daha sevimli ve cana yakın gösterebilmek için İbiş olarak kullanılmıştır. Kuklanın dış görünüşü, canlandırmanın kullandığı dil, kahramanın özellikleri, oyun sırasında yaptığı eylemler ve çatıştığı kişiler komedi unsuru olarak kullanılmıştır. İbiş'in dış görünüşü; simsiyah kaşları, iri ve kara gözleri, siyah bıyığı, al yanakları, ucu kırmızı olan burnu, kepçe gibi kulakları ve çatalı sesiyle ilgi çekicidir. Kafasındaki kırmızı fesi hareket ettikçe püskülü sürekli sallanır. Beceriksizliği, patavatsız olması, işleri eline yüzüne bulaştırması, kurnazlığı ve hazır cevaplığıyla Karagöz'ü andırır. Ondan tek farkı ise işsiz olmasıdır. Keloğlan'inkine benzer bir iyimserliğe sahiptir. İbiş'in kaba, açık saçık hatta küfre yaklaşan bir dili vardır. Sinirlenince elindeki sopasıyla karşı tarafa vururken, üzüldüğünde başını yere ya da duvara vurarak kendine zarar verir (Aygün, 2012: 147-148).

İbiş'te yanlış anlamaya dayalı komedi öğeleri sıkça kullanılmaktadır. Aynı anlama gelen sözcüklerin birlikte kullanılması, karşıdakinin kullandığı sözcüğü

yanlış ya da geç anlaması; sesteş ya da yakın anlamlı sözcükleri diğer anlama gelecek şekilde algılaması şeklinde gerçekleşen gülmece unsurlarına rastlanmaktadır (Özçelik, 2017: 36).

Düzgün (2002: 492), Türk kuklası ile Karagöz ve Orta Oyunu arasındaki bağı şu şekilde açıklamaktadır:

“Kukla metinleri incelendiğinde bunlarda da Karagöz ve Ortaoyunu’nda olduğu gibi birbirleriyle oldukça zıt iki birinci derecede kahraman görülmektedir. Bugünkü biçimiyle Türk kukla tiyatrosu konuları ve kişileri bakımından 19. yüzyılda Batı tiyatrosu ile yerli Ortaoyunu’nun kaynaşması sonucunda oluşan tuluat tiyatrosunun minyatür hale getirilmiş bir modeli sayılabilir. Kuklanın dağarcığı, tuluat tiyatrosunun repertuarındaki oyunlar ya da onların taklidi olan gösterilerden ibarettir. Kişileri bakımından da kukla ile tuluat tiyatrosu tam bir paralellik gösterir.”

Diğer geleneksel seyirlik oyunlarda olduğu gibi kukla gösterileri de 19. yüzyıldan itibaren eski önemini kaybetmiştir. Bugün, kuklacılık birtakım kişisel çabalarla devam ettirilmektedir. Anadolu’nun bazı bölgeleri ile İstanbul gibi büyük şehirlerde farklı çeşitlerdeki bebekler ya da tanınmış karakterlerin kukla çeşitleri kukla sanatçıları tarafından oynatılmaya çalışılmaktadır.

2.4.1.1.5. Tuluat

Güllü Agop, 1870 yılına kadar Türk tiyatrosunda etkili olmuş ve saraydan alınan belirli metinler doğrultusunda oyunlar sergilemiştir. 1870 yılında bu tekelin kırılmasıyla artık metne dayanmayan, doğaçlamanın ön planda olduğu oyunlar oynanmış ve bu oyunlar da tuluat türünü başlatmıştır (And, 1973: 422-423).

Tuluat oyuncusu, belirli bir yazılı metne bağlı kalmadan, içinden geldiği gibi, oyunla ilgili zekâsı ve yeteneğini de devreye sokarak, doğaçlama ürünü olan oyunculuğunu ortaya koyar. Tuluatta bazen oyunun konusu bile olmaz, halkın begeneceği bir isim bulunarak oyuna isim verilir. Doğaçlama ürünü olan tuluatta, oyunun ana hatları ve konusu oyunun yönetmeni tarafından belirlenir; ancak diyaloglar ve oyunun seyrini oyuncunun yeteneği ve doğaçlama gücü

şekillendirir. Sergilenen oyunlar, oyunun mekânına, seyircinin özelliklerine ve ana konuya göre belirlenir (Düzgün, 2002: 492).

Tuluat türü, Orta Oyunu'ndan ortaya çıkmıştır. Önemli tuluat sanatçıları aynı zamanda Orta oyuncusuydu. Düzgün'ün (2002: 492) ifade ettiği gibi;

“Tuluat tiyatrosunun ilk önemli temsilcisi, ortaoyununda da büyük ün yapan Kavuklu Hamdi Efendi'dir. Bundan başka, Cumhuriyet öncesi tuluat tiyatrosunun en önemli oyuncularını, Abdürrezzak, Küçük İsmail, Kel Hasan ve Ali Rıza idi. Cumhuriyet'ten sonra Naşit (Özcan), İsmail Dümbüllü, Şevki Şakrak gibi sanatçılar bu türün belli başlı sanatçıları arasında yer aldılar. Muammer Karaca da zaman zaman doğaçlamaya dayanan oyunlar sergileyerek Naşit ve Dümbüllü gibi tuluatçıların teknik ve üslubuyla günün konularını kaynaştırmayı ve halkın ilgisini toplamayı başardı. Tuluat geleneğinde ustalığın simgesi sayılan kavuk, Kel Hasan'dan İsmail Dümbüllü'ye, ondan Münir Özkul'a geçti. Münir Özkul, tuluat geleneğine dayalı oyunları nedeniyle kavuğu Ferhan Şensoy'a verdi.”

Kavuk, 2016 yılında Ferhan Şensoy'dan Rasim Öztekin'e; 2020 yılında da Rasim Öztekin'den Şevket Çoruh'a geçmiştir.

Tuluat geleneği bugün tamamen bitmiş sayılmaz. Eski sanatçılardan sonra Anadolu'nun şehir ve kasabalarını dolaşarak çeşitli tiyatro gösterileri düzenleyen topluluklar, tuluat geleneğini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Türk Sineması da tuluattan pek çok unsur almıştır. Bazı filmlerde doğaçlamaya dayanan uzun monologlar, oyuncunun tuluatı kullanmasının bir sonucudur.

2.4.1.1.6. Köy Seyirlik Oyunları

Köy seyirlik oyunları, köy çevrelerinde, düğün ve törenlerde, yılın belli zamanlarında olmak üzere, genelde kış mevsiminde sergilenen teatral oyunlardır (Düzgün, 2002: 493).

Köy seyirlik oyunlarının kökenleri bolluk ve bereket getirmesinin ümit edildiği tören ve dinsel ritüellere dayanmaktadır. Bazı oyunların birincil ilişkilerin yaşandığı tarıma dayalı toplumlardaki insanlara bolluk ve bereket getirmesi amacıyla oynandığı, bu oyunların zaman içerisinde bir sanat koluna dönüştüğü

görülür. Tarımsal bolluğu artırmak amacıyla gerçekleştirilen köy seyirlik oyunlarına Anadolu Türk toplumu dışında Yakın Doğu ülkelerinde, Balkanlarda ve Avrupa’da da rastlanmaktadır (And, 1970: 20).

Şamanist inanç biçimi ve Gök Tanrı dinindeki bazı figür ve totemler de köy seyirlik oyunlarına doğuran etmenler arasındadır. Eski Türklerin inanç sistemlerinde yer eden totem, ongun ve kutsal hayvanlar da köy seyirlik oyunlarının ortaya çıkışında etkili olmuşlardır. Kültür tarihi araştırmaları, insanların bir hayvan soyundan geldikleri biçimindeki inançları kapsayan Totemizmin giderek kaybolduğunu, ama izlerinin her dönemde varlığını koruduğunu göstermektedir. Günümüzde Anadolu’nun köy seyirlik oyunlarında ve danslarında bu inancın izlerini görmek mümkündür. Ne var ki, günümüzde bu oyunlar yalnızca eğlence amacıyla sergilenmektedir. Oyuncu ve seyirciler, çoğu kez bu motiflerin anlamını bilmemektedirler (Düzgün, 2002: 493).

Oyunların fiziksel mekânları köy içerisindeki herhangi bir yer olabilmektedir. Köy meydanı, köy evinin içi, büyük bir oda, evlerin önündeki boşluklar, köy seyirlik oyunlarının oynandığı yerler olabilmektedir. Seyirciler ve oyuncular birbirlerinden tamamen ayrılmadığı için, sahne, seyirci koltukları ya da fuaye gibi tiyatro öğeleri köy seyirlik oyunlarında yer almaz. Oyunlar, anonim nitelik taşıyıp köyün ve köylülerin ortak malıdır; kuşaktan kuşağa aktarılarak bugüne kadar gelmiştir.

Pertev Naili Boratav’a göre, “köy seyirlik oyunları, sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz.” (akt. Düzgün, 2002: 494).

Kısacası köy seyirlik oyunları, bugün ile kıyaslandığında dış dünya ve şehirlerle bağlantısı sınırlı olan köylerin, sanat ve edebiyat temsili olarak yer almış; Türk güldürü anlayışının şekillenmesinde de pay sahibi olmuştur.

2.4.1.2. Batı Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu ve Komedi Anlayışı

Batı etkisinde gelişen Türk tiyatrosunun milâdı, Tanzimat Fermanı'nın ilanıdır. 3 Kasım 1839 yılında Sultan Abdülmecit döneminde, Hariciye Nazırı Koca Mustafa Reşit Paşa tarafından Gülhane Parkı'nda halka okunan ve “Gülhane Hatt-ı Hümayûnu” olarak da adlandırılan Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Devleti, özellikle kültür, sanat ve yazın alanında yönünü Batı'ya çevirmiştir. Tiyatro, bu dönemde kültürel alana hâkim olmuştur.

Tanzimat Ferman'ın ilânıyla yönünü Batı'ya çeviren Osmanlı-Türk toplumu, 1839 yılından itibaren batılı kaynaklarını kültürel hayatlarına dâhil ettiler. Söz konusu batılı yazınların Türk toplumunun edebî hayatına girmesiyle zorlu bir süreç de başlamış oldu. Dönemin değişen siyasi ve toplumsal yapısındaki aksaklıklar tiyatroların ana temaları oldu. Bu yüzden bu dönemdeki piyeslerde sosyal fayda ve bilgilendirmeye öncelik verilmiştir. Kısacası tiyatro, halk için bir okul görevi görmüştür (Özçelik, 2017: 38).

Yaygın olarak düzenli Türkçe tiyatro gösterilerinin 1868'den itibaren Osmanlı Tiyatrosu tarafından düzenlendiği bilinse de Batılı formda Türkçe tiyatro oyunlarının düzenlendiği ilk yer padişahın sarayı olmuştur. Bu tiyatro oyunları Sultan Abdülaziz'in huzurunda gerçekleşmiş ve sergilenen tür komedyalar olmuştur (Akbulut, 2019: 6).

Metin And (1970: 79) sarayda gerçekleşen ilk tiyatro temsilleri için şunları söylemektedir:

“İstanbul'a Abdülmecit döneminde gelen Ubcini, İstanbul mektuplarında, 1847'de Sultanın, Moliere'in çeşitli oyunlarını, bu arada Le Bourgeois Gentilhomme ile Malade Imaginaire'i Türkçeye çevirip Çırağan Sarayı'nda oynattığını yazmaktadır. Bu konu hakkında daha kesin bilgiyi İstanbul'da Fransızca yayımlanan Journal de Constantinople gazetesinin 11 Ocak 1847 günlü sayısında buluyoruz.”

Tanzimat tiyatrosu dönemi, Tanzimat Fermanı'nın ilân edildiği 1839 yılı ile başlar ve II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'e kadar devam eder. Bu dönemde

yeni ve genç tiyatro yazarları yetişmiş, tiyatro binaları inşa edilmiş, Türk yazarlar hem okunmak hem de sergilenmesi amacıyla tiyatro piyesleri yazmış ve izleyiciler batılı tarzda tiyatro eserlerine ilgi göstermiştir (Akbulut, 2019: 4).

Ancak daha önceki yıllarda saray ve çevresinin de tiyatroya ilgi gösterdiği bilinmektedir. II. Mahmut'un tiyatroya ilgisini 40'ı tragedya, 50'si dram, 30'u melodram, 100'ü komedy, 280'i vodvil olmak üzere 500 tiyatro metninin kitaplığında yer almasından anlaşılmaktadır (Artu, 2010: 58 akt. Akbulut, 2019: 6).

Tanzimat Dönemi'nde gayri-müslim azınlıkların özellikle Ermeni tiyatro gruplarının zaman zaman İstanbul ve İzmir'de Türkçe oyunlar sergiledikleri ve halk tarafından ilgi gördükleri kayıtlara geçmiştir. Ancak düzenli olarak Türkçe temsil örneğini Osmanlı sarayından sonra İzmir'de görülmektedir. Ermeni sanatçılardan oluşan "Vasputagan Topluluğu", 1862-1864 yılları arasında Batılı anlamda tiyatro oyunlarını Ermenice, Türkçe ve Fransızca olarak sahnelemişlerdir. Bu tiyatro grubunun bir diğer önemi de Türk Tiyatro Tarihi'nin önemli figürlerinden "Güllü Agop"un da bu toplulukta bulunmasıdır. Güllü Agop bu sayede bir tiyatronun nasıl işletilmesi gerektiği konusunda tecrübeler edinmiştir. Agop, "Namusun Mükâfati", "Mahcubiyetin Mükâfati", "Kocasını Aldatan Kan", "Don Cesar de Bazan", "George Dandin", "Hocanın Telâşi" gibi Türkçe oyunlar sahneye koymuştur. Daha sonraları kurulan Asya Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu ile temsillerin Türkçe verilmesi kararlaştırılmıştır (Akbulut, 2019: 7).

Güllü Agop bir süre tiyatro alanında Sadrazam Âli Paşa'nın da izniyle tekel olsa da çeşitli tiyatro toplulukları ve tiyatrocular bunu kırdı ve Türkçe tiyatroyu yaygınlaştırdı. Bunlar içerisinde Müslüman ve Türk tiyatrocularından özellikle Ahmet Vefik Paşa, önemli yere sahiptir. Metin And (1994: 90)'a göre; "Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa, bir tiyatronun kurulmasına ön ayak olmuştur. Bu tiyatrodaki Moliere'in bütün oyunları sergilenmiş, Ahmet Vefik Paşa'nın görevden alınmasıyla 1882'de tiyatro dağılmıştır."

Tanzimat Dönemi'nde Batılı tiyatronun gerek gelişmesinde gerekse toplum tarafından kabul görmesi sürecinde en önemli hizmetleri verenler, Osmanlıda "gayrimüslim" olarak anılan Ermeni toplumdur. Türkçe olarak oyunlar oynamaları, tiyatronun toplumun daha geniş bir kesime yayılmasını sağlamıştır. Ancak şu da bir gerçektir ki, nasıl Müslüman toplumu tarafından kadının sahnede yer alması doğru karşılanmıyorsa, Ermeni toplumu tarafından da kadının sahnede yer alması hoş bulunmuyordu. Çözüm olarak tıpkı orta oyunundaki gibi erkeklerin sahnede kadın rolü oynadığı ya da Osmanlı toplumunda olmayan Avrupa'dan gelen kadın oyuncuların sahne aldığı görülmüştür (Akbulut, 2019: 10).

Tanzimat Dönemi'nin ilk yıllarında yazılan tiyatro eserleri, yani piyeslerin genelde komedyâ türünde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte az sayıda tragedya, dram ve vodvil de göze çarpmaktadır.

Tanzimat Dönemi'ndeki piyeslerin çoğunluğu tezli piyeslerdir. Bu tiyatro metinlerinde dönemin sosyal, kültürel, siyasal problemlerine yer verilirdi. Piyeslerin içeriğinde bir görüş ya da fikir ya savunulur ya da tenkit edilirdi. En sonunda ise bir çıkarım yer alırdı. Piyeslerde toplumsal alandaki bozulma, gelenek, görenek, örf ve âdetlerden kaynaklanan baskılar, ailenin zoruyla yapılan görücü usulü evlilikler, genç yaştaki kızların yaşlı erkeklerle evlendirilmeleri, gerçekleşmesi imkânsız olan aşklar, evlilik dışı yasak ilişkiler, ailenin durumu ve ebeveyn baskısı, sınıfsal ayrımlar, dini nedenlerden kaynaklanan yasak ilişkiler, boşanma, kan davasını reddetme, fal ve büyü gibi batıl inançların eleştirisi, moda düşkünlük, yanlış batılılaşma gibi konular işlenmiştir (Özçelik, 2017: 38-39).

Tanzimat Dönemi Türk tiyatrosunun esas amacı halkı eğitmektir. Geleneksel tiyatrodaki toplumsal sorunlara olan yöneliş, eğlence anlayışı içerisinde sunulduğundan sistematik bir eleştirel anlayış gelişmemiştir. Sosyal problemlere getirilen eleştiriler, komikliklerin ve mizahın arasında kaybolduğu için izleyici esas problemi anlayamamıştır. Batı etkisinde gelişen komediler ise daha ciddi bir tavır sergilemektedir. Namık Kemal'in makalelerinde bahsettiği ahlâk, hürriyet, özgürlük ve vicdan gibi kavramların pek çok komedyâ yazarının da tiyatrolarının

ana temalarını oluşturmuştur. Batı etkisinde gelişen tiyatrolarda komik olan öz, sorunların aktarımında aracı rol üstlenir. Dolayısıyla oyunlar da komedyanın özünü oluşturan gülmece ve mizah kavramından eksik kalmıştır. Sorunlar ile şakayı birleştiren, bütün hâlde anlatan en etkili komedyalar ise İbrahim Şinasi'ye aittir (Sokullu, 1979: 174).

İbrahim Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" oyunu Türkçe yazılmış ilk Türk tiyatro oyunudur ve tek perdelik bir töre komedyasıdır. (Akbulut, 2019: 12). Tanzimat Dönemi'nin tiyatrodaki önemli temsilcilerinden olan Şinasi, Fransa'da öğrenci olarak kaldığı yıllarda Fransız edebiyatından ve şiirinden oldukça etkilenmiş ve Fransızcadan yaptığı çevirilerle bu edebi ürünleri Türkçeye kazandırmıştır. Halka eğilen ve halk için yazan Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" adlı eserinin konusu Elatuntaş'a göre şu şekildedir (akt. Özçelik, 2017: 39):

"Müştak Bey severek evlendiği Kumru Hanım'a kavuşmak için heyecanlanmaktadır. Kumru Hanım'ın Sakine adında evlenmemiş ve çirkin bir ablası vardır. Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Bey, abla evlenmeden küçük olanın evlenmesinin geleneğe uygun bulunmadığından Müştak Bey'e bir oyunla Kumru Hanım yerine ablasının verileceğini söyler. Olaylar da Hikmet Bey'in düşündüğü şekilde gelişme gösterir. Müştak Bey, Kumru Hanım'ı beklerken Sakine Hanım'la karşılaşır. Müştak Bey'in tepkisi üzerine imamı ikna etmek, evliliğe aracı olan Ziba Dudu ve Habbe Kadın'a düşmüştür. Ancak imam, Hikmet Bey'in para vermesiyle ikna olur ve halka bir yanlışlık olduğunu duyurur ve Müştak Bey sevdiğine kavuşur ve eser Hikmet Bey'in arkadaşına öğüt vermesiyle son bulur."

Şinasi'nin bu komedyasında, görücü usulü evlilikler, görenekler, paragöz din adamları mizahi öğeler vasıtasıyla eleştirilmektedir.

Dönemin komedyalarında çoğu kez Moliere etkisi açıkça görülür. Bu etkilerin görüldüğü oyunlar olarak Hasan Bedrettin Paşa ve Manastırlı Mehmet Rıfat'ın beraber yazdıkları "Nedamet", Ömer Faik'e ait olan "Karı Kocaya Uygun", Şemsi'nin "Kendim Ettim, Kendim Buldum", Tevfik'in "Ahmak Herif Hasis Karı" ve "Ölmediğime Ben de Şaşıyorum, Hekim" adlı komedi oyunları sayılabilir (Akbulut, 2019: 12).

Bu dönemin başarılı komedyacı yazarlarından biri de Ali Bey'dir. Yazarın "Misafiri İstiskal" ve "Geveze Berber" isimli iki kısa komedyası mevcuttur. Suphi'ye ait "Felâket-i Aşk" oyunu da hem dört perde oluşu hem de güldürü öğelerini ustaca kullanışı ile dikkat çekmektedir. Osman Hamdi Bey'in kaleme aldığı "İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz" ve Rezaizâde Mahmut Ekrem'in "Çok Bilen Çok Yanılır" adlı dolantı komedyası da dönemin önemli eserleridir (Akbulut, 2019: 13).

2.4.2. Türk Komedi Sineması'nın Tarihçesi

Türk Sineması'nda ilk komedi filminin hangisi olduğu konusunda da araştırmacılar ve akademisyenler arasında anlaşmazlık söz konusudur. Himmet Ağa'nın İzdivacı ve çekimleri yarım kalan Leblebici Horhor Ağa ilk komedi filmi kabul edilse de genel olarak 1921 yapımı Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yazıp yönettiği "Bican Efendi Vekilharç" filmi Türk Sineması'nın ilk komedi filmi kabul edilmektedir.

2.4.2.1. Türk Komedi Sineması'nın İlk Yılları (1900-1923)

Türk Sineması'ndaki ilk komedi filmlerinde genelde Tuluat geleneğinden gelen tiyatro kökenli oyuncular yer almıştır. Dolayısıyla bu filmler genel olarak, doğaçlamaya dayanmış ve kaba komediyi kullanmıştır. Fransız Pathe Şirketi'nin Osmanlı topraklarındaki temsilcisi olan Sigmund Weinberg, 1916'da "Himmet Ağa'nın İzdivacı"nın çekimlerine başladıysa bu filmi Fuat Uzkınay tamamlamıştır. "Himmet Ağa'nın İzdivacı" ve çekimleri yarım kalan "Leblebici Horhor Ağa", Türk Komedi Sineması'ndaki ilk denemelerdir (Şahinalp, 2010: 79).

İlk Türk filminin ne zaman çekildiği ise uzun yıllardır tartışma konusudur. Her ne kadar 1914'deki Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı bazı yazar ve akademisyenler tarafından ilk Türk filmi olarak kabul edilse de Manaki Kardeşler ile Weinberg'in çektiği filmler bugüne kadar korunduğu için "Ayastefanos Rus Abidesi'nin Yıkılışı"nın ilk Türk filmi olmadığı söylenebilir. Ancak bu filmin çekildiği yıl olan 1914, Türk Sineması'nın sembolik bir doğum günü olarak

kutlanmaktadır (Saydam, 2020: 408). İlk komedi filmi ise, işgal ordularının İstanbul'a girişinden hemen ardından çekilmiştir. "Binnaz" (1919), "Bican Efendi Vekilharç" (1921) ve "Himmet Ağa'nın İzdivacı" (1921) gibi filmler, Osmanlı topraklarının işgalini protesto etmek ve eleştirmek yerine komediye yönelmiştir. Uluyağcı'ya (1996: 90) göre savaş sırasında takınılan bu durum; "Türk sinemasında topluma yön vermeme, kendi içine dönme ve topluma sırt çevirme geleneğinin bir başlangıcı olmuştur."

"Leblebici Horhor Ağa'nın başrol oyuncusunun özründen dolayı yarıda kalmasının ardından Moliere'in "Zoraki Nikâh" (La Mariage Force) isimli klasik tiyatro oyunundan adapte edilen "Himmet Ağa'nın İzdivacı", Ahmet Fehim, Behzat Hâki ve İsmail Galip gibi oyuncuların katkılarıyla filme çekilmiştir. Böylece Türkiye'deki ilk konu film de "Zoraki Nikâh" olmuştur (Onaran, 1994: 14).

Türk seyircisinin karşısına 1921'de çıkan Bican Efendi Vekilharç filmi, sinemada oldukça beğeni kazanmıştır. İlerleyen yıllarda devam filmleri de çekilen Bican Efendi, Türk Sineması'ndaki ilk komedi filmi olmasının yanı sıra ilk seri Türk komedi filmi olarak kabul edilebilir.

Nişancı (2009: 225), ilk Türk komedi filmi ve tiplemesi olan Bican Efendi'nin Türk Sineması'ndaki önemini şu cümlelerle açıklamaktadır:

"Kısa öykülü filmlerin birleşmesinden oluşan Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası ve Bican Efendi'nin Rüyası serisiyle komedide ilk tiplmeyi de oluşturmuştur. Bican Efendi Vekilharç filminin öyküsüne baktığımızda komiği yaratmak adına nasıl bir tip oluşturduğunu az çok görebiliriz. Bican Efendi, zengin bir aile köşkünde vekilharçtır. Orada çalışan herkesi işinden alıkoyar, onların rahatsız olması için çabalar durur. Akşam yapılan müzikli eğlenceye kendi getirdiği kadınları da ortak ederken, onları köşte bırakıp zabitin yanına gider ve evdekileri şikâyet edip baskına sebep olur. Zabıtlar ev sahibini karakola götürse de gerçek anında anlaşılır ve Bican Efendi zabıtlar tarafından kovulur."

Bu yönüyle Bican Efendi, çağdaşı sayılan Şarlo kadar muzip ve şakacı, kendisinden sonra gelen Turist Ömer kadar da başını belaya sokmayı seven, maceraperest bir tiptir.

2.4.2.2. Türk Komedi Sineması'nda Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

Türk Sineması'nda "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan dönem tiyatro kökenli yönetmen ve oyuncu Muhsin Ertuğrul'un sinema filmlerini çektiği dönem olarak bilinmektedir. Ertuğrul, Türk komedi sinemasına da uzun yıllar hâkim olmuştur.

Özön, Muhsin Ertuğrul'un uzun yıllar Türk Sineması'nda etkili olmasını ve filmler üretmesini olumsuz bir durum olarak değerlendirmektedir. On yedi yıl boyunca sinema alanında çalışan Ertuğrul, tiyatroyu sinemaya taşımış, filmler orta ve genel planlarda çekilmiş, sinemaya uygun olmayan teatral oyunculuklar filmlere hâkim olmuştur (Özön, 2013: 75).

Temaşa Dergisi'nde film eleştirileri yazan Ertuğrul, 1912 yıllarında gittiği Fransa ve Almanya'da edindiği tecrübelerle tiyatronun yanında sinemaya da ilgi duymuştur. Almanya'da "İstanbul Film Şirketi"ni kurarak "İzdirap" adında bir film çekmiş, ardından 1922 yılında İstanbul'a dönmüştür. Bu yıllarda sinema işletmeciliği yapan Kemal ve Şakir (Seden) Kardeşlerle tanışmış ve birlikte film yapım, çekim ve dağıtım işlerine girme kararı almışlardır (Onaran, 1994: 20-21).

Muhsin Ertuğrul'un çevirdiği ilk film, 1922 yılında "İstanbul'da Bir Facia'yı Aşk" ya da diğer adıyla "Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli" olmuştur. Bu film, Mütareke döneminde bir hayat kadının, sefil duruma düşmüş âşıklarından biri tarafından cinayete kurban gitmesini konu almaktadır. Teknik yetersizliği ve "tiyatromsu" oyun yapısını sergilemesine rağmen film, konusunun yansıttığı sansasyon dolayısıyla ilgiyle izlenmiştir (Onaran, 1994: 21).

Ertuğrul'un sinemada işlediği ikinci konu, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba" isimli romanından uyarlanmıştır. Bektaşilik üzerine bir deneme olan roman, önce gazetelerde basılmış, bazı çevrelerden gördüğü tepki üzerine yazı serisi yarıda kesilmiş ve roman olarak basılmıştır. Edebiyattan sinemaya uyarlanan bu film çekim aşamasında birçok provokasyon ve saldırıyla karşılaşmıştı. Defterdar'daki stüdyo basılmış, dekorlar parçalanmış ve aktörler

dövülmüştür. Bu nedenle Ertuğrul, filmin başrol oyuncularını, senaryoyu değiştirmiş ve film tamamlanmasından ancak bir yıl sonra 1923'te “Boğaziçi Esrarı” adıyla gösterime girebilmiştir. Önceki filmi gibi “Boğaziçi Esrarı” da melodram türündedir. Film, Bektaşî şeyhi olan Nur Baba'nın nasihatlerinden etkilenerek ailesini terk eden ve yerleştiği dergâhta gün geçtikçe sağlığını kaybederek hastalanan Nigâr adında bir kadının hayatını konu almıştır (Onaran, 1994: 21).

Sigmund Weinberg'in yönetmenliğini yaptığı ancak çekimleri yarım kalan “Leblebici Horhor” (1923) filmini de Ertuğrul tamamlamıştır. Filmin yapımcılığını Kemal Film üstlenmiştir. Ertuğrul 1933 yılında, müzikal komedi türündeki “Cici Berber” filmini çekmiştir. Dönemine göre izleyici tarafından ilgiyle karşılanan “Cici Berber” filminin konusu Özçelik (2017: 59) şöyle özetlemektedir: “Eleni adlı Rum kızına âşık olan gazeteci Selim'in, kızın babasının Cici Berber adlı dükkânına çırak olarak girmesi ve bu âşık adamın komik durumlarla karşılaşması anlatılır.” Otuzlu yıllarda tiyatrodaki görülen operet türü sinemaya da girmiştir. Operet ve Fransız vodvillerinden yararlanan Ertuğrul, aynı yıl Salih ve Orhan adlı iki çapkın erkeğin maceralarını anlattığı “Karım Beni Aldatırsa” filmini çekmiştir.

Ertuğrul döneminin bir diğer önemli özelliği ise, Türk Sineması'nda tip üzerine kurulu komedi türünü devam ettirmiş olmasıdır. Şadi Fikret Karagözoğlu'nun Bican Efendi tiplerinin ardından Muhsin Ertuğrul da Vasfi Rıza karakterini yaratmıştır. Evren (2014: 301), bu karakterin Türk sinemasındaki önemini ve yerini şöyle belirtmektedir:

“Kemal Sunal'dan önce Şaban adını kullanan, saf, aptal tiplere uygun görülen kişi Vasfi Rıza'dır. Oltayla balık tutan saf adamın sekreter kadının kafasındaki peruğu yanlışlıkla kaldırması, dershaneye sürekli medrese diyen Salih Reis'in yanlışını sekreteri Nadiye'nin düzeltmesi, Karadeniz şiveli diyaloglar, izleyenleri hoşnut bırakan komedi unsurları olmuştur ve film ticari başarı elde etmiştir. Ertuğrul'un neredeyse tüm komedileri müzikli ya da kaba güldürü içeren yanlış anlaşılabilir üzerine kurulu, bayağı espriler tarzında sürmüştür. Geleneksel Türk tiyatrosunun etkisinden ziyade batılı kaynakların etkisinden söz etmek onun filmleri için yanlış

olmaz. Çoğunlukla sahnelenen oyunları filme alarak tiyatrodan gerek oyuncu gerek anlatım yönünden kurtulamamıştır.”

Modern Türk tiyatrosunun kurucusu olan Ertuğrul, Türk Sineması’nda Cumhuriyet’in ilk yıllarından İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar etkili olmuştur. Birçok eleştirmen ve sinema yazarı Ertuğrul’un tiyatrodan etkisinden kurtulamamasını, oyuncularının tiyatro kökenli olmasını eleştirmiş; Türk ve dünya sinemalarındaki kültürü özümseyemediği için filmlerinden “tiyatro filmi” olarak bahsedilmiştir (Hüsrevoğlu, 2019: 16-17). Özellikle teknik açıdan yetersizlikleri, teatral anlatı nedeniyle sürekli uzak ve genel çekimleri kullanması ile Muhsin Ertuğrul dönemi, sinemamızın gerileme olmasa bile “yerinde saydığı” yıllar olarak görülmektedir.

2.4.2.3. Geçiş Dönemi Türk Sineması’nda Komedi Türü (1939-1952)

Türk sinema araştırmacılarına göre “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılan ve 1939 ile 1950 arasında kapsayan bu dönem, yönetmenlerin arayış içerisinde olduğu; konu ve içerik bakımından farklılıkların görüldüğü döneme verilen addır. Bu dönemin yönetmenleri Muhsin Ertuğrul ve tiyatrodan oldukça etkilenmelerine rağmen, farklı ve bağımsız bir sinema anlayışı oluşturmaya gayret göstermişlerdir (Hüsrevoğlu, 2019: 17). Tiyatrocular Dönemi sinemasında tek adam olan Muhsin Ertuğrul, bu dönemde de sinema filmleri yapmıştır.

Geçiş Dönemi Türk Sineması, İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk geldiği için, başka ülkelerden, özellikle Mısır’dan filmlerin ithal edildiği, ekonomik ve sosyal olarak ülkenin zor günler geçirdiği yıllara denk gelir. Onaran (1994: 35-36), bu dönemin sosyal ve siyasal koşullarını şu şekilde açıklamaktadır:

“Türk Sinema Tarihinde Tiyatrocular Dönemi’nin sonu olan 1939 ile Sinemacılar Dönemi’nin başlangıcı olan 1952 arasında bir ‘Geçiş Dönemi’ vardır. Bu dönemde ilk kez adı duyulan yönetmenler, her ne kadar 1952’den sonra da çabalarını sürdürdülerse de bunların asıl çalışmaları yukarıda sözü edilen tarihler arasındaki 13 yıl içinde geçmiştir. Buna göre sinemanın ‘Geçiş Dönemi’ İkinci Dünya Savaşı’nın buhranlı günlerinin doğuşuna rastlamaktadır. Bunlar, Ata’sını yitiren Türk milletinin de

bu savaşa her an dâhil olabileceği korkulu günlerdir. Savaştan önce hem Avrupa hem Amerika filmleri aynı ölçüde yurdumuza gelmekteydi. Ancak savaş yıllarında Mısır aracılığıyla ülkemize giren Amerikan filmleri ile beraber Mısır filmleri de girmeye başladı. Arap filmlerindeki melodram havası Türk sinemasını etkiledi. İşte tam bu sırada, tiyatro dışından, Avrupa’da sinemaya ilişkin konularda öğrenim ve staj gördükten sonra yurda geri dönen birtakım genç yönetmenler, sinemamıza yeni bir anlayış ve bakış açısı getirdiler.”

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul da Cahide Sonku ile beraber iki film çekmiştir. İlk film olan “Şehvet Kurbanı”nda (1940) Ertuğrul, ailesiyle birlikte sıradan bir hayat yaşayan banka veznedarını canlandırmıştır. Filmde, Ertuğrul’un canlandığı karakter, emanet olarak bırakılan parayı, âşık olduğu bir hayat kadını yüzünden mafyayı kaptırır. Daha sonra veznedar, istemeden de olsa bir serseriye öldürmek zorunda kalır ve onun kimliğine bürünerek adeta yaşayan bir ölüye dönüşür. Ertuğrul ile Sonku’nun çevirdiği bir diğer melodram olan “Kıskanç”ta (1942) ise karısı öldükten sonra hizmetçisiyle evlenen, fakat karısının yaptığı entrika sonucunda önce kızından uzaklaştırdıktan sonra en yakın arkadaşıyla aldatıldığını anlayan bir babanın katil olması işlenir. Ana karakter, filmin sonunda melodram türüne uygun olarak, teyzesinin yanında üniversite eğitimi alarak avukat olan kızının, mahkemede kendisini savunduğu esnada ölür. Her iki film de yabancı filmlerin uyarlaması olup, önceki dönem filmlerde olduğu gibi fazlasıyla teatral öğeler barındırmaktadır (Onaran, 1994: 36-37).

Geçiş Dönemi yönetmenlerinden olan Faruk Kenç ve Baha Gelenbevi gibi isimlerin büyük çoğunluğu sinema eğitimi almış kişilerden oluşmaktaydı. Ancak bu eğitim sinemaya dair kapsamlı ve geniş bilgiler içermiyordu. Bu yönetmenler sinema sanatçısından daha çok “sinema zanaatkârı” gibiydiler. Almanya’da yaşayan bu yönetmenler sinemayla yarı profesyonel düzeyde ilgilenmişlerdir. Geçiş dönemi yönetmenleri Almanya’dan Türkiye’ye geri döndüklerinde Mısır filmlerinin ithal edilmesi, savaş sonucunda oluşan olağanüstü koşullar, sansür gibi nedenlerle verimli olamamış ve nitelikli filmler meydana getirememişlerdir (Özön, 2013: 149-150).

Geçiş Dönemi Türk Sineması'nda komedi türünde film sayısı oldukça azdır. Bu dönemde çekilen komedi filmlerinin geleneksel Türk tiyatrosu ve halk kahramanlarından esinlenerek çekildiğini Evren (2014: 301-302), şu şekilde açıklamaktadır:

“Geçiş döneminde komedi türü çok ilgi görmemiştir. Yahut bu dönem yönetmenlerinden Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi vs. komediye yönelmemişlerdir. Bu dönem komedisinin en önemli özelliği, yabancılardan esinlenmek yerine, geleneksel Türk tiyatrosundan beslenmesi, tiyatroya ait türlerden tuluat ve ortaoyunu veya bilinen kahramanlardan Nasrettin Hoca ve Keloğlan kullanılması şeklindedir. Ortaoyunu geleneğinden gelen İsmail Dümbüllü sinemaya atılarak burada da kendini sevdirmeyi başarmıştır. Şadan Kamil tarafından yönetilen “Dümbüllü Macera Peşinde” (1948) filmi ile başlangıç yapan Dümbüllü, ilerleyen zamanlarda komedi türündeki filmlerini çoğaltmıştır. Türk masallarından gelen ve Türk ve Altay mitolojisine ait ortak bir kahraman olan Keloğlan da Türk sinemasının popüler güldürülerinin unsuru olmuştur. Keloğlan annesiyle yaşayan, ufak tefek görünen, çocuksu heyecanı olan, kurnazlığı ve zekâsını yeri gelince kullanan, hazır cevaplı fakir ama mutlu bir Anadolu çocuğudur. Sürekli iş arasa da zor bulduğu işinden bile tembelliği ya da şanssızlığı yüzünden kovulur. Her işe karışır, bazen başı belaya girer ama zekâsı ve kurnazlığı sayesinde kurtulmayı başarır. Her macerası mutlu sonla biter. Bu tür filmlerin başlangıcı 1948'de Vedat Örfi Bengü tarafından yönetilen Mehmet Karaca'nın Keloğlan rolünde olduğu “Keloğlan” filmidir. Devamı 1967'de bir dizi film olarak gelir. Metin Erksan, ulusal çizgilerle bezediği “Keloğlan'la Can Kız” filmi 1972'de gerçekleştirmiştir. Seks güldürülerinin 1975'te sinemaya hâkim olduğu zaman “Keloğlan İz Peşinde”de padişahın kızı peşinde koşan Keloğlan, bu kez o dönemin seks yıldızı Arzu Okay'ın peşinde koşacaktır. Süreyya Duru, 1976'da “Ben Bir Garip Keloğlan'ım” filmi çekerek kahramanı yaşatmaya çalışmıştır.”

Bu dönemin en önemli yönetmenlerinden biri “Taş Parçası” (1939) filmiyle Muhsin Ertuğrul'un yerini alabileceğinin sinyallerini veren Faruk Kenç'tir. Geçiş Dönemi yönetmenleri Türk izleyicisine sinemanın tiyatrodan farklı bir sanat alanı olduğunu göstermiş, tiyatro etkisinden uzak filmler ortaya koymuşlardır. Bu açıdan bakıldığında Geçiş Dönemi, Muhsin Ertuğrul döneminin kapandığını gösteren bir ara dönemdir (Hüsrevoğlu, 2019: 19).

2.4.2.4. Sinemacılar Dönemi'nde Komedi Türü (1952-1963)

Türk Sineması'nda Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi'nin ardından "Sinemacılar Dönemi" başlamıştır. Türk sinema tarihçileri, bu dönemi Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çevirdiği "Kanun Namına" adlı filmiyle başlatmaktadırlar. Akad'ın yaratıcı yetenekleri ve kendine has sinema dili 1949 yılında Halide Edip'in aynı adlı romanından uyarladığı "Vurun Kahpe" ile şekillenmiş olsa da sonraki filmleri olan "Lüküs Hayat" (1950), "Tahir ile Zühre" (1952) ve "Arzu ile Kamber" (1952) daha çok piyasa filmi olup sinemasal öğelerden yoksundur. Dolayısıyla Sinemacılar Dönemi'nin de "Kanun Namına" filmi ile başladığı genel kabul görmektedir (Onaran, 1994: 53).

Sinemacılar Dönemi'ndeki ilk komedi filmi Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı 1952 yapımı "İki Kafadar Deliler Pansiyonunda" olmuştur. Filmde, taşradan şehre gelen iki genç ile dansçı bir kızın hikâyesi komedi türüyle anlatılmıştır (Hüsrevoğlu, 2019: 19).

Türkiye'de komedi sinemasına 1950'li yıllardan itibaren ilgi giderek artmıştır. Bunun sonucunda komedinin Türk sinemasına özgü salon komedileri, kasaba komedileri, toplumsal komediler ve seks komedisi gibi alt türleri oluşmuştur. Taşra insanının, Anadolu'nun kırsal yerleşmelerinde yaşadığı olayları, köylüler ile çiftçilerin toprak sahipleriyle ya da büyük şehirden taşraya gelen burjuva insanıyla yaşadığı çatışmayı konu alan kasaba komedilerinin ilk örneği Atıf Yılmaz'ın "Gelinin Muradı" (1957) adlı filmidir. Şehirli ve sosyete insanının alışkanlıklarını, hayat tarzının anlatıldığı, salon dekoru içerisinde, salt eğlenceye dayanarak anlatan salon güldürülerinin ilk örnekleri ise "Ne Şeker Şey" (1962), "Badem Şekeri" (1963), "Beş Şeker Kız" (1964) kız filmleriyle Osman Seden vermiştir (Özçelik, 2017: 62).

Bu dönemin en önemli olaylarından biri de 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleştirilen askerî darbedir. Darbenin ardından Milli Birlik Komitesi tarafından 1961 Anayasası hazırlanmıştır. Yeni anayasada sinema alanındaki sansür kaldırılmamış ve sinema diğer sanatlara oranla daha sıkı bir denetime tâbi olmuştur. Tüm olumsuzluklara rağmen 1961 Anayasası, 1924 Anayasasına göre

kişisel hak ve özgürlüklere daha çok yer vermesine paralel olarak sinema içinde özgürleşmeyi kısmen de olsa sağlamıştır. Toplumsal Gerçekçilik akımı bu dönemde Türk Sineması'na hâkim olmuştur. Toplumda bu zamana dek sinemada yer bulamayan sosyal sınıflar daha çok görülmüş, o güne kadar ele alınmayan konular sinemada işlenmiştir (Çağan, 2009: 12).

Sinema tarihi araştırmacısı ve yazarı Giovanni Scognamillo, 1960'lı yıllardan itibaren Türk Sineması'nın sosyal ve politik olaylara, buhranlara, hükümet değişikliklerine ve bunlardan doğan özgürlüklere ya da sınırlamalara eskisinden daha duyarlı olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle 1960 sonrası Türk sinemasında her türlü sosyo-politik bunalım, çalkantı, moda ya da akım hâline gelen bir sanat ekolü dolaylı ya da doğrudan sinema perdesinde karşılık bulmuştur (Scognamillo, 1998: 8).

1950'li ve 60'lı yıllar gerek sinema gerekse siyaset, ekonomi, kültür ve sanatın diğer alanlarında yeniliklerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Çok partili hayata geçiş ve yeni anayasa gibi siyasal alandaki yenilikler sinemayı da olumlu anlamda etkilemiştir. Bu yıllarda mevcut hükümetler karayolları yapımına ağırlık vermiş ve büyük şehirlerden Anadolu'ya olan ulaşım daha da kolaylaşmıştır. Bunun sonucunda sinema büyük şehirlerin yanı sıra Anadolu'da kırsal kesimde de izlenmeye başlanmıştır (Hüsrevoğlu, 2019: 20).

Komedinin alt türlerinden biri olan “ikili komedi türü” Sinemacılar Dönemi'ne yön vermiştir. Şadan Kamil, 1952 yılında “Edi ile Büdü” filmini çekmiştir. Münir Özkul ile Vasfi Rıza Zobu'nun başrollerini paylaştığı bu film izleyicilerden ve sinema çevrelerinden olumlu yorumlar alınca ikinci film olan “Edi ile Büdü Tiyatrocu” (1952) filmi çekilmiştir. Atıf Yılmaz'ın, “İki Kafadar Deliler Pansiyonunda” (1952); Semih Evin'in “Zıt Kardeşler”; Çetin Karamanbey'in “Memiş ile İbiş Anaforcular Kralı” (1952) ikili komedi oyunculu filmlerin devamı olmakla birlikte Zeki Alasya ve Metin Akpınar, Kemal Sunal ile Şener Şen gibi ikili komedi isimlerinin öncüsü olan filmlerdir (Evren, 2014: 303).

1960'lar, Türk sinemasında ticari üretimin arttığı, gişe filmlerinin çoğaldığı bir dönem olmuştur. Bunun en belirgin örneklerinden biri de Memduh Ün'ün çektiği

“Ayşecik” (1960) ve ondan sonra Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı “Ayşecik Şeytan Çekici” (1960) ile devam eden çocuk filmleri serisidir. Zeynep Değirmencioğlu’nun ardından İlker ve Sezer İnanoğlu, “Yumurcak” (1969) ve “Sezercik” (1970) filmlerinde dram ile komediyi harmanlayarak izleyicileri hem güldürmüş hem de hüzünlendirmiştir (Çağan, 2009: 13).

Türk komedi sineması kaynağını genel olarak tiplere dayalı olan geleneksel Türk Tiyatrosu’ndan aldığı için sinemada da bu tiplerin karşılıklarını görmek mümkündür. Karagöz ve Hacivat, Meddah gibi tiplere dayalı bir gelenek Türk Sineması’nda komedi filmlerini etkilemiş ve ilk komedi filmleri tiplere dayanarak varlığını sürdürmüştür. Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer ve Şaban tiplerine buna örnek gösterilebilir (Uluyağcı, 2015: 149).

Türk komedi sinemasında ilk önemli tiplene Feridun Karakaya tarafından canlandırılan “Cilalı İbo” karakteridir. 1959 yılında çekilen “Cilalı İbo Casuslar Arasında” filmiyle başlayan ve ardından on film ile seri olarak devam eden bu tip, ilerleyen yıllarda Türk Komedi Sineması’nda Turist Ömer, Şaban, Recep İvedik gibi kendine has tiplerin de temelini oluşturmuştur. Cilalı İbo filmlerindeki konulara bakıldığında aile, ekonomi, siyaset gibi sosyal kurumlar ele alınmıştır. Ancak bu kurumlar, toplumsal birtakım mesajlar vermek ya da eleştirmek amacıyla kullanılmamış, yalnızca hikâyeye örgüsünün ve komedinin içerisinde bir unsur olarak yer almıştır (Uluyağcı, 2015: 149).

1960’lı yıllarda iki komedi tiplene ön plana çıkmıştır. Öztürk Serengil’in 1963’te Adanalı Tayfur’la başlayan komedi filmleri, Aram Gülyüz’ün elinde bol argolu ve küfürle biçimde Türkçeyi yozlaştırarak Temem, Bilâkis; Abidik Gubidik; Helâl Adanalı Celal gibi seri filmlerle sürmüştür. Bu karakterin ardından Sadri Alışık, Hulki Saner’in filmlerinde Turist Ömer karakterini canlandırdı. İyi kalpli bir serseri gibi davranan Turist Ömer tipi sinemada oldukça başarı yakaladı. Bakıldığında her iki tip de toplumda yeri ve sınıfı belirsiz olan iki lümpen (avare) karakteri canlandırmaktaydı (Onaran, 1994: 184).

Bayrak, Turist Ömer tiplemesini, Türk Sineması'ndaki yerini ve Şarlo tiplemesiyle olan benzerliğini şu şekilde açıklamaktadır (akt. Özçelik, 2017: 63-64):

“Turist Ömer, dış görünüşü itibariyle biçim bozukluğuna işaret etmektedir. Sıradan ve salaş oluşu Şarlo tiplemesinin etkisinde olduğunun kanıtı gibidir. Öne doğru indirdiği şapkası, kirli sakalları, belinden dışarı doğru sarkan ve üst düğmeleri dışarıya çıkarılan koyu renkli kare desenli gömleği, ütüsüz açık renkli kemersiz pantolonu, ökçesine basılan ayakkabısı, boynuna taktığı zinciri ile kurallara aykırı bozuk bir biçim sergileyerek Şarlo'ya olan benzerliği yeniden görülmektedir. Şarlo ve diğer tüm dünyadaki tipler, Turist Ömer de dâhil, bir biçim bozukluğu vermektedir. Nasıl ki eylem ve tavırlarda kural dışılık varsa, kıyafetlerde de bunu yansıtır. Örneğin; pantolon kemersiz, gömlek kravatsız, şapka şekilsizdir. Yani karakterin kimliği konusunda netlik yoktur. Turist Ömer adı altındaki “turist” sözcüğü bu belirsizliğe bir vurgu yapmaktadır. Turist denilince gezgin, gittiği yere bağlı olmayan, oranın imkânlarını önemsemeyen kişi akla gelmektedir. Aynı zamanda karakter isyankâr olarak nitelendirilebilir ki bunu kullandığı argo sözcüklerden anlamak mümkündür. Bu yönüyle de Şarlo tiplemesinden ayrılmaktadır; çünkü Şarlo kibar ve sessiz film döneminde yükselen tiptedir. Turist Ömer, alay etme, saldırgan ve serseri tavırlarda bulunma, kavgaya devamlı hazır olma gibi niteliklerini fazlaca öne çıkarmaktadır. Karakter, çoğu kişinin özendiği ve içinde var olan isyan etme ihtiyacına bir vurgu yapmaktadır.”

Turist Ömer, Raj Kapoor'un 1951 yılındaki “Aware” filminden canlandığı “Raj Naghunath” karakteriyle de oldukça benzerlik göstermektedir (Çağan, 2009: 17). Turist Ömer de aynı Raj gibi saf, kalbi iyilik dolu, kadınlara karşı kibar, çocuklara sevgiyle yaklaşan, kendisinin söylediği gibi karıncayı dahi incitmeyecek, ancak yine Raj gibi duruma göre hırsızlık yapabilen, kurnaz, insanları amacı doğrultusunda kandırabilen cingöz bir karakterdir. Turist Ömer tüm bu kurnazlıkları yaparken çocuksu, sevecen olduğu için izleyicinin tepkisini çekmez. Yalnızca jest ve mimikleriyle güldürmeye çalışan Cıvalı İbo ile argo sözleri bolca kullanan Adanalı Tayfur'un aksine Turist Ömer çok daha derinlikli ve felsefi bir karakterdir. Turist Ömer, yapıp ettikleriyle adeta hayattan intikam alır, salaş kıyafeti ve şapkası da sınıfsızlığını vurgular niteliktedir.

Âlim Şerif Onaran (1994: 183-184), Türk Sineması adlı kitabında 1960'lardan itibaren Türk komedi filmlerindeki niceliksel artışı, Hollywood sinemasından etkilenme sonucu oluşan alt türlerde meydana gelen çeşitlenmeyi şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Altmışlı yılların ilk yarısında güldürüler çoğaldı. Hemen her yönetmen güldürüyü denedi. Hulki Saner, Amerikan salon güldürüleri özentileri yanında, tutunmuş oyunları sinemalaştırdı: “Kart Horoz”, “Cibali Karakolu”, “Demirel’e Söylerim” gibi. Bu arada Billy Wilder’ın Marilyn Monroe ile çevirdiği “Bazıları Sıcak Sever”i (Some Like It Hot) başrolde Türkan Şoray’ı oynatarak “Fıstık Gibi Maşallah” adıyla Türk sinemasına aktardı. Bu münasebetle “zoraki travesti” (kadın kılığına sokulmuş erkek) olarak İzzet Günay’la Sadri Alışık’ı da devreye soktu. Atif Yılmaz’ın Sadri Alışık ve Ayla Algan’la çevirdiği “Ah Güzel İstanbul”unu, Halit Refiğ’in birer polisiye güldürüsü olarak “Karakolda Ayna Var” ve “Kız Kolunda Damga Var”ı izledi. Bunları aynı yönetmenin 1970’lerde Amerikan Güldürüsüne nazire olarak Türk Güldürüsü biçiminde “Kızın Var Mı, Derdin Var” ve “Yedi Evlat İki Damat” takip etti. Atif Yılmaz “Dolandırıcılar Şahı” ile değişik bir güldürü türü denedikten sonra “Allah Cezanı Versin Osman Bey”le güldürü türü içinde Osman Seden’e çatınca, Seden de kendisi değil ama birlikte çalıştığı Mehmet Dinler’e “Erkeklik Öldü Mü Atif Bey?” adlı bir komedi filmi yaptırarak ona yanıt verdi.”

1960’lı yılların başlarında senaryosunu Vedat Türkali’nin yazıp yönetmenliğini Atif Yılmaz’ın yaptığı, grotesk olarak da nitelendirilebilecek toplumsal eleştiri türündeki “Tatlı Bela” (1961) adlı film çekilmiştir. Film, iç içe giren hikâyeleri, karikatürize edilmiş tipleriyle büyükşehirli burjuva insanının bir eleştirisini yapmaktadır. Aynı yıllarda kentsoylu ve romantik komedi olarak adlandırılabilen “Küçük Hanımefendi” filmleri Türk Sineması’nda daha sık görülür. Bu filmlerde dram ile komedi birlikte yer alır ve bu tür filmlerle izleyiciler hem gülüp hem ağlamaktadırlar. Altmışlı yıllarda klasik anlatı kalıplarının oluşması, romantik filmlere yönelimin artması, idol hâline getirilen yıldız oyuncuların beyazperdede daha çok yer bulması, film dağıtım işinin büyük işletmelerin elinde toplanması gibi nedenlerle romantik komedi türü artış göstermiştir (Uluyağcı, 2015: 150).

Sinemacılar Dönemi, hemen sonrasında gelen Yeşilçam Dönemi'yle birlikte sinema sektöründe ticari mantığın hâkim duruma geldiği, film üretiminin arttığı bir dönemi ifade eder. Bu dönemde komedi türü gerek nicelik gerekse nitelik olarak artış göstermiştir. Komediye her yönüyle derinlemesine işleyen yönetmen ise Lütfi Akad'dır. Akad'ın Doğu ile Batı kültürü arasındaki çatışmayı komedi türüne özgü malzemelerle, operetten de yararlanarak müzikli ve şarkılı olarak anlattığı "Lüküs Hayat" filmi müzikal komedi türündedir. Özçelik'in (2017: 61) ifade ettiği gibi filmin konusu kısaca şöyledir: "Lüks bir hayat yaşadıkdan sonra sıkıntılı zamanlar geçiren Ruhi Bey, Suadiye'deki köşkünü yüksek bir meblağa, Zonguldaklı Rıza Bey'e satmak amacıyla bir kıyafet balosu düzenler. Baloya dansöz Şadiye de davet edilir. Mısırlı zengin adamdan dul kalan Atifet'in de eğlenceye katılmasından sonra kıyafet balosunun amacı sapar, karnaval havasına geçilir. Komedi araçları olarak, yanlış anlaşılmalara, modernlik ve eskiliğin çatışması, kimlik değişimleri, birbirlerinden fazlasıyla değişik olan kişiler arasındaki komik olaylar kullanılır."

2.4.2.5. Yeşilçam Dönemi'nde Komedi Türü (1963-1979)

Türk Sineması en verimli yıllarını 1960'lı ve 70'li yıllarda yaşamıştır. "Yeşilçam Dönemi" olarak da adlandırılan bu yıllarda sinema tiyatrosu etkisinden tamamen arınmıştır. Komedi filmlerinde giderek daha büyük bir artışın olduğu bu dönemde yeni oyuncular sinemaya giriş yapmış, farklı türler denenmiştir.

Türk sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre 1970'li yıllar,

"Sinemacılar Dönemi'nden sonra gelen genç kuşak yönetmenlerin ortaya çıktığı ve günümüze kadar uzanan süreci tanımlayan bir ayırım noktası olarak görülmekte ve Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi olarak da adlandırılmaktadır. 70'li yılların Türk sineması açısından yeni bir dönem olarak nitelendirilmesi çoğu sinema yazarı tarafından kabul görmüş; konu, tema ve anlatım tarzlarında değişikliklerin gündeme geldiği ve toplumsal sorunlara odaklanan filmlerde bir artış gözlemlendiği ileri sürülmüştür. Bu dönemde sinema üzerine yapılan tartışmalar ve anlatım tarzındaki yenilik çabaları ülkenin değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarıyla yakından ilişkilidir. Ülke genelinde yaşanan toplumsal çatışmalar, kültürel dönüşümler, Türk sinemasında da yansımaları bulmuş; kırsal bölgelerden kente göçün yoğunlaşmasıyla beraber

ekonomik sorunlar ve köy-kent ikiliği ön plana çıkmıştır”
(Bıçakçioğlu, 2014: 28).

Türk Komedi Sineması’nda 1960’lı yıllara kadar hâkim olan beceriksiz, yaptığı işi eline yüzüne bulaştıran sakar karakterlerdir. Arzu Film ekolü ve özellikle Ertem Eğilmez buna son vermişlerdir. Eğilmez, Londra merkezli üretilen komedi serisi olan “Ealing Komedileri” ile MGK müzikallerini Türk Sineması’na taşımış ve ulusal kodlarla Türk Komedi Sineması’nı yeniden oluşturmuştur. Ertem Eğilmez, Arzu Film ile çektiği filmlerde eski yıldızlara değil, kendi yetiştirdiği oyunculara yer vermiş, toplumsal konulara eleştirel bir biçimde filmlerinde işlemiş, komedi ile dramı harmanlayarak öncekilerden farklı bir komedi tarzı geliştirmiştir (Evren, 2014: 307). Yine Eğilmez sinemaya Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen, İlyas Salman, Adile Naşit, Ayşen Guruda gibi pek çok önemli ismi kazandırmıştır. Filmlerinde günlük sorunları ve sıradan insanları mizahi bir yaklaşımla, tarihsel bir olayı komik karakterlerle anlatmayı tercih etmiştir. Komedi türü ile özdeşleşen ilk Türk yönetmenlerdendir.

Ertem Eğilmez’in komedi filmlerinde toplumun alt sınıf insanların sorunlarını, dönemin sosyal problemlerini anlattığını Hıdıroğlu (2011: 30-32) şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Ertem Eğilmez, aile komedilerinde genel olarak, haksızlığa uğramasına rağmen inatla sabreden insanların kötülüğe dayanamadıkları yerde haykırımları vardır. Para onun filmlerinde insanları değiştiren bir araç, mutluluk ise küçük insanların zenginlikten uzak yaşamlarından alınan hazdır. Kötülük asla düzeltilmez değildir, doğru kişi veya olaylar kötülerin iyiliğe dönmesini sağlayabilir. Eğilmez’in son dönem filmlerine kadar iyiliğe yönünü çeviren affedilebilir kötüler; Namuslu, Banker Bilo, Erkek Güzeli Sefil Bilo gibi filmlerle affedilemez hale gelmiştir. Öyle ki, Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde Maho Ağa, Bilo tarafından öldürülür. Eğilmez, öldürmeyi tek çare olarak görmeyerek diğer filmlerinde iyilerin saf yanlarını öldürüp onları kötü kişi özellikleriyle bezemeye başlar. Eğilmez filmlerinde karşıtlıklar sadece iyi-kötü üzerine kurulmamıştır. Sev Kardeşim, Oh Olsun, Gülen Gözler filmleri buna örnek olarak verilebilir. Yaşam tarzları bağlamında maddi imkânlarla bağlı olarak bir karşıtlık oluşur. Sınıfsal çatışmalar, işçi-patron ve köylü-ağa karşıtlığı bundan dolaydır.”

Ertem Eğilmez'in komedi filmleri de önceki yıllarda çekilen komedilerde olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosu oyunları ve karakterinden izler taşımaktadır. İlk benzerlik, kadın-erkek ilişkileri üzerinedir. Karagöz ve Orta Oyunu'nda erkeklerin arkasından gizlice iş çeviren, onları aldatan kadınlar yerini, Eğilmez sinemasında "Gülen Gözler" filminde kocasından gizlice iş çeviren anneye, "Süt Kardeşler"de söylediği yalanlar ile olayların karışmasına neden olan Melek Hanım'ına bırakmıştır. Bir diğer benzerlik de iyi-kötü çatışmasıdır. "Meyhane" oyununda Hacivat, Tuzsuz Deli Bekir'in rakı bardağına işeyip ona içirmek ister. Ne var ki, kötülüğünün kurbanı kendisi olur. Şabanoğlu Şaban filminde, Şaban âşık olduğu Selma nedeniyle Ramazan ile rekabet halindedir. Ramazan'ı kimse görmeden kuyuya atmak isterken, yanlışlıkla Ramazan yerine Miralay Hüsam'ı kuyuya atar. Yine "Erkek Güzeli Sefil Bilo" filminde dolandırılan Bilo, filmin sonunda Maho'yu dolandırır ve iyi ile kötü, masum ile mazlum yer değiştirir (Hıdıroğlu, 2011: 39-40).

Ertem Eğilmez filmlerinin ekol hâline gelmesindeki en önemli etken, karakterlerin halkın içerisinde olması ve izleyicilerin kolayca özdeşleşebilmesidir. Komedi filmlerinde kimi zaman dramı da kullanarak hayata dair acıları, sevinçleri, sosyal problemleri, gülünç olaylarla birleştirerek herkesin anlayabileceği sade bir sinema diliyle izleyicilere aktarmıştır (Hüsrevoğlu, 2019: 26).

Eğilmez, 1975 yılında Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından uyarlanan "Hababam Sınıfı" filmini çekmiştir. Filmin gişede büyük başarı yakalamasının ardından "Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı" (1976), "Hababam Sınıfı Uyanıyor" (1977), "Hababam Sınıfı Tatilde" (1978) ve "Hababam Sınıfı Güle Güle" (1981) filmleri çekilmiştir. Kalabalık bir oyuncu kadrosuyla Hababam Sınıfı filmlerinde çarpık Türk eğitim sistemi, tek amaçları günü yaşayıp haylazlık yapmak isteyen lise çağını çoktan geçmiş öğrenciler ve emekliliği gelmiş yaşlı eğitimciler üzerinden ince bir şekilde eleştirilmiştir. Bu yönüyle Hababam Sınıfı film serisi toplumsal ve eleştirel türde komedi filmlerine örnektir.

Veysel Atayman, Hababam Sınıfı'ndaki öğrencilerin dışarıdaki gerçek dünyaya adım atmaktan korkan, Özel Çamlıca Lisesi'ni kendilerine adeta korunak haline getiren ve büyümek istemeyen çocuklar olduğunu ifade eder. Ona göre Hababam Sınıfı, yaşı büyük insanların halen lise sıralarında olmalarının normalleştirildiği, bilindik okul kalıplarının aksine içerisinde şımarıklığın, disiplinsizliğin ve aşkın olduğu bir dünyadır (Çetinkaya, 2011: 112).

Hababam Sınıfı filmlerinde geleneksel Türk komedisi yerine, Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkan ve gelişen edebi alandaki Türk mizahının canlı, mücadeleci, kıvrak yapısının izleri aranmalıdır. Türk eğitim sisteminin bozukluklarını eleştiren ve anlatan film, nostaljik yapısıyla da Türk seyircisinde okul yılları anılarını canlandırmaktadır. Karakterler de toplumun içerisinden, halktan kimseleri yansıtan karakterlerdir (Dikiciler'den akt. Hüsrevoğlu, 2019: 32).

1960'lı yıllarda film çekmiş olan Hulki Saner, bu dönemde de film yapmaya devam eden yönetmenlerdendir. 1964'te sinemada boy gösteren Turist Ömer tiplemesi, bu dönemde kendine has kıyafetleri ve selamıyla bir seri hâline dönüşmüştür. "Turist Ömer Almanya'da" (1966), "Turist Ömer Arabistan'da" (1966), "Turist Ömer Yamyamlar Arasında" (1970), "Turist Ömer Boğaz Güreşçisi" (1971), "Turist Ömer Uzay Yolunda" (1971) filmleriyle seri devam ettirilmiştir (Evren'den akt. Koyuncu, 2018: 26).

Türk Sineması'nda 1970'ler sansürün azaldığı ve seks sineması furiasının olduğu yıllardır. Bu dönemde kadınlar ve aileler sinema salonlarından uzaklaşmış, toplum sinemanın yerini alan televizyonlarının başında vakit geçirmeye başlamıştır. Seks filmlerinden uzak durmayı tercih eden yapımcı ve yönetmenler ise dönemin bir diğer modası olan "türkücülü" ve "arabesk" filmlere yönelmiştir (Abisel, 2005: 75-76).

Erotik ya da diğer ifadeyle "seks filmleri" 1970'lerin ortalarında Türk sinemasının izleyicisini kaybetmesine yol açmış, Türk sineması da duraklama dönemini yaşamıştır (Hüsrevoğlu, 2019: 28).

Dorsay'a (1986: 16) göre; "bir akım haline gelen komedi filmlerinin isimleri, seks furyası döneminde erotik çağrışımlar barındırmaktadır. Örneğin; Ah Deme Oh De, Tak Fişi Bitir İşi, Şipşak Basarım gibi cinsel içerikli film isimleri bir tür olarak büyür. Yıllar önce her filmde çalışan sansür kurulu bu yıllarda yapılan bu filmlere herhangi bir sansür uygulamamıştır."

1970'lerin sonlarında ise aile filmleri yeniden ortaya çıkmıştır. Eğilmez, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Gulyabani" adlı romanında sinemaya uyarladığı "Süt Kardeşler" (1976) filminde de öteki filmlerinde olduğu gibi aynı oyuncularından oluşturduğu bir korku-komedi filmi çekmiştir. Ertem Eğilmez, 1970'lerin ortalarından sonra çektiği komedi filmlerinde aynı oyuncu kadrolarını kullanmıştır. Aynı konuyu işlediği "Salak Milyoner" (1974) ile "Köyden İndim Şehire" (1974) filmlerinde Metin Akpınar, Zeki Alasya, Halit Akçatepe, Kemal Sunal gibi aynı oyunculara yer vermiştir. Anadolu'nun taşralarından büyük şehirlere yapılan göçlerin arttığı dönemde çekilen bu filmlerde köylerinden İstanbul'a gelerek define arayan dört kardeşin başına gelen olaylar, eğlenceli ve samimi bir anlatımla verilmiştir (Özçelik, 2017: 27).

1970'li yıllarda yönetmenler kadar kimi oyuncular da komedi filmleriyle özdeş hale gelmiştir. Kemal Sunal, Şener Şen, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Ayşen Guruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar komedi türünün önemli oyuncularından arasındadır.

"Şaban" başta olmak üzere, canlandırdığı karakterlerde saf ve aptal gibi görünüp olaylardan kurnazlığı, zekâsıyla sıyrılan; toplumsal içerikli komedi filmlerinde izleyiciye gerçekleri göstererek mesaj verme kaygısı güden Kemal Sunal, Türk sinema izleyicisinin en beğendiği ve "yıldız" mertebesine ulaştırdığı komedi oyuncularının belki de en başta gelenidir. Kemal Sunal filmlerinin beş döneme ayrılabilceğini söyleyen Burçak Evren (2014: 309), bu dönemleri şöyle kategorize etmektedir:

"İlki, 1972-1974 arasında salon filmlerinde komedi ağırlıklı yan rollerde çıktığı dönemdir. Filmlerden bazıları; Tatlı Dillim, Köyden İndim Şehire, Güllü Geliyor Güllü'dür. İkinci dönem filmleri 1974'te başrolde oynamaya başladığı ağa kızını dağa kaçırdığı

eşkiya rolündeki Salako ve Salak Milyoner filmleridir. Üçüncü dönem, 1975-1977 arasında çekilen Hababam Sınıfı film serisidir. Dördüncü dönem, 1977-1985 arasındaki Şaban tiplemesinin doğduğu, Şabanoğlu Şaban, İnek Şaban, Yüz Numaralı Adam, Bekçiler Kralı gibi toplam 17 filmde rol alır. Beşinci dönem, 1986-1990 arasında dramın komediyi geride bıraktığı, genellikle toplumsal konuların güldürü türünde işlendiği Davacı, Yoksul, Düttürü Dünya, Garip gibi toplam 10 filmde rol alır. Ayrıca bu dönemlerden ayrı olarak Hanzo (1975), Tosun Paşa (1976), Süt Kardeşler (1976), Kapıcılar Kralı (1976), Çöpçüler Kralı (1977), Kibar Feyzo (1978), Zübük (1980), Devlet Kuşu (1980), Davaro (1981), Polizai (1988) gibi birçok filmde rol alır.”

Kemal Sunal’a (1998: 25-26) göre; “onun klâsikleri, bütün itilmişlikleri, ardındaki toplumsal çelişkileri, bu itilmelerin bahanesi düzleminde tutarak (örneğin; bu düzen böyle olmasaydı ben şimdi köyümde mutlu bir şekilde yaşıyordum tezlerine hiç kapı aralamayarak), karakteristik özelliklerinin vazgeçilmez bir ögesini ayağa diker. Çünkü Şaban, istemeden bulunduğu bu toplumsal düzende, yer yer Şarlovâri bir terörle karşılık verirken yer yer de Marx Kardeşler örneğinde olduğu gibi bu anarşiyi düzene egemen kılmaktadır.”

Veysel Atayman, Şaban’ın da tıpkı Şarlo gibi içine doğduğu toplumsal düzende hangi sosyal rolde olursa olsun, bu role uygun davranmayı anarşist bir tavırla reddettiğini söyler (Çetinkaya, 2011: 122). İçinde rol aldığı kurumlar ve karakterin kendisi anarşinin kaynağıdır. Anarşist tavrıyla güçlü kurumların ya da kişilerin otoritelerini sarsabilmektedir. Filmlerde canlandığı paşalık, futbolculuk, kapıcılık, memurluk, gizli hafiyecilik gibi kurumlarda anarşist yönü görülebilir. Yine Türk Sineması’ndaki korkak ve beceriksiz ilk asker oluşu da bundan dolayıdır. O, kendi isteğiyle asker olmamış, bu göreve zorlanmıştır. Şaban karakterinin eylemlerinde anarşistliğin yanı sıra çocuksuluk da vardır. Hababam Sınıfı, Şabanoğlu Şaban ve Süt Kardeşler filmlerinde bu çocuksuluk öne çıkar. Çocuksu tavırları onun yaptığı tüm yıkıcı davranışları, sakarlıkları ve hoş olmayan hareketleri affedilebilir kılar (Çetinkaya, 2011: 123).

Kemal Sunal’ın gerek Ertem Eğilmez’le gerek Atıf Yılmaz’la olan filmlerinde gerekse Natuk Baytan ile toplumsal içerikli mesaj barındıran absürt komedi filmlerinde devrimci-anarşist, düzene kendi imkânlarıyla karşı gelişini görmek

mümkündür. “Kibar Feyzo”da toprak ağalığına, insanın insan üzerindeki tahakkümüne, başlık parası gibi köhne örf ve âdetlere karşı gelir. “Atla Gel Şaban”da bahis mafyasına karşı tek başına direnir ve yarıştan kazandığı parayı borcu olan mahalleliye dağıtır. “Davaro”da Anadolu halkının kanayan yarası olan kan davası sorununu sorgular. “Sosyete Şaban”da kırsal kesimin ve orta sınıfın üst sınıfa özenerek “yanlış batılılaşmasını”, sosyeteye girme çabasının nafieliğini anlatır. Onun pek çok filmde komedi aracılığıyla Türk insanının ve dönemin problemlerine eğildiğini, bunları sorguladığını, hatta çözüm arayışlarına giriştiğini gözlemleyebiliriz.

Haldun Taner, Metin Akpınar ve Zeki Alasya tarafından kurulan “Devekuşu Kabare Tiyatrosu”nda adını duyuran Kemal Sunal, tiyatrodan sinemaya geçen komedyenlerden olup asıl başarısını sinemada elde etmiştir (Onaran, 1994: 185).

Tıpkı Kemal Sunal ile Halit Akçatepe ya da Şener Şen ile İlyas Salman gibi Metin Akpınar ile Zeki Alasya ikilisi de Yeşilçam Dönemi Türk Komedi Sineması’nın önemli isimlerinden olmuştur. Özgüç’e göre;

“Kemal Sunal gibi önceleri Ertem Eğilmez’in güldürülerinde küçük kompozisyonlarıyla dikkati çeken Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi bir çift olarak Türk sinemasının en yerine oturmuş ve en uzun soluklu komedyenleridir. Tuluat tiyatrosunun geleneksel yapısına uygun bir biçimde modern Karagöz-Hacivat misali popüler bir sinema çifti oluşturan Zeki Alasya ve Metin Akpınar, giderek küçük rollere dayalı yan hikâye oyunculuğundan başrollere doğru tırmanacaklardır. Mirasyediler (Aram Gülyüz) bu popüler tırmanışın ilk filmlerinden biridir. Aynı yıl Hasip ile Nasip gibi yalnızca kendi oyunculukları, kendi kişilikleri üzerine kurulu senaryolarla önleri açılır. Popüler çiftin sinemadaki ilk hocaları Ertem Eğilmez’dir; ama Osman F. Seden’in filmlerinde daha bir yıldızlaştıkları görülür. 5 Milyoncuk Borç Verir Misin?, Nereden Çıktı Bu Velet, Her Gönülde Bir Aslan Yatar ve Nereye Bakıyor Bu Adamlar, yıldızlaşmalarındaki ikinci dönem filmleridir.” (akt. Koyuncu, 2018: 27).

Bütün filmlerde Zeki, Metin’e göre daha çocuksu, uçarıdır. Ancak daha saf ya da aptal değildir. Laurel ve Hardy’de olduğu gibi kıyafet, karakter özelliklerinin zıtlığı Zeki ile Metin’de yoktur. Onlar birbiriyle uyumlu, birbirlerini tamamlayan komedyenler olarak var olurlar. Sorunları, fakirlikleri, zenginlikleri birdir. Biri

memur, diğeri ise beş parasız bir aile babası olduğunda dostlukları ortaya çıkar. Komedi filmlerinde Zeki'nin "Allaaaah Metiiin" diye seslenişi Kemal Sunal'ın "Allah Allah" şeklinde şaşkınlığını dile getirişi, "eşekoğlu eşek" diye öfkesini belli etmesi veya Adanalı Tayfur'un "yeşşeee" biçiminde içindikileri dökmesini anımsatmaktadır (Özçelik, 2017: 69-70).

Sinemada komedi karakteri açısından incelenmeye değer bir diğeri oyuncu da Şener Şen'dir. Şen'in canlandığı karakterler bilindik, saf ve temiz özelliklerden yoksun, üçkâğıtçı, insanları kişisel menfaatleri için kandıran, uyanık ve yalancı gibi özelliklere sahip olmasına karşılık bu karakterler, her seferinde Türk izleyicisi açısından beğeniyle karşılanmıştır. "Hababam Sınıfı"ndan sonra genelde Kemal Sunal ile ikili olmuş ve karakterlerin zıtlığından oluşan çatışmanın örneklerini vermiştir. "Süt Kardeşler", "Şabanoğlu Şaban", "Tosun Paşa", "Kibar Feyzo", "Davaro", "Çöpçüler Kralı" bu filmlere örnektir. Aynı şekilde İlyas Salman ile ikili zıtlık üzerine filmler yapmıştır. "Çiçek Abbas", "Banker Bilo", "Erkek Güzeli Sefil Bilo", "Dolap Beygiri", "Şekerpare" bu filmlere örnektir (Evren, 2014: 310).

Şener Şen'in aksine saf, dürüst Anadolu insanının bir portresi niteliğindeki karakterleri canlandıran İlyas Salman da dönemin önemli komedi oyuncularından biridir. Yaptığı tiplerle dönemin başarılı isimlerinden biri olan İlyas Salman, filmlerinin çoğunda halkın sevdiği, köylü, namuslu, saf ve iyi bir adam olan "Bilo" karakteri kullanılmıştır. Bilo, kendisiyle alay edebilen, gariban, iki yüzlülükten uzak bir halk adamıdır. Halkı eğlendirirken öğretme amacı güdülen filmlerde köyden kente göç eden insanların aldatılması, toplumsal aksaklıklar işlenmiştir (Karademir'den akt. Özçelik, 2017: 68).

İlyas Salman, "Erkek Güzeli Sefil Bilo" (1979) filminde sevdiği kızın kalbini kırmış, kendini affettirmek için de ona tezek hediye etmeyi düşünmüştür. Normalde art niyetli ve kaba olarak düşünülebilecek bu davranış, karakterin saf ve temiz kalpli olması bunu tersine çevirir. Karakterin bu naifliği ve saflığı, masumca algılandığı için komedi yaratmaktadır. Kadın tarafından aşağılanan ve

kalbi kırılan Salman, izleyicinin nezdinde iyi kalpli ve dürüst bir insan olarak özdeşlik kurulan bir karaktere dönüşür (Özçelik, 2017: 68-69).

1970’li yıllar bir “komedi oyuncuları” dönemi olmuştur. Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi, Müjdat Gezen, Adile Naşit, Ayşen Guruda, Halit Akçatepe, Nejat Uygur bu dönemin en bilinen komedi oyuncularıydı. Ertem Eğilmez’in aile güldürüleri, Atıf Yılmaz’ın toplumsal konulu güldürüleri, Natuk Baytan’ın kaba güldürü şeklindeki absürt komedi filmleri ile komedi sineması ürünleri hem nicelik hem de nitelik olarak artmıştır.

2.4.2.6. 12 Eylül Darbesi’nden Sonra Türk Sineması’nda Komedi

1980 Askeri darbesinin ardından Türkiye gerek siyasal gerekse toplumsal alanda büyük bir bunalım yaşamıştır. Sinema filmleri, hem nicelik olarak azalmış hem de filmler, siyasal krizin de etkisiyle izleyiciye eskisinden daha çok “sosyal mesaj” içeren filmler hâline gelmiştir. Komedi filmlerinde de bu durum gözlenmiştir.

Darbe sonrası yaşanan süreçte sinema da bu bunalımlı dönemden payını alarak eski popülaritesini yitirmeye başlamıştır. Yönetmenler bu dönemde siyasal konulu, trajikomik ve sosyal mesajlı filmler çekmeyi tercih etmiştir (Hüsrevoğlu, 2019: 35).

1980 Darbesi sonrası dönem de kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır: 12 Eylül askeri müdahalesinden 1983 yılındaki seçimlerin yapıldığı zamana kadar geçen ilk dönem ve 1983-1991 arası Anavatan Partisi’nin iktidar olduğu ikinci dönem (Onaran, 1995: 9).

Bu dönemde Memduh Ün “Kanlı Nigar” (1981) filmini çekmiştir. Kanlı Nigar, Fatma Girik ile Kemal Sunal’ın başrollerini üstlendiği, orta oyunu repertuarından daha önce Sadık Şendil’in senaryolaştırıp Ülkü Erakalın’ın çevirdiği filmin bir yeniden çevrimi (re-make) olmuştur. Orhan Aksoy’un senaryolaştırdığı, bir müzikal komedi olan ve tekdüze bir yapıda ilerleyen bu

yeniden yapımda, Kanlı Nigar rolünde Fatma Girik oynamıştır. Kemal Sunal ise aptal uşak İbiş'i canlandırmıştır. Filmde Osmanlı İmparatorluğu döneminde randevuevi işleten ve peşinde birçok erkeğin dolaştığı güzel ve alımlı kadın Nigar'ın kendini bu yola düşüren erkeklerden intikam alması anlatılmaktadır (Onaran, 1995: 33-34). Bu yönüyle filmde Kanlı Nigar rolüyle Fatma Girik, “femme fatale” bir karakteri canlandırmaktadır.

Memduh Ün, aynı başrol oyuncularıyla “Postacı” (1984) filmini de çekmiştir. Filmde Kemal Sunal ve Fatma Girik'in yanında Erdal Özyağcılar, Nezahat Tanyeri, Necret Yakın ve Nubar Terziyan da oynamış; filmin senaryosunu Umur Bugay kaleme almış, görüntü yönetmenliğini Orhan Oğuz, müziklerini ise Cahit Berkay yapmıştır. Filmde görevine bağlı postacı Âdem (Kemal Sunal) ile mahallenin güzel kızı Sevtap'ın (Fatma Girik) gönül ilişkisi anlatılmış, bununla yoksul çevrelerin ve kenar mahallenin insanların ilişkileri de verilmiştir (Onaran, 1995: 35).

Yönetmen Memduh Ün ile Kemal Sunal arasındaki bir sonraki film komedi-dram türündeki “Garip” (1986) filmi olmuştur. Fatma Girik'in bu kez senaryo aşamasında çalıştığı filmde, Kemal Sunal, ne iş olursa yapan, gariban, avare diye çağrılan bir babayı canlandırmıştır. Filmde Kemal Sunal, eskisine göre bambaşka bir türe girmiştir. Sadece güldürmek yerine yer yer melodrama varan, “ağlarken güldürmek” çizgisinde ilerlemiştir. Küçük yaştaki Ece Alaton'la birlikte sinemada Charlie Chaplin/Jackie Coogan ikilisinin (camcılık yaparken cam kıran Yumurcak'ın Şarlo'ya iş alanı açması sahnesi gibi) 1921 yapımı “The Kid” (Yumurcak) filmini anımsatmıştır (Onaran, 1995: 35-36).

1980'li yılların komedi türü içerisinde İlyas Salman'ın başını çektiği iki toplumsal komedi filmi kayda değerdir. Bunlar; Başar Sabuncu'nun yazdığı ve reklam piyasasını eleştiren “Talihli Amele” (1980) ve senaryosu Suphi Tekiner'e ait olan bir memurun çileli hayatının anlatıldığı “Dolap Beygiri” (1982) filmleridir. Bunlarla birlikte, İlyas Salman ve Şener Şen'in başrollerinde oynadığı, hikâyesi Osmanlının son döneminde Galata'da bir genelevde geçen ve yine yozlaşan polis teşkilâtı ve rüşvet düzeninin anlatan “Şekerpare” (1983) de

dönemin önemli komedi filmlerindedir (Scognamillo, 1998: 211-212). Dönemin bürokratik aksaklıkları “Şekerpare” filminde başarılı bir şekilde işlenmiştir (Onaran, 1995: 16).

Her dönemde kendini yenilemeyi başaran Atıf Yılmaz, 1980’li yıllarda da önemli filmler çekmiştir. Bu dönemde toplumsal komedi ve kadın filmleriyle ön plana çıkan Yılmaz’ın komedi türündeki en önemli filmlerinden biri 1980 yapımı olan “Talihli Amele”dir. Başar Sabuncu’nun tiyatro için hazırladığı, İlyas Salman’ın güldürürken hicveden Talihli Amele’de; gelgitli bir ekonomik düzenin insanları ne duruma soktuğu, reklâm yaparak para kazanma hırsında olanların küçük insanları nasıl kullandığı anlatılmıştır (Onaran, 1995: 16).

Kadın filmlerinin artış yaşadığı 1980’li yıllarda Atıf Yılmaz, birçok kadın oyuncunun başrolde yer aldığı filmler çekmiştir. 1982’de Necati Cumalı’nın tiyatro oyunundan sinemaya uyarlanan “Mine”de kocasının ve kasabadaki diğer erkeklerin baskılarına, çekiciliğinden dolayı kendisini rahatsız etmelerine bir süre katlandıktan sonra isyan eden bir kadının hikâyesi başarılı bir şekilde anlatılmıştır. Mine’de olduğu gibi başrolünde Türkan Şoray’ın yer aldığı, ona Cihan Ünal’ın eşlik ettiği “Seni Seviyorum”da (1983) iniş çıkışları olan bir sevgi, pavyona düşen ancak kadınlık onurundan taviz vermeyen bir kadın anlatılmıştır. Kadın filmlerini “Dağınık Yatak” (1984), “Adı Vasfiye” (1985), “Aaahh Belinda” (1986) ile devam ettiren Atıf Yılmaz, bu filmlerde başrol oyuncusu olarak Müjde Ar’ı tercih etmiştir (Onaran, 1995: 18-19).

1970’li yıllarda komedi filmleriyle sinemayla tanışan İlyas Salman, 1980’li yıllarda da komedi alanında kariyerine devam etmiştir. Filmlerde genel olarak saf, dürüst, cahil, haksızlığa uğramasına rağmen sessiz kalan bir köylüyü canlandıran Salman, Atıf Yılmaz’ın 1978 yılında çektiği “Kibar Feyzo”da canlandığı Bilo karakterinin izleyiciden büyük ilgi görmesi üzerine 1979 yılında “Erkek Güzeli Sefil Bilo” filmiyle ilk kez başrol oyuncusu olmuştur. “Banker Bilo”, “Çirkinler De Sever”, “Çiçek Abbas”, “Sarı Mercedes” Salman’ın en önemli filmleri arasında yer almaktadır. Tıpkı Kemal Sunal’ın “Şaban” karakteriyle özdeşleşmesi gibi İlyas Salman da “Bilo” karakteriyle pek çok filmde oynayarak 1980’lerde

dikkat çeken komedyenlerden biri olmuştur. Saf, dürüst ve namuslu insanların kötü niyetli kişiler tarafından istismar edilmeleri sonucunda “kötüleştirelmeleri” İlyas Salman’ın filmlerinde ortak tema olmuştur. Göç sorunu, kırsal bölgelerden büyük şehirlere ve Almanya’ya göç eden kişilerdeki değişimleri değerlendirebilmek açısından “Banker Bilo” (1980) ve Adalet Ağaoğlu’nun “Fikrimin İnce Gülü” adlı romanından sinemaya uyarlanan “Sarı Mercedes” dönemin önemli filmleri arasına girmiştir. Banker Bilo filminin konusu Çağan’ın (2009: 55) ifadesiyle şöyledir: “Filmde Adıyaman’ın Kâhta ilçesinin bir köyünde yaşayan ve tek amacı çok sevdiği Zeyno’nun başlık parasını biriktirmek olan Bilo’nun hikâyesi anlatılmaktadır. Çiftçilik yaparak geçinen Bilo, köyde çalışarak para biriktirme umudunu yitirmiştir. Bu sırada Almanya’da yaşayan hemşerisi Maho (Şener Şen) köyü ziyarete gelir ve isteyen herkesi on bin lira karşılığında kaçak olarak Almanya’ya sokacağını söyler. Bilo teklifi kabul eder. Farklı yerlerden gelen yolcularla Almanya’ya gitmek üzere olan bir kamyonun kasasında yolculuğa çıksalar da Maho tarafından kandırılırlar ve aslında kendisi de Almanya’da yaşamayan Maho onları Münih yerine İstanbul’a bırakarak kaçar.”

1970’li yıllarda Cüneyt Arkın’la çektiği Kara Murat filmleriyle ünlenen Natak Baytan, 80’lerde Kemal Sunal’lı “Gerzek Şaban” (1980), “Üç Kâğıtçı” (1981), “Yedi Bela Hüsnü” (1982), Tokatçı” (1983), “Atla Gel Şaban” (1984), “Tarzan Rıfkı” (1986) filmlerini çeker (Onaran, 1995: 106).

Bu dönemde Kemal Sunal ile çalışan bir diğer yönetmen de Zeki Ökten olmuştur. Ökten, Sunal’la birlikte “Yoksul” (1986), “Düttürü Dünya” (1988), “Kapıcılar Kralı” (1976), “Çöpçüler Kralı” (1978), “Hanzo” (1975), “Şaşkın Damat” (1075), “Davacı” (1986) filmlerini çekmiştir. Komedi türündeki bu filmler de yine toplumsal komedi türünde işlenmiştir. “Yoksul” (1986) filminde, köyden kente gelerek çay ocağında çalışan saf bir gencin âşık olduğu kız yüzünden borca girmesi, iyi niyeti kötüye kullanılması; ancak en sonunda durumun farkına vararak olayları tersine çevirmesi işlenmiştir. Bu film, dönemin liberal ekonomik anlayışına, ekonomik kargaşasına yöneltilmiş bir eleştiri niteliğindedir. Bir başka toplumsal eleştiri niteliğindeki komedi filmi olan “Düttürü Dünya” (1988), yoksul bir gecekondu semtinde yaşayan “Dütdüt”

lakaplı Mehmet'in (Kemal Sunal) geceleri pavyonda klarnet çalıp gündüzleri çakmak gazı satıcılığından inşaat işçiliğine kadar farklı işlerde çalışıp eşini ve üç çocuğunu geçindirerek gecekonduarının yıkımına engel olmaya çalışmasını konu edinmektedir. Zeki Ökten, 80'li yıllardan sonra ülkemizdeki güncel yaşam biçimini belirleyen alaturka, arabesk, toplumsal duyarsızlığı ve yozlaşmayı kara-komedi türünde anlatmış; mutlu sonla biten Kemal Sunal komedilerini tersine çevirerek dramatik sonla noktalamıştır (Onaran, 1995: 55-57).

1970'lerin komedi filmlerinde uyanık, cingöz, dolandırıcı tiplerleriyle tanınan Şener Şen, Ertem Eğilmez'in 1984 yapımı "Namuslu" filminde ise bunlardan tamamen farklı bir adam olmuştur. Farklılık, "Çıplak Vatandaş" (1985), "Züğürt Ağa" (1985), "Muhsin Bey" (1987) ve "Selamsız Bandosu" (1987) ile devam etmiştir. Bu filmlerde sıradan ve alt sınıftan insanların çaresizlikleri işlenmektedir. Şen'in sinema macerası şirket komedileriyle başlamış, yönetmen komedileri ve nihayet oyuncu komedileriyle devam etmiştir (Evren, 2014: 310).

Gani Müjde'nin senaryosunu yazıp Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı ve başrollerinde Şener Şen, Müjde Ar ve Uğur Yücel'in oynadığı, kötü karaktere Necati Bilgiç'in hayat "Arabesk" (1989), Yeşilçam sinemasındaki salon filmleri ile melodram filmlerinin parodisi niteliğindedir (Onaran, 1995: 85).

Yavuz Turgul'un senaryosundan yola çıkarak Sinan Çetin'in yönetmenliğini yaptığı "Çiçek Abbas" (1982) filminin başrollerinde İlyas Salman-Şener Şen ikilisi yer alırken, yan rolleriyle Pembe Mutlu, Ayşen Guruda, Orhan Çağman, İhsan Yüce ve Ahmet Metin katkı vermiştir. Film; Bir minibüs şoförü (Şener Şen) ve muavininin (İlyas Salman) sevdikleri kız (Pembe Mutlu) nedeniyle iş ve aşk yaşamlarında birbirleriyle rekabet etmesini konu almaktadır (Onaran, 1995: 172).

1980'li yıllar sinemasında komedi anlayışı genel olarak taşlama (hiciv) ve toplumsal eleştiri şeklindeydi. Bu dönemde Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Memduh Ün, Ertem Eğilmez, Kartal Tibet gibi yönetmenler, toplumsal komedi filmleri ile sinema sanatının sınırları içerisinde 12 Eylül sonrası cunta hükümetine, Anavatan Partisi ile başlayan liberalleşmeye, toplumsal ve siyasal alandaki yozlaşmaya bir tür eleştiri getirmişlerdir.

2.4.2.7. 1990'lı Yıllarda Türk Sineması'nda Komedi

1990'lı yılların ilk yarısı Türk Sineması'nda filmlerin nicelik ve nitelik olarak azaldığı bir dönem olmuştur. Bu gerileme komedi türünde de hissedilmiş ve konu ve içerik bakımından önemli bir film yapılamamıştır. Bu süreçte yapılan pek çok filmin senaryosunda ağır dram konu edilmiştir (Hüsrevoğlu, 2019: 35). Bu yıllarda yapılan komedi filmlerinde dahi dramın ağırlıklı olduğu gözlenmektedir.

1990'lı yıllarda çekilen yerli film sayısında belirgin bir düşüş gerçekleşmiş, bununla birlikte Hollywood filmleri daha çok ithal edilmiştir. Özel televizyon kanallarının da kurulmasıyla artık sinema izleyicisi evlerinde vakit geçirmektedir. Özellikle 1990'ların ortalarından itibaren izleyicinin istediği türde filmler yapılması ve farklı yönetmenlerin sinema alanına dâhil olmasıyla Türk sineması izleyicisini yeniden kazanmaya başlamıştır.

Komedi filmlerinde 1990'lı yıllardaki azalmanın en önemli nedeni, yapımcı ve yönetmenlerin yeniden dram türüne yönelmiş olmasındandır. Bu dönemin komedi filmlerine bakıldığında, kendi sinema anlayışını yenilemeye çalışırken gülünç durumlara düşen bir yönetmenin hayatından bir kesitin anlatıldığı "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" (Yavuz Turgul, 1990); Türkiye'de yaygınlaşan Amerikan kültürünün etkilerini gösteren ve popüler Hollywood filmlerinin ve Amerikan müzik ikonlarının parodisini yapan "Amerikalı" (Şerif Gören, 1993); Orhan Kemal'in romanından uyarlanan, kadın-erkek rollerinin yer değiştirmesinden doğan esprilere dayanan "Tersine Dünya" (Ersin Pertan, 1994) örnek olarak gösterilebilir. Ömer Vargı'nın 1998 yapımı "Her Şey Çok Güzel Olacak" ve Gani Müjde'nin yönetmenliğini yaptığı 1999 yapımı absürt komedi türündeki filmi "Kahpe Bizans" komedi filmlerinde içerik ve anlatı yapısının farklılaşmasında ve 2000'li yıllarda yeni alt türlerin çıkışını hazırlayan filmler olmuştur. Traji-komik ve absürt komedi anlayışı bu filmlerle izleyici tarafından da beğeniyle karşılanmıştır (Arslantepe, 2010: 740).

1990'lı yıllar aynı zamanda ses, görüntü, kurgu gibi teknik açıdan ilerlemenin kaydedildiği, Türk sinemasının popüler sinema ya da "gişe sineması" ve "sanat sineması" olarak da keskin bir ayrım yaşadığı dönemi ifade etmektedir.

90'lı yıllarda popülerliği yükselmeye başlayan ve sinema-seyirci arasındaki ilişkiyi sağlamlaştıran yapımlar da ortaya çıkmıştır. Senaryosunu Gani Müjde'nin kaleme aldığı komedi filmlerinin ünlü yönetmeni Ertem Eğilmez'in yönettiği, absürt komedi ve kara mizah tarzındaki “Arabesk” (1990) seyirci tarafından çok beğenilmiştir. Yine, Yavuz Turgul'un yönetip Şener Şen'in başrolünde oynadığı “Eşkîya” yurt içinde ve yurt dışında büyük ilgi görmüştür (Pösteki, 2004: 35).

1990'lı yıllarda Türk sinemasının yeni bir döneme girmiştir, denilebilir. Yavuz Turgul'un yönettiği “Eşkîya” filmi bu dönemin miladı olarak kabul edilmektedir. Türk filmleri yabancı filmler karşısında kaybettiği gişe başarısını “Eşkîya” ile geri almış ve yeniden yükselişe geçmiştir (Hüsrevoğlu, 2019: 36).

2.4.2.8. 2000 Sonrası Türk Sineması'nda Komedi

2000'li yıllarda Türk Komedi Sineması, kendi içerisinde bağımsız komedi filmleri ve gişe hâsılatının öncelendiği ana-akım komedi sineması olarak ikiye ayrıldığı dönem olarak göze çarpmaktadır. Bu dönemki komedi filmlerinin önemli bir kısmını da ana-akım sinema içerisindeki ticari filmler oluşturmaktadır. Uluyağcı (2015: 156) da 2000'li yıllar Türk Komedi Sineması'nın düşündürmekten çok güldürmeyi ve gişe hâsılatını önemseyen yapımlardan oluştuğunun altını çizmektedir. Bir tarafta bağımsız sinema olarak nitelendirilen kişisel biçim arayışlarının yoğunlaştığı bir dönemde komedi filmlerinin de tek boyutlu karakterlerden oluşan, salt güldürmeyi amaç edinmiş bir biçime dönüşmesi de ilginçtir.

Koyuncu (2018: 37), 2000'li yıllardaki Türk Komedi Sineması'nın kendinden önceki dönemlerden farklılarını şu şekilde açıklamaktadır:

“2000 yılı sonrası Türk komedi sineması hem vizyona giren film sayısı hem ulaştığı izleyici sayısı hem de alt tür çeşitliliği bakımından zengindir. Ancak söz konusu zenginliğin tema ve sık görülen motiflerde çeşitlilik yarattığını söylemek mümkün değildir. Dönemin komedi filmlerinde aşk, mafya, kolay yoldan para kazanma ya da maddi sıkıntılar, farklı kültürel grupların çatışması ve Türk olmak temalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Abuzer Kadayıf (Tunç Başaran, 2000), Kolay Para (Hakan Haksun, 2001), Organize İşler (Yılmaz Erdoğan, 2005), Hırsız Var (Oğuzhan Tercan, 2005), Döngel Kârhanesi (Hakan Algül, 2005),

Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu, 2006), İki Süper Film Birden (Murat Şeker, 2006), Hokkabaz (Cem Yılmaz, 2006), Recep İvedik 2 (Togan Gökbakar, 2009), Kolpaçino: Bir Şehir Efsanesi (Atıl İnanç, 2009), Eyvah Eyvah (Hakan Algül, 2010), Harbi Define (Hakkı Görgülü, 2010), Şov Bizınıs (Mustafa Uğur Yağcıoğlu, 2011), Bana Bir Soygun Yaz (Biray Dalkıran, 2012), Seninki Kaç Para (Hakkı Görğlü, 2012) filmlerinde ün ya da illegal işler aracılığıyla kolay para kazanma ya da iş/işsizlik ile ilgili maddi sıkıntılar baskın tema olarak görülmekte, olay örgüsünün kurulmasında önemli yer tutmaktadır.”

1980’li yıllar cuntanın gölgesinde siyasal, sosyal ve ekonomik anlamda istikrarsızlığın yaşandığı yıllar oldu. 1990’larda ekonomik ve siyasal bunalım devam etti. Körfez Krizi, 1994 ve 99’da Türkiye’yi de etkiledi. Böyle bir ortamda sinemaya olan ilgi de azaldı ve film sayısında düşüş yaşandı. 2000’li yıllar, teknolojinin de hız kazanmasıyla değişim yılları oldu. Dolayısıyla film sayılarında artış gözlenirken alt türler de çeşitlendi. Kutsal Damacana (2007), Kutsal Damacana 2: İtmen (2010), Kutsal Damacana: Dracoola (2011) gibi korku-komedi filmleri; Romantik Komedi: Aşk Tadında (2009), Celal İle Ceren (2013) gibi romantik-komedi filmleri; Maskeli Beşler İntikam Peşinde (2005), Maskeli Beşler: Irak (2007), Maskeli Beşler: Kıbrıs (2008) gibi aksiyon-komedi filmleri ve G.O.R.A. (2004), AROG (2008), Yahşi Batı (2010), Destere (2008) gibi tür parodileri bu dönemde çekilmiştir.

Sinema, 2000’li yıllara pek çok olumsuzluktan etkilenerek girmiştir. Öte yandan, 21. Yüzyılda yeni nesil izleyiciye hitap edebilmek için gişe başarısının hedeflendiği filmler çekilmeye başlanmıştır. Gişede yüksek hâsılat elde edilen filmler bunu genelde iyi bir oyuncu kadrosu ve reklâm başarısı ile gerçekleştirmiştir. “Vizontele”, “Abuzer Kadayıf”, “Komiser Şekspir”, “O Şimdi Asker” gibi filmler buna örnek olarak verilebilir. Bu dönemde sinema, ticari sinema ve kendi tarzını oluşturan bağımsız sinema olarak iki kolda değerlendirilebilir. İlki popüler türlerin yer aldığı ana-akım filmler iken, ikincisi insanı, toplumun sorunlarını, karakter tahlili üzerinden katharsis yaratma gayesi gütmeyen anlatan sinema anlayışını ifade etmektedir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Tolga Karaçelik gibi yönetmenler bu dönemde bağımsız Türk sinemasının önemli isimlerinden olmuştur (Pösteki, 2004: 42-43).

2000’li yıllarda Türk sinemasında bağımsız sinema filmlerinde artış yaşandı. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim gibi yönetmenlerin çektiği filmler yurt dışındaki izleyicilerden de olumlu tepkiler aldı. Öte yandan düşük bütçeli filmlerin yanı sıra daha geniş imkânlarla çekilen, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şafak Sezer gibi dönemin ünlü komedyenlerinin yer aldığı “Vizontele” ülke çapında geniş bir izleyici kitlesi yakalamayı başarmıştır. Yine komedi alanında Tunç Başaran’ın “Abuzer Kadayıf” filmi, yılların önemli komedyeni Metin Akpınar’ın başrol oyunculuğuyla hem eğlenceli hem de arabesk kültürünü, alelade ve popüler olanın üstün ve değerli olana nasıl tercih edildiğini mizahi olarak eleştiren bir filme dönüşmektedir. Türk Sinema tarihçisi ve yazarı Giovanni Scognamillo bu iki farklı sinema kolunu şu şekilde açıklamaktadır: “Sinemanın endüstriyel ve sanatsal olmak üzere iki yüzü vardır ve bunlar lanus’un yüzleri gibi daima ters yönlere bakarlar. Gerçek yaratıcılar, bir ülkenin sinema sanatının portresini çizer, diğerleri ise onun popüler maskesini boyarlar.” (Scognamillo, 1998: 452).

2000’li yıllarda ana-akım Türk Komedi Sineması’nın belirgin bir konusu da mafyadır. Mafya konusu, illegal yollardan para kazanma teması ile birlikte ele alınmaktadır. Ancak mafyayı para kazanmak için giriştikleri işlerden ziyade namı ve yöntemleri ile ön plana çıkartan Ağır Abi (Oğuzhan Uğur, 2011) ve Oğlum Bak Git (Kamil Çetin, 2012) gibi filmler de yapılmıştır.” Bunların dışında “Kolpaçino: Bir Şehir Efsanesi” (2009), “Kolpaçino: Bomba” (2011), “Kolpaçino 3. Devre” (2016), “Çakallarla Dans” (2010), “Çakallarla Dans: Hastasıyız Dede” (2012), “Çakallarla Dans 3 Sıfır Sıkıntı” (2014) gibi filmlerde mafya olgusu kolay yoldan para kazanma, bahis, kumar gibi konular etrafında ele alınmıştır (Koyuncu, 2018: 37-38).

Bu yıllarda çevrilen kara-komedi türündeki filmlere “Fasulye” (Bora Tekyay, 2000), “Vizontele” (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001), “Vizontele Tuuba” (Yılmaz Erdoğan, 2004), “Pardon” (Mert Baykal, 2005), “Organize İşler” (Yılmaz Erdoğan, 2005), “Dondurmam Gaymak” (Yüksel Aksu, 2005), Şans Kapıyı Kırınca (Tayfun Güneyer, 2005), “Hokkabaz” (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2006) örnek olarak gösterilebilir. Bu filmlerden “Çinliler Geliyor” (Zeki

Ökten, 2006) aynı zamanda küreselleşmeye bir tepki de içerir (Demiralp, 2009: 143). Kara komedi türünün belirgin olduğu filmler daha çok 2010'lardan sonra çekilmiştir. Ali Atay'ın yönetmenliğini yaptığı "Ölümlü Dünya" (2018) ve "Cinayet Süsü" (2019) bu filmlere örnektir.

2000'li yıllarda Türk komedi sinemasının öne çıkan isimleri ise Cem Yılmaz ve Şahan Gökabakar olmuştur. Cem Yılmaz, 2004 yılında G.O.R.A. isimli filmiyle sinemadaki çıkışını gerçekleştirmiştir. G.O.R.A., tür olarak bilimkurgu-komedi yapısındadır. Bu film aynı zamanda 'Türklerin uzaya çıkışının parodisi' olarak da görülebilir. Filmin üzerine kurduğu mizah anlayışı, Türklerin uzay macerası ve 'bizden adam olmaz' söylemidir. Şahan Gökabakar'ın sinemadaki yükselişi ise "Dikkat Şahan Çıkabilir" adlı televizyon programında bir skeç karakteri olarak başlattığı Recep İvedik karakterine çektiği seri komedi filmleriyle olmuştur. Bu filmin komedi anlayışı ise, kural tanımaz ve kaba saba bir tip olarak çizilen Recep İvedik'e dayanmaktadır. Onun toplumdaki yerleşik kurallara karşı gelişi ve sınıf farkı gözetmeyen davranışları mizah aracı olarak kullanılmıştır. GORA, AROG ve Recep İvedik filmleri, içerisinde barındırdığı küfür ve argo sözcükler nedeniyle eleştiriler almıştır (Arslantepe, 2010: 742). Bu yıllarda bilimkurgu-komedi türünde bir diğer yapım da "Dünyayı Kurtaran Adam'ın Oğlu" (Kartal Tibet, 2008) filmidir. Türkiye sinemalarında fantastik-bilim kurgu filmi, ancak yurt dışında "komedi" olarak gösterilen 1982 yapımı Dünyayı Kurtaran Adam filminin parodisi de sayılabilecek bu film de yine "Türklerin yıllar sonra uzaya gidişini" ancak, kültürel ve yaşam biçimi olarak değişmemesini merkeze alarak komedi anlayışını oluşturmuştur.

Arslantepe'ye (2010: 742) göre; "2000'li yıllarda çekilen komedi filmlerinde hızlı kurgu ve kısa planlar sıkça kullanılmıştır. Burada Hollywood'un bolca ürettiği gişe komedi sinemasının payı büyüktür. 1980'lerde çekilen komedi filmlerinde yer alan toplumsal eleştirinin ve Türkiye'yi ilgilendiren konuların neredeyse hiç yer almadığı da görülmektedir."

1960'lı ve 1970'li yıllardaki aile komedisi filmleri 2000'lerde yerini bireysel komedi ve ana karakter odaklı komedilere bırakmıştır. Şahan Gökabakar'ın

televizyon için yarattığı, ancak daha sonra sinemaya taşıdığı “Recep İvedik” ile birlikte 2010’lu yıllarda eskisinde farklı bir komedi anlayışı sinemaya hâkim olmuştur. İzleyiciyi güldürürken düşündüren komedi filmleri yerine cinsel ağırlıklı, argo ve küfür ile espriyi birleştirmeye çalışan, yaptığı el şakalarından utanmayan ve farklılıklarını topluma kabul ettirmek isteyen karakterlerin başrol olduğu bir komedi anlayışı Türk Sineması’na girmiştir. 2000’li yıllarda yapımcılar gişe kaygısıyla film yapmışlar ve nitelsiz senaryolarla yüksek gişe hâsılatı elde etmişlerdir. 2000 öncesindeki filmlerde kahramanlar bir sonuca ulaşıp toplumsal mesaj verirken, filmler iyi ve mutlu sonla biterken; 2000 ve sonrasında çekilen komedi filmlerinin çoğunda film kahramanları mutlu sona erişemez ya da film sonu olmadan biter. İzleyicinin yorum gücüne bırakılan filmlerde olaylar ne bir düzene girer ne de bir çıkarım ile sonuçlanır. Çünkü serinin devam etmesi için hem izleyicinin merakı canlı tutulmuş hem de bir sonraki filme hazırlık yapılmıştır. Bu nedenlerden ötürü de senarist ve yönetmenler komedi filmlerini bir sonuca bağlamamayı tercih etmişlerdir (Hüsrevoğlu, 2019: 42).

2.5. Türk Komedi Sineması’nda Absürt Filmler

Absürt’ün kelime anlamı, mantık kurallarına uymayan, anlamsal öğeleri birbirini tutmayan, toplumdan benimsenmiş kuralların aksine birbirleriyle bağdaşmayan saçma düşüncelerdir. Sözlükte “Absürt” kelimesinin karşılığı, “widersinnig”, “unsinnig” (usdışı, saçma), “ungereimt” ya da “dissonant”dır (uyumsuz) (İpşiroğlu, 1978: 10).

Sinemada absürt komedi, birbirinden saçma ve uyumsuz olay ya da durumların, karakterlerin anlamsız davranışları sonucunda oluşan komedi türüdür. Dünya sinemasında 1960’lardan sonra yaygınlaşan absürt komedi türü Türk Sineması’nda 1970 ve 1980’li yıllarda Natuk Baytan’ın Kemal Sunal ile çektiği filmler ile ortaya çıkmıştır. “Avanak Apti” (1978), “Korkusuz Korkak” (1979), “Gerzek Şaban” (1980), “Yedi Bela Hüsnü” (1982), “Atla Gel Şaban” (1983) ve “Tarzan Rıfkı” (1986) filmleri Türk Komedi Sineması’ndaki absürt film örnekleridir.

Natuk Baytan'ın ardından Gani Müjde'nin senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı "Kahpe Bizans" (1999) ve "Geym of Bizans" (2016) filmleri de absürt komedi türündeki filmler olarak ön plana çıkmıştır. Komedi türlerindeki çeşitlenme ve türlerin iç içe geçmesiyle Cem Yılmaz'ın G.O.R.A. (2004), A.R.O.G. (2008) ve Yahşi Batı (2010) gibi tür parodileri de absürt komedi türünde sayılabilecek filmleri arasındadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BURAK AKSAK FİMLERİNİN ABSÜRT KOMEDİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı

Yüz yılı aşkın bir geçmişe sahip olan Türk Sineması'nda komedi çok önemli bir türdür. Komedi, Türk Sineması'nda melodramla birlikte en çok çekilen tür olmuştur (Onaran, 1994: 183). İzleyicilerin de en çok tercih ettiği türlerden biri olan komedi sineması kendi içerisinde de alt türlere ayrılmaktadır. Absürt komedi de bunlardan biridir. Özellikle 1970'lerde popüler bir komedi türü hâline gelen absürt komedi filmleri, en önemli ürünlerini 2000'li yıllardan sonra vermiştir. Bu araştırmada Türk komedi sinemasının alt türlerinden biri olan absürt komedi filmlerini, Burak Aksak'ın beş uzun metrajlı sinema filmi kapsamında değerlendirmek ve Burak Aksak filmlerinin Absürt komedi türünde olup olmadığını saptayabilmek temel amaçtır.

3.2. Araştırmanın Önemi

Türk Sineması'nda dram ve melodram filmlerinin ardından en fazla çekilen tür, komedir (Onaran, 1994: 183). YÖK'ün Ulusal Tez Merkezi veri tabanında yapılan literatür taramasında absürt komedi üzerine yazılmış Türkçe tezin olmadığı görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışma, daha sonraki akademik çalışmalara temel olması ve son dönem Türk Komedi Sineması içerisinde öne çıkan isimlerden biri olan Burak Aksak'ın filmlerini incelemesi bakımından önemlidir.

3.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Türk Komedi Sineması araştırma evrenini oluştururken, Burak Aksak'ın senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı “Bana Masal Anlatma” (2015), “Kara Bela” (2015), “Salur Kazan Zoraki Kahraman” (2017), “Deli Dumrul” (2017) ve “Sen Kiminle Dans Ediyorsun” (2017) isimli sinema filmleri amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir.

3.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmada Türk Sineması'nda absürt komedi filmleri çekmiş olan diğer Türk yönetmenlerin filmleri, Burak Aksak'ın kısa metrajlı filmleri ile televizyon ve internet platformları için çektiği diziler ile TV 8 için çektiği “Bamsı Beyrek” isimli televizyon filmi çalışma kapsamının dışında tutulmuştur. Burak Aksak'ın senaryosunun yazıp yönetmenliğini yaptığı “Bana Masal Anlatma”, “Kara Bela”, “Salur Kazan Zoraki Kahraman”, “Deli Dumrul” ve “Sen Kiminle Dans Ediyorsun” isimli sinema filmleri araştırmanın örnekleme olarak seçilmiştir.

3.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu tezde nicel araştırma modeli, içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Weber'e göre; “İçerik analizi, metinden çıkarılan geçerli yorumların bir dizi işlem sonucu ortaya konulduğu bir araştırma tekniğidir. Bu yorumlar, mesajın göndereni, mesajın kendisi ve mesajın alıcısı hakkındadır.” (Weber, 1989: 5). Araştırmayı yapan kişi ilgili metni niceliksel veriler ışığında yorumlayıp tasnif ederek, bu verilere göre analize tâbi tutar.

Krippendorf'a göre; “İçerik analizi, veriden onun içeriğine ilişkin tekrarlanabilir ve geçerli sonuçlar çıkarmak üzere kullanılan bir araştırma tekniğidir.” (Krippendorf, 1980: 25). Buna göre, farklı araştırmacılar, aynı metinden aynı ya da benzer sonuçları çıkarabilmelidir.

Berelson'a göre “İçerik analizi (çözümlemesi), iletişimin belirgin (yazılı/açık) içeriğinin objektif, sistematik ve niceliksel tanımlarını yapan bir araştırma tekniğidir.” (Berelson, 1952: 18 akt. Gökçe, 2001: 7).

Berger'e göre; “İçerik analizi, bazı şeylerin miktarını (şiddet, zencilerin oranı, kadınlar, mesleki türler ve diğerleri) bazı iletişim biçimi örnekleminde (çizgi filmlerde, durum komedileri, soap-operalarda, haberlerde vb.) ölçmeye (saymaya) dayanan araştırma tekniğidir. İçerik çözümlemesindeki temel varsayım, iletilerin araştırılması ve iletişimin bu iletileri alan insanları aydınlatmasıdır.” (Berger, 1996: 104).

3.6. Araştırmanın Hipotezi

Türk kültüründe komedinin ayrı bir önemi vardır. Geçmişten bugüne Nasrettin Hoca hikâyeleri, Bektaşî fıkraları, Karagöz-Hacivat oyunları, ortaoyunu, meddah gösterileri sinemadan önceki Türk kültür hayatında komedinin birer parçalarıdır. 1905 yılında Manakî Kardeşlerin çektiği “Büyükanne Despina ve Yün Eğiren Kadınlar” adlı filmin başlangıç olarak kabul edildiği Türk Sineması’nın ilk komedi filmi Şadi Fikret Karagözoğlu’nun 1921’de çekmiş olduğu “Bican Efendi Vekilharç” filmidir.

Türk seyircisinin gülme, eğlence, zaman zaman da olaylar hakkında gülerken düşünme ihtiyacına yanıt olan Türk komedi sineması yüz yıldan daha uzun bir süre içerisinde gerek yarattığı tipler gerekse sosyo-politik yönü vurgulayan filmler ile varlığını sürdürmüştür. Absürt komedi ise hem dünya hem de Türk Sineması içerisinde daha yeni sayılabilecek bir alt-tür olup, gündelik mantığı ihlal eden konular veya var olan bir olayı abartarak ya da küçülterek anlatma yolunu seçen, yer yer gerçeküstü bir alana da evrilen bir komedi türüdür.

Araştırmanın temel hipotezleri şunlardır:

- 1) Burak Aksak’ın filmleri Absürt komedi türü içerisinde yer almaktadır.
- 2) Burak Aksak filmlerinde Absürt komedi türü, diğer komedi türlerine göre daha belirgindir.
- 3) Burak Aksak filmlerinde Absürt komediyi oluştururken popüler kültürde yer etmiş olay, ikon ve durumlar ile Türk kültüründe, edebiyatında yer alan karakter ve eserleri de kullanmaktadır.

3.7. Burak Aksak Biyografisi

Oyuncu, senarist ve yönetmen olan Burak Aksak, 12 Eylül 1985’te İstanbul’da doğdu. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Kamu Yönetimi bölümünden mezun olmuştur. 2006 yılında kazandığı bursla Plato Film Okulu’na girdi. Ekol Drama Sanat Okulu’nda “Kamera Önü Oyunculugu” eğitimi vermiştir. Kuzeni Selçuk Aydemir’le beraber senaristliğini yapıp yönettiği TRT’de yayınlanan Ramazan

Güzeldir dizisiyle televizyon hayatına başlayan Aksak, yine TRT’de Onur Ünlü’nün yönettiği Leyla İle Mecnun dizisinin senaristliğini yaptı ve bu dizi ile adını duyurmuştur. Ardından Ben De Özledim dizisinde senaristlik yapmaya devam etmiştir. 2015’te vizyona giren Bana Masal Anlatma ve Kara Bela adlı sinema filmlerinin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlenmiştir. 2016’da ise Dede Korkut Hikâyeleri adlı filmlerin senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenmiştir. Bu filmlerden “Bamsı Beyrek” televizyon ekranlarında, “Salur Kazan ve Zoraki Kahraman” ile “Deli Dumrul” sinemada gösterilmiştir (çevrimiçi, <https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatci-519267/biyografi/> Erişim Tarihi: 11.12.2021). Burak Aksak, daha sonra Bamsı Beyrek, Salur Kazan: Zoraki Kahraman, Sen Kiminle Dans Ediyorsun, Deli Dumrul filmlerinin yönetmenliğini yapmış, ayrıca Netflix için çekilen “50 Metrekare” dizisinin de senaristliğini üstlenmiştir. Burak Aksak’ın ayrıca, 2018 yılında “Leyla İle Mecnun” ve 2019’da “Ben Orada Değildim Üstelik Siz De Yoktunuz” isimli kitapları yayımlanmıştır.

3.8. Burak Aksak’ın Filmografisi

Filmleri (Senarist ve yönetmen olarak):

- Bana Masal Anlatma (2015)
- Kara Bela (2015)
- Dede Korkut Hikâyeleri: Bamsı Beyrek (2017)
- Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Zoraki Kahraman (2017)
- Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul (2017)
- Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017)

Televizyon Dizileri:

- Leyla İle Mecnun (2011-2013, Senarist)
- Ben De Özledim (2013, Senarist ve oyuncu)

Dijital Platform Dizileri:

- 50 M² (2021, Netflix, Senarist)

3.9. Burak Aksak Filmlerinin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler önceden belirlenen tema ve unsurlara göre yorumlanarak değerlendirilmiştir.

Eszter Simor'un "Çağdaş Avrupa Sineması'nda Toplumsal Eleştiri Olarak Absürt Kara Mizah" (Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema) başlıklı doktora tezinde belirttiği üzere bir filmin absürt komedi olabilmesi için şu özellikleri taşıması gerekmektedir:

- a) Birbirinden saçma (uyumsuz) olaylar bütünü,
- b) Mevcut olay ya da durumun çarpıtılması; olay, karakter, yer ya da diyaloglar arasında ilgi bağının kurulamaması,
- c) Sahneler arasında mantıkî sıralamanın bulunmaması,
- d) Parodiden de yararlanarak var olan ağırbaşlı, ciddi bir olay ve durumu dezenformasyona uğratmak, olduğundan çok farklı göstererek komedi yaratmak
- e) Gerçek hayatta yaşanamayacak derecede uyumsuz ve zıt olaylar içermesi

Burak Aksak filmlerinde yer alan absürt komedi öğeleri, mizansen, karakterler arasında yaşanan ilişki ya da diyaloglar da göz önünde bulundurularak açıklanmıştır.

3.9.1. Bana Masal Anlatma (2015)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Burak Aksak

Senaryo: Burak Aksak

Yapım Yılı: 2015

Yapım Şirketi: BKM Film

Müzik: Cem Yıldız

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Süre: 1 saat 43 dakika

Oyuncular: Fatih Artman, Cengiz Bozkurt, Hande Doğandemir, Devrim Yakut, Sadi Celil Cengiz, Erdal Tosun, Yılmaz Erdoğan, Çağlar Ertuğrul, Tarık Ünlüoğlu, Gürkan Uygun



Görsel 1: Bana Masal Anlatma Film Afışı

Filmin Konusu: Rıza (Fatih Artman), İstanbul'un Sur içi semtinde yaşayan iyi kalpli, saf, çekingen bir dolmuş şoförüdür. Babasını küçükken kaybeden, annesiyle yaşayan ve doğup büyüdüğü mahallede sevilen Rıza'nın hayatına Ayperi (Hande Doğandemir) adında genç bir kız girer. Bu arada gayrimenkul şirketi olan Timur (Tarık Ünlüoğlu) ve onun yabancı ortakları, Sur içi semtindeki eski binaları satın alarak bu tarihi semte gökdelenler inşa etmektedirler. Rıza, bir yandan mahalleliyi evlerini satmamaları konusunda ikna etmeye çalışırken bir yandan da Ayperi'nin kalbini kazanmaya çalışır.

Filmdeki Absürt Komedi Unsurları

Film, bir babanın oğluna anlattığı şu masal ile başlar: “Evvel zaman içinde kalbur saman içinde... Bilinmez yeri zamanı belki nah şurası belki de Kaf dağının arkası. Masaldır bunun adı, dinlemekle çıkar tadı. Her kim o masalı dinlemezse gece rüyasına girsin kör kedi. Zamanlardan bir zaman güzelliği güneşi bile kıskandıran saçlarını gökkuşağından, tenini bulutlardan almış Ayperi adında bir kız yaşarmış. Peri kızı değil, sıradan bir demirci ustasının kızıymış. Ama güzelliği o kadar çok konuşulmuş ki, her yerden onu görmek için gelenler varmış. Yiğitler, Ayperi uğruna kılıç kuşanıp cenk etmiş. Tüm diyarların sultanının da evlilik çağına gelmiş genç bir kızı varmış. Kız, evlilik çağına gelmiş gelmesine ama sultanın kapısına gelen hiç yiğit yokmuş. Genç kızın ağlamaktan göz pınarları kurumuş. Sultan bu duruma çok sinirlenmiş. Hemen askerlerini Ayperi'nin evine göndermiş. Ayperi'nin babası atlıların geldiğini görünce, karısı ve kızına gitmelerini söylemiş. Ayperi gitmek istememiş, askerler de onun gözleri önünde annesini ve babasını öldürmüştü. Askerlerden biri kılıcını Ayperi'nin yüzüne doğru savurmuş, yüzü çizilmiş, bir damla kan düşmüş yere. Kanın düştüğü yerde anında çiçekler filizlenmiş. Asker, Ayperi'nin gözlerine bakınca kılıcı yere düşmüş ve ‘koş’ diyebilmiş sadece. Bilmediği yollardan geçen Ayperi sonunda bir çadır bulmuş. Çadıra girdiğinde içerideki yaşlıca bir adam ‘Hoş geldin Ayperi’ demiş ona. Adını bilmesine şaşırarak Ayperi, ihtiyar adamın büyücü olduğunu öğrenmiş. İhtiyar büyücü ona, ‘seni bu esaretten kurtaracak olan kişi senin kahramanıdır. Bu kişi, Ay'ın gökte tabak gibi kaldığı bir gece, devlerin arasından sıyrılıp alevlerin arasından çıkıp seni kurtaracak, yüzünde seninki gibi bir yara izi bulunan ve senin için her şeyini feda etmeye hazır olan bu kahraman seni öpecek ve esaretini sona erdirecek’ demiş.” Sandalye başında uyuya kalan baba, masalın sonunu ve önermesini soran oğluna “Kızı alıp götürmüşler, kolay mı öyle, Sultana artistlik yapanın aklını alırlar. Yani ne diyor? Okumak önemlidir, bu kız okusa kendi ekmeğini çıkarırdı” şeklinde cevap verir. Masal anlatısına uygun başlayıp sonunu olmayacak, uyumsuz ve anlamsız şekilde bitirmesi sahneyi absürt komedi unsuru hâline getirmektedir. Sahne, yirmili yaşlarında minibüs şoförlüğü yapan Rıza'nın çocukluğundan babasıyla olan bir anısıdır.

Minibüs şoförlüğü yapan Rıza, durakta hoşlandığı kızın okuldan çıkmasını bir süre bekler. Bu durum yolcular arasında hoşnutsuzluğa ve dedikoduya sebep olur. Yaşlı bir yolcu “evladım benim stüdyoda talibim bekliyor” diyerek evlilik programına katılacağını söyler. Ancak Rıza bu duruma “Bu yaştan sonra ne talibi amca?” karşılığını verince, “Yaşımda ne varmış?” diye soran yaşlı adama “Ne olacak, üç basamaklı sayılar var. Pişmaniye kırıntıları ve protez diş kokusu var yaşında. Bana para diye çakıl taşı verdin, yaşına hürmeten ses etmedim, aldım. Bir de üstelik para üstü istedin benden.” şeklinde cevap verir. Gerçek hayatta yaşanamayacak bir konuşma olması sebebiyle sahne uyumsuzluk içermekte ve Absürt komedi oluşturmaktadır.



Görsel 2: Evlilik Programına Yetişmeye Çalışan Yaşlı Yolcu Sahnesi

Araba tamircisinde çay içen iki esnafın önünden bir otomobilin içerisinde 5 Afrika kökenli kişi yüksek sesli müzik dinleyerek geçerler. Bu duruma araba tamirciliği yapan Haktan, “5 tane zenci Şahin’den bozma Doğan’a biniyor, mahalle mahalle değil, Harlem sanki” der. Yüksek sesli müzik açarak sokak aralarından arabayla geçmek, Türkiye’de büyükşehirlerin alt gelir gruplarının yaşadığı semtlerde Türk vatandaşlarına ait bir özellik olarak görülebilecek bir durum iken bu sahnede yabancı uyruklu bir gruba atfedilerek saçma bir olay yaratılmıştır. Bu da sahneyi absürt komedi atmosferine sokmaktadır.

Rıza, arkadaşlarına hoşlandığı kız için “gelse bir merhaba dese, ben o merhabaya neler ekleyeceğim ama merhaba demiyor” dediği anda hoşlandığı kız

gelip “merhaba” der. Rıza kalp krizi geçirir, doktor müdahale eder; ancak kurtarılamaz, defnedilir. Cenazede tabutu açıldığında içinden kelebekler çıkar ve kızın Rıza’ya selam vermesinin ardından ilgili sahnelerin hayal ürünü olduğu anlaşılır. Fanteziden de yararlanarak sahneler arasında mantikî bir sıralamanın bulunmamasıyla absürt komedi unsuru yaratılmaktadır.

Kız yalnızca okul adına çıkardığı dergide toplu taşıma ve minibüsler hakkında araştırma yayınladıklarını söyler ve Rıza’ya bu konu hakkında röportaj yapmak istediğini belirtir. Rahat bir yerde konuşmak istediğini söylediğinde Rıza onu mahalle kahvehanesine getirir. “Burası röportaj için uygun mu sence?” sorusuna Rıza, “bir de caminin çay ocağı var, oraya da gidebiliriz” şeklinde karşılık verir. Buluşma ve sakin bir yer kavramlarına tamamen zıt olan bu ortam Absürt komedi unsuru oluşturmaktadır.

Röportajda “neden minibüsçülük yapmaya başladın?” sorusuna Rıza, “minibüs, benim için bir yaşam tarzı, bir tutku, milyonları peşimden sürüklediğim bir sanat dalı” cevabını verir. Mesleğini abartarak yüceltmesi, ardından olaya müdahil olan Nafi’nin (Cengiz Bozkurt) “tutkuymuş da arzuymuş da. Okuyamadım da minibüsçü oldum diyemiyor” şeklinde onu küçültüp alay etmesi absürt komedi unsuru yaratmaktadır.

Cemal (Erdal Tosun), Rıza’nın kirvesi olduğunu söyledikten sonra, Rıza “keşke o sünnet olayını anlatmasalardı” der. Ancak daha sonra kendisi sünneti ayrıntılı bir şekilde anlatmaya başlayınca kız utanmaya başlar ve yürür. Sahne, Rıza’nın detaylı bilgi vermemesi gereken bir olayı detaylandırmasıyla uyumsuzluk yaratır ve absürt komedi sağlar.

Rıza, Suriçi’nden şehre bakarken, bir anda değişen İstanbul için “Bu gökdelenler de şehrin mezar taşı” der, bunu duyan kız bu cümleyi çok beğenir. Kızdan beğeni alan Rıza, devamlı olarak “Bu gökdelenler de şehrin mezar taşı” şeklinde aynı şeyi tekrarlar. Kız, “bir şeyi on beş defa tekrarlayınca ilk etkisini kaybediyor” diyerek hoşnutsuzluğunu dile getirir. Son derece saçma ve gerçek hayatta rastlanamayacak bu durum da Absürt komedi oluşturur.

Gayrimenkul işiyle uğraşan Timur, Suriçi Projesi'ni yabancı ortaklarına anlatmaktadır. Ancak projede eksiklikler vardır. Bölgedeki tüm binaların satın alınıp alınmadığını soran yabancı ortağına Timur, küfürlü bir şekilde cevap verir ve çevirmeni olan oğluna “evet” demesini söyler. Ancak oğlu çeviriyi küfürlerle birlikte yaparak yabancı ortakları şaşkına uğratar. Sahne bu uyumsuz durumla absürt komedi yaratmaktadır.

Masalda anlatıldığı gibi esareti sona eren Ayperi'yi surlarda bulan Rıza, kıza ev aramaktadır. Birkaç gün kendi evlerinde misafir ettikten sonra Madam'ın kapısını çalarlar. Ayperi, Rıza'ya Madam'ın onun evinde kalmasına izin verip veremeyeceğini sorar. Rıza, “Madam dünya tatlısı bir kadındır” dedikten sonra Madam elinde tüfekte kapıyı açar ve onlara doğrultur. Öncesinde yaşanan diyalog ile Madam'ın eylemi uyumsuzluğu neticesinde absürt komedi oluşturmuştur.

Rıza, Ayperi'nin kim olduğunu öğrenmeye çalışırken, ona her şeyi en baştan öğreteceğini de söyler. Daha sonra Madam'ın evinde ilkökul okuma fişleriyle ve abaküsle ders verdiği görülür. Yetişkin bir bireyin çocuk yaştakilerin öğrenme materyalleriyle öğrenmesi ilişkilendirmiş, bir zıtlık yaratılarak absürt komedi unsuru sağlanmıştır.

Ayperi'nin gökyüzündeki uçağı gördüğünde “nasıl uçabiliyor?” sorusuna Rıza, “onun içinde bir pilot var o uçuruyor” şeklindeki cevabına Ayperi, “motor, kuyruk ve kanatlarla uçuyor. Uçaktaki taşıma kuvveti, motor, kanat ve yatay kuyruktadır. Kuyruklardaki motorlar itme ve çekme kuvveti sağlar, asıl olay kanatlardaki basınç farkıdır” şeklinde mühendislik bilgisi içeren teknik bir karşılık verir. Kim olduğuna dair ve en basit günlük olaylar hakkında bile bilgisi olmayan birisinin, uçağın nasıl uçtuğuna dair karmaşık bir mühendislik bilgisine sahip olması, içerdiği zıtlık ve uyumsuzluk nedeniyle absürt komedidir.

Yabancı gayrimenkul yatırımcıları Suriçi'nde gökdelenlerin yapılmasını planladıkları mahalleye gelerek iletişime geçmeye çalışır. Ancak mahallede kimse İngilizce bilmez, öyle ki toplanan kalabalıkta bir İngilizce öğretmeni de vardır ve “benim İngilizce good morning class, how are you? Sit down'dan ibaret” diyerek

söylenenleri anlamadığını belirtir. Mahallenin çaycısı Nafi (Cengiz Bozkurt) gelir ve yabancılarla oldukça akıcı ve aksansız bir İngilizce ile konuşur ve söylenenleri tercüme eder. İngilizce öğretmenin İngilizce bilmemesi, ancak mahalle çaycısının akıcı konuşması bir tezat oluşturarak absürt komedi meydana getirir.

Nafi, yabancılara Suriçi mahallesindeki hiçbir binanın satın alınmadığını, mahalle halkının ev ve iş yerlerini satmak istemediğini ve bir yanlış anlaşılma olduğunu söyler. Yabancı yatırımcı, bunun delilik ve saçmalık olduğunu söyleyerek bağırır. Sinirlenen Nafi, Rıza'ya da baktıktan sonra “This is Suriçi” diyerek yabancı yatırımcıya tekme atarak onu kanalizasyona atar. “300 Spartalı” filminde Sparta kralı Leonidas'ın Pers elçisini kuyuya atmasında olduğu gibi tekme atma sahnesinde mizansenin değişerek gönderme yapılan filmin dekoruna benzediği ve “This is Sparta” repliğinin “This is Suriçi” repliğiyle değiştirildiği sahne, parodi yoluyla oluşturulmuş bir Absürt komedi sahnesidir.



Görsel 3: Nafi'nin Yabancı Yatırımcıyı Rögar Kapağına Attığı Sahne

Rıza, Ayperi'ye evlenmek teklif etmek ister. Ancak annesine “bir arkadaşımın düğününe gidiyorum” diye yalan söyler. Annesinin verdiği çeyrek altını bozdurarak yüzük almayı dener. Çeyrek altını bozdurmak için gittiği kuyumcunun adı ise “Gollum ve Kardeşleri”dir. Yüzüklerin Efendisi filminde yüzüğün taşıyıcısına rehberlik eden ve zaman zaman yüzüğe sahip olmaya çalışan

Gollum'a gönderme yaparak parodileştirmesi nedeniyle sahne absürt komedi oluşturur.



Görsel 4: Rıza'nın Ayperi'ye Yüzük Almaya Gittiği Sahne

Rıza, mahalleliyi kahvehanede toplar. Yabancı yatırımcıların Suriçi'ndeki tüm konutları satın alıp hepsini yıkacağını söyler. Kahvehanedeki herkes buna sevinerek tepki verir, hatta bir mahallelinin “değerinin 2 katı parayla alırlar, biz de zengin oluruz” der. Rıza'nın olumsuz tepki bekleyip, evlerini ne olursa olsun korumasını beklediği mahallelinin tam aksine bir tepki vererek bir karşıtlık oluşturması sahneyi absürt komik kılar.

Yabancı yatırımcılar, Suriçi mahallelisinden intikam almak için Budist rahibi kıyafetli beş tane Uzak doğuluyu mahalleliyi dövmesi için yollar. Haktan, “Bunlar kim?” diye soran Rıza'ya “Şanghay Beşlisi. Rusya, Çin, Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan” şeklinde cevap verir. Lokantacı Yaşar, “Pehlivan Ahmet'in torunuyum ben” diyerek üzerindeki kıyafetleri yırtar ve kendini yağlı güreşçiler gibi yağlatarak kavgaya girer. Uzak doğulular ile kavga eden mahallelinin yardımına Afrikalılar yetişir ve “burası bizim mahalle” diyerek kavgaya müdahil olurlar. Sahne, söz konusu kişilerin içerisinde buldukları fiziki yer (Suriçi) ve durum bağlamında düşünüldüğünde bir saçmalık oluşturmakta ve Absürt komedi meydana getirmektedir.



Görsel 5: “Şangay Beşlisi”nin Suriçililere Meydan Okuduğu Sahne

Absürt Komedi Ögesi	Tekrarlanan Sahne Sayısı
Saçma Olay	4
Mevcut Durum/Olayın Çarpıtılması	-
Mantikî Sıralamanın Yoksunluğu	-
Parodi Kullanımı	2
Uyumsuz/Zıt Olay	9

Tablo 1: Bana Masal Anlatma Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı

3.9.2. Kara Bela (2015)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Burak Aksak

Senaryo: Burak Aksak

Yapım Yılı: 2015

Yapım Şirketi: BKM Film

Müzik: Onur Tarçın & Cem Yıldız

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Süre: 1 saat 45 dakika

Oyuncular: Cengiz Bozkurt, Erkan Kolçak Köstendil, Seda Bakan, Cihan Ercan, Tarık Ünlüoğlu, Berat Yenilmez, Hasibe Eren, İftar Gökseven



Görsel 6: Kara Bela Film Afişi

Filmin Konusu: Kudret (Cengiz Bozkurt), evli ve dört çocuk sahibi emekli bir memurdur. Hayatı hep başkalarına göre yaşayan, kendi hâlinde, son derece

sessiz biri olan Kudret'in hayatı bir gün intihar girişimi sonrasında rüyasında gördüğü annesinin Gaziantep Kalesi'ne gitmesini söylemesiyle değişir. Arabasıyla yola çıkan Kudret, yolda zabıtalardan kaçan işportacı Güven (Erkan Kolçak Köstendil), ses sanatçısı Burcu (Seda Bakan) ve sevdiği kız elinden alındığı için intiharı deneyen Efkan (Cihan Ercan) ile karşılaşır. Bu garip ekip hem polis, zabıta ve yerel bir çeteden kaçarlar, aynı zamanda Gaziantep'e varmaya çalışırlar.

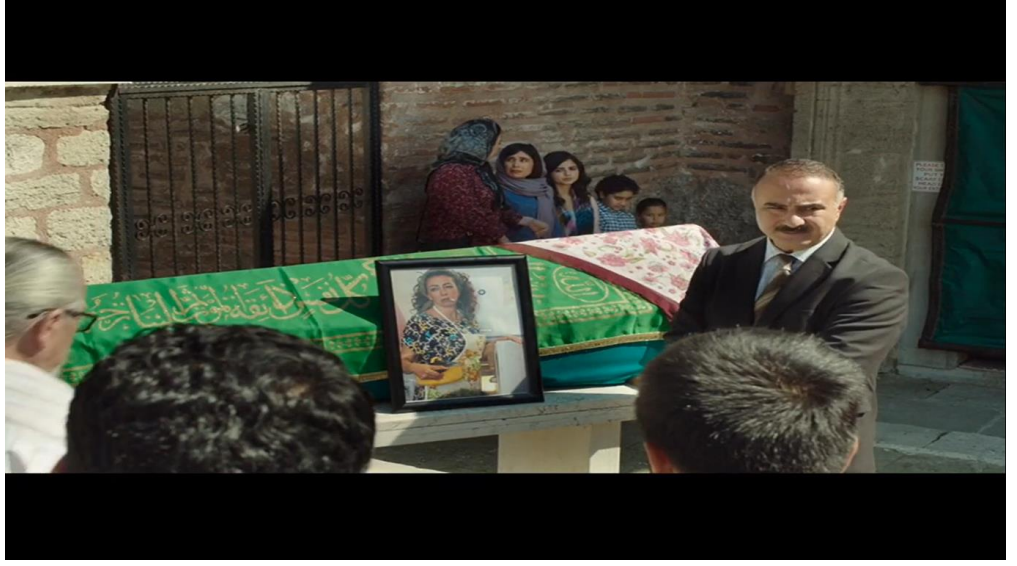
Filmdeki Absürt Komedi Unsurları

Film, Kudret'in plakta müzik açıp yemek sofrasında rakı içmesiyle başlar. Bunu gören karısı, "sen içip içip beni ve çocukları mı döveceksin? Bu günleri de mi görecektik?" diyerek ağlamaya başlar. Kudret'i sofradan kaldıran karısı, kendisi oturup rakı ve mezeleri yer ve sofranın başında uyuya kalır. Kadının naif mizaçlı Kudret'e "alkolik olmak ve dövmek" ithamında bulunması ve sonrasında içkiyi kendisinin içmesiyle bir zıtlık ve saçmalık yaratmakta ve sahne absürt komedi oluşturmaktadır.

İşsiz olmasına rağmen bunu ailesinden gizleyen Kudret'in iş mülakatında verdiği cevaplar, gerçek hayatta rastlanamayacak derecede saçma olduğu için Absürt komedi yaratmaktadır. "Takım oyuncusu musunuzdur?" sorusuna "yok takım tutmam, milli takımı tutuyorum", "İş konusunda sizi en çok ne motive eder?" sorusuna "çay", "Sizi neden işe alalım?" sorusuna ise, mesleki yeterliliklerinden bahsetmek yerine ailevi problemlerini söyleyerek askerliğini yaptığını belirtir. Söz konusu sahne ciddi bir durumu alaya almasıyla saçma bir durum oluşturmuş ve Absürt komedi meydana getirmiştir.

Kudret'in karısı, Kudret eve geç geldiği için ona söylenirken "Allah canımı alsa da kurtulsam" der ve aniden ölür. Cenaze mevlidinde helva yerine çok sevdiği için "tiramisu" yenir. Kudret'in babası mevlitte "Sen şimdi karın öldüğü için âlem yaparsın. Ben zamanında çok yaptım. Hem sana hem annene çok çektirdim. Evin rızkını gazinoda, pavyonda yedim. Kumar masalarında her şeyimi kaybettim, borçlandım. Borcumu da sana ödettim. Şimdi düşünüyorum da iyi mi yapmışım. Bence iyi yapmışım. Hayatımı yaşamış, günümü gün etmişim" der.

Tavsiye verirken “Ben bugün varım, yarın yoğum” dedikten sonra o da ölür. Cenazesinde tabutunun başına, gençliğinde çekildiği, dansöze para takarkenki fotoğrafını koyarlar. Sahne ölümle ilgili söz söyledikten sonra gerçekleşen ani ölümler, mevlitte tiramisu yenmesi, Kudret’in babasının konuşmaları ve tabut başındaki fotoğraflarla saçmalık oluşturmakta ve absürt komedi yaratmaktadır.



Görsel 7: Kudret’in Karısının Cenazesi



Görsel 8: Kudret’in Babasının Cenazesi

Vitamin hapları ve öksürük şurubuyla intihar etmeyi deneyen Kudret, uykuya daldığında ölen annesini görür. Annesi Kudret'e "Leylifer'e yardım etmesi için üç gün içerisinde Antep Kalesi'ne gitmesini" söyler. Tavsiye verirken Annesi, Kudret'e "çocukken sana ne söyledim?" diye sorması üzerine Kudret; "seni doğuracağıma taş doğursaydım", "kalk koltuklardan minderleri yeni düzelttim", "kalk ders çalış, milletin çocukları yüksek not alıyor, sen neden alamıyorsun" gibi sahenin duygusallığıyla tamamen zıt, saçma cevaplar verir. Sahne bu haliyle fantastik ve absürt komedi oluşturmaktadır.

"Kara Bela" adını verdiği eski model arabasına binip yola çıkan Kudret, yolda zabıtalardan kaçan Güven'in arabasına binmesiyle suça ortak olur. Zabıta memurları, olayı zabıta amirlerine anlatır. Zabıta amiri, tıpkı Amerikan kasaba polislerinininkine benzer şekilde ZBT yazılı şapkasını takar, memurlara donut ve kahve almalarını söyleyerek olaya müdahil olur. Bu arada arkasındaki panoda bir kavram haritası vardır ve "Mizah Mafyası" yazmaktadır. Hollywood macera-aksiyon filmlerindeki yerel polis imajının bir parodisi olan bu sahne, Absürt komiktir.



Görsel 9: Amerikan Polislerini Taklit Eden Zabitanın ZBT Yazılı Şapkası, Kahve ve Donut Sahnesi

Kudret ve Güven, Atılgan Dinlenme Tesisi'ne gelir. Burada şarkı söyleyen ve dinlenme tesisinin sahibi tarafından rehin tutulan Burcu, sigarasını yaktığı sırada restorandaki herkes ona ateş uzatır, Güven de şarap şişesinden molotof kokteyli yaparak sigarasını yakmaya çalışır. Ancak Kudret, kapalı alanda sigara içilemeyeceğini ve cezası olduğunu söyler. Dinlenme tesisinden atılan Kudret, Güven'e sigara içmenin sağlığa zararlı olduğunu, hiç sigara içmemesine rağmen bir akciğerinin alındığını söyler. Geriye dönüşle yapılan anlatımda Kudret'i muayene eden doktor, ona acilen sigarayı bırakmasını söyler. Arkasında bulunan ve o sırada sigara içen karısı ona, gizli gizli sigara içip içmediğini sorar. Sahne, televizyon programlarındaki kamu spotları gibi siyah beyazdır ve ekranın sağ üst köşesinde "kamu spotu" ibaresi vardır. Sahne, Kudret'in hiç sigara içmemesine rağmen akciğerini kaybetmesi, kamu spotu ve güzel bir kadının sigarasını yakmaya çalışırkenki romantizmi "sigara sağlığa zararlıdır" telkiniyle uyumsuzluk oluşturmakta ve absürt komik kılmaktadır.



Görsel 10: Şarkıcı Burcu'nun Sigarasını Çakmak, Küçük Tüp ve Molotof Kokteyliyle Yakmaya Çalışan Kişiler



Görsel 11: Kamu Spotu Sahnesi

Kudret, Güven ve Burcu, Gaziantep'e giderken, intihar etmeye çalışan Efkan'a yol sorarlar. Güven ve Burcu, Kudret'e Efkan'ı intihardan vazgeçirmeleri gerektiğini söylese de Kudret, karısı ile daha önce intiharı deneyen birine yaptıkları telkin konuşmasının etkili olmadığını söyler. Geriye dönüş tekniğiyle gösterilen sahnede Kudret'in karısı çatıdan atlamaya çalışan birine megafonla "atla, delikanlıysan atlarsın" şeklinde bağırır ve intihara sebep olur. Daha sonra da hiçbir şey olmamış gibi marketten ne aldığını kocasına sorarak yoluna devam eder. Sahne, içerdiği gerçeklikle uyuşmayan telkin konuşmasıyla absürt komedi oluşturmuştur.

Aynı anda hem zabıta hem polis hem de yerel çete üyelerinden kaçan Kudret, Güven, Burcu ve Efkan taşra yolunda kırmızı ışıkta durur. Burcu, böyle kırsal bir yerde ışık ve yaya geçidinin neden olduğunu sorduğu sırada yoldan bir anda insanlar ve hemen arkasından da ayı geçer. Trafik ışıklarının yanında "dikkat ayı çıkabilir" tabelası görülür. Sahne, ayının sanki sıradan biriymiş gibi yaya yolundan geçmesiyle bir uyumsuzluk oluşturmakta absürt komedi yaratmaktadır.

Atılğan, Burcu'yu tekrar kaçıırır. Peşlerinden giden Güven ve Efkan, bir süre sonra akrobat bisikleti ve oyuncak araba ile önlerini keser. Bisiklet ve oyuncak

araba, motorlu bir taşıtın peşinden gidemeyecek ve onlara yetişemeyecek durumda olmasına rağmen bunu gerçekleştirmeleri sebebiyle bir saçmalık oluşturmakta ve söz konusu sahneyi absürt komik yapmaktadır.

Polis, zabıta ve Atılğan'dan kaçan Kudret, Burcu, Güven ve Efkan, bir eğlence mekânında yemek yemeye gelirler. Ancak kaçtıkları kişiler kendilerini bulur. Gizlice arka taraftan kulise sığınan dört kişi etraflarının sarıldığını anlayınca kulisteki kıyafetleri giyerek kaçacaktır. Ancak giydikleri kostümlerle önce sahne gösterisi yaparlar. Kudret, sahnede olayın dozunu kaçırarak striptiz yapmaya başlar, en sonunda kimlikleri açığa çıkar. Bir kaçış öyküsünün sahne gösterisine hatta deri kıyafetler içerisindeki Kudret'in striptizine kadar varması içerdiği saçma unsurlarla söz konusu sahneyi absürt komedi haline getirmektedir.



Görsel 12: Kudret, Güven, Burcu ve Efkan'ın Dansçı Kılığında Kaçmaya Çalıştıkları Sahne

Efkan'ın Gaziantep'te Leylifer'i düğünden kaçırmasının ardından damat ve akrabaları ile Kudret, Burcu, Güven ve Efkan'ın peşine düşen polis, zabıta ve Atılğan karşı karşıya gelir. Birbirlerini yanlış anlamaları sonrasında her iki taraf birbirine silah doğrultur. Damadın akrabalarından biri ışın kılıcı çeker. Yıldız Savaşları filmiyle özdeşleşen ışın kılıcı, parodi yoluyla oluşturulmuş Absürt komik bir sahne yaratmaktadır.

Film, Absürt komik sahneler içermekle beraber, kovalamaca sahneleri ile aksiyon-komedi; intihar, ölüm gibi olguları işlemeyle kara-komedi türlerine dâhil edilebilmektedir. Bu yönüyle birden fazla komedi alt türünü içerisinde barındırmaktadır.

Absürt Komedi Ögesi	Tekrarlanan Sahne Sayısı
Saçma Olay	4
Mevcut Durum/Olayın Çarpıtılması	-
Mantikî Sıralamanın Yoksunluğu	-
Parodi Kullanımı	2
Uyumsuz/Zıt Olay	4

Tablo 2: Kara Bela Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı

3.9.3. Salur Kazan Zoraki Kahraman (2017)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Burak Aksak

Senarist: Burak Aksak

Yapım Yılı: 2017

Yapım Şirketi: BKM Film

Müzik: Cem Erman

Görüntü Yönetmeni: Serdar Özdemir

Süre: 1 saat 37 dakika

Oyuncular: Mahir İpek, Devrim Yakut, Onur Atilla, Korhan Herduran, Salih Kalyon



Görsel 13: Salur Kazan Zoraki Kahraman Film Afışı

Filmin Konusu: Oğuz Beyi olan Salur Kazan, bir gün diğer Oğuz beylerine ziyafet verir. Ertesi gün de beylerle ava çıkarlar. Obasını oğlu Uruz'a bırakan Salur Kazan'ın obası Şöklı Melik tarafından yağmalanır. Oğlu Uruz ve karısı Burla Hatun'la beraber obadaki diğer kişiler esir edilir. Obanın sürülerine de el koymak isteyen Şöklı Melik'in askerleri iki çobanı öldürse de diğer çobanın direnmesi sonrasında kaçır. Bu arada obasının yağmalanıp insanların esir edildiğini rüyasında gören Salur Kazan hemen obasına doğru at sürer. Çobandan obasının başına gelenleri öğrenen Salur Kazan, Şöklı Melik'in sarayını basar. Diğer Beylerin de yardımıyla karısı Burla Hatun, oğlu Uruz ve obadakileri kurtarır.

Filmdeki Absürt Komedi Unsurları

Salur Kazan, Oğuz beylerine verilecek ziyafet için koyunların kesilip kazanların kaynatılmasını salık verir. Karısı Burla Hatun ise makarna haşlayacağını söyler. Bunu duyan Salur Kazan, “Oldu olacak iki de yumurta kır. Beylik mi yoksa öğrenci evi mi belli değil” şeklinde karşılık verir. Eski Türk edebiyatına ait bir destanda bugüne ait “öğrenci evi” kavramının kullanılması saçma bir durum oluşturarak absürt komedi oluşturmaktadır.

Salur Kazan’ın obasını ziyaret eden Şökli Melik, obasının eskidiğini söyleyerek, Oba Vadi adında yeni bir yaşam merkezi inşa etmeyi teklif eder. Sahne, konut reklamlarında olduğu gibi bir dış ses ile şöyle devam eder: “Oba Vadi. Oğuz’un ortasında yükselen bir değer. Tripleks çadırlarda konforun tadına varın. Yüzme havuzu ve spor alanlarıyla hem formda kalmak hem de arkadaşlarınızla sosyalleşmek artık imkânsız değil. Çocuklarınız oyun parklarında eğlenirken siz de yemyeşil doğanın tadını çıkarın. Oğuz’un en büyük alışveriş merkeziyle ava çıkma derdini ortadan kaldıran Oba Vadi çadırları siz ihtişam ve konforun kapılarını açıyor. Üstelik %10 peşinat, 36 ay vade ve 0 faiz imkânlarıyla çadır sahibi olabilirsiniz. Oba Vadi, bir Şökli Melik projesi.” Salur Kazan, Şökli Melik’i dinlemediğini, reklam girince tuvalete gittiğini belirtir. Destan hikâyesinde, toplu konut proje reklâmının anlatı içerisine dâhil edilmesi absürt komedi oluşturmaktadır.



Görsel 14: Şöklı Melik'in Oba Vadi Projesi – Açık Spor Salonu



Görsel 15: Şöklı Melik'in Oba Vadi Projesi – Oba Alışveriş Merkezi

Salur Kazan'ın oğlu Uruz'un sevdiği kızın çadırına oka sarılı keçi derisi üzerine yazı yazarak mesajlaşması ve ok çadırdan içeri girdikten sonra akıllı telefonlardaki bildirim sesinin çalması saçma bir durum oluşturarak sahneyi absürt komik yapmaktadır.

Oğuz Beylerini de alıp ava çıkan Salur Kazan, obasının başına oğlu Uruz'u bırakır. Babasının gittiğini öğrenen Uruz, obada parti verir. Obanın renkli

balonlarla süslenmesi, Dj çağrılarak müzikli eğlence düzenlenmesi hikâyenin anlatısıyla zıtlık oluşturarak absürt komedi materyali yaratmaktadır.



Görsel 16: Salur Kazan ve Oğuz Beylerinin Ava Gitmesinin Ardından Uruz'un Obada Parti Verdiği Sahne

Salur Kazan geyik avlayacağı sırada Kara Güne kavalla bozlak çalarak ona engel olur ve geyiğin yavru olduğunu söyler. Daha sonra kuş ve domuz avlamasına da aynı şekilde engel olan Kara Güne, Salur Kazan'ın mantar avlamasına yardımcı olur. Eski Türklerdeki av partisi ve şöenleriyle tezat oluşturacak şekilde av hayvanlarının avlanamaması ve sonra bir bitkinin “avlanması” saçma bir durum yaratarak sahneyi Absürt komik yapmaktadır.

Şökli Melik'in askerleri Uruz, Burla Hatun ve obadaki diğer kişileri zindana kapatır. Uruz, demir parmaklıkları elleriyle kırmaya çalışır ama parmaklıkları yerinden oynatamaz, kurtulmak için son kozu olarak zindanda görevli muhafıza memleketini sorar, zindanı açmaları için rica eder ve kendini acındırır. Destandaki Uruz karakterinin yiğitliği ile filmdeki karakterin tavırları ve bugüne ait bir muhabbet olan “memleket sorma diyloğu” tezat oluşturarak saçma bir durum meydana getirmekte; bu da absürt komedi oluşturmaktadır.

Salur Kazan, rüyasında obasının yağmalandığını görür ve atına binip yola koyulur. Obasına vardığında her şey yakılıp yıkılmıştır. Daha sonra çobanın köpeğine eğilip “karanlık akşam olunca hav hav havlayan köpek, gece gelen hırsızları kovalayan, bağırtısıyla onları kaçıran köpek, obanın başına neler geldi söyler misin bana? Suya sordum söylemedi, kurda kuşa seslendim cevap vermedi. Bari sen söyle canım köpek” der. Köpek ise, Salur Kazan’a saldırarak onu ısırır. Sonrasında Salur Kazan, köpeği kovalar. Duygusal bir konuşmanın arkasından gelen ısırma ve bağırma eylemleri bir zıtlık oluşturarak sahneyi absürt komik hâle getirmektedir.

Salur Kazan ile çobanın kuzu pişirip yedikleri sırada şef ve gurme olan Arda Türkmen, kuzuyu sosla marine etmeleri gerektiğini ve piştikten sonra cafe de Paris sosuyla servis edilmesi söyler. Destan hikâyesinde bir televizyon ünlüsünün yer alması ve dönemin dışında yemek tarifi yapmak saçma bir durum yaratmış ve sahneyi absürt komik yapmıştır.

Salur Kazan ile çoban yolda kaybolduklarını anlayınca Şöklı Melik’in sarayının nerede olduğunu yaşlı bir adama sorar. Yaşlı adam ona önce “1374’ten beri oraya kimse gitmedi, giden geri dönmedi” şeklinde esrarengiz cevaplar verse de ardından “çünkü mutluluğu orada buldular” der ve çadırın içinden çıkan farklı millet ve toplumlardan insanlar Şenay’ın “Hayat Bayram Olsa” şarkısı eşliğinde Salur Kazan ve çobanın etrafında oynarlar. Sahne, oluşan bu saçma durumla Absürt komedi oluşturur.

Çobanın atları yanlış yere bağlamasından sonra atlarının çalındığını ve yabancılar tarafından yendiğini öğrenen Salur Kazan çok sinirlenir. Çoban, atları “at park edilemez” levhasının olduğu yere bağlamıştır. Salur Kazan ve çoban çaresiz bir şekilde otostop çekerler. Bugüne ait bir trafik levhası ile otostop çekmenin bir destan hikâyesinin içerisinde kullanılması saçma bir durum yaratarak absürt komedi meydana getirmiştir.



Görsel 17: “At Park Edilemez” Levhası ve Salur Kazan ile Çoban’ın Otostop Çektikleri Sahne

Şöklı Melik, Salur Kazan’ın karısı Burla Hatun’u çağırıp sakilik yaptırtmak ister. Sarayda bunu duyan kızlardan biri zindandaki Burla Hatun’a durumu haber vermek ister. Burla Hatun, durumu yanlış anlar ve “Sen onun kuması mısın? Sana ayrı çadır mı açtı, çocuklarımın rızkını seninle mi yedi” diye bağırmaya başlar. Destanda yer almayan bu konuşmalar, zor durumdaki bir kadının kıskanç davranışı ve yanlış anlamasıyla saçma ve uyumsuz bir durum oluşturarak sahneyi absürt komik hâle getirmektedir.

Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması Destanı’nda Şöklı Melik, Burla Hatun’un kim olduğunu bulabilmek için Uruz’un etlerini kancaya geçirip kavurma yapmayı ve o etleri bütün kadınlara yedirilmesini söyler. Her kim ki etten yemezse o kişi, Burla Hatun’dur. Bunun haberini alan Uruz, anasına, kâfirin önünde dans etmemesi için ne olursa olsun etten yemesini söyler. Filmde ise Uruz, kendisinin idam edilmemesi için annesine “yöresel oyunlar oynatıyorlarsa kâfirlerin önünde dans etsen bir şey olmaz” der. Destanın orijinalinde yer alan gurur ve namus kavramları filmde çıkar ve bencillik ile yer değiştirerek absürt komedi materyali oluşturulmuştur.

Salur Kazan ve çoban geceyi geçirmek için bir hana gelir. Hancı, Salur Kazan'ı tanımayınca çoban, karşısındakini Oğuz Bey'i olduğunu söyler. Hancı, Büre Bey, Bican Bey, Kara Güne ve Bamsı Beyrek gibi tüm Oğuz beylerini sayar, ancak Salur Kazan'ın adını söylemez. Buna karşılık çoban, “Sizde PR olayı zayıf beyim” der. Salur Kazan da reklam yapmayı sevmediğini belirtir. Destan hikâyesinde halkla ilişkiler ve reklâm kavramlarının kullanılması diyalogu absürt komik hâle getirmiştir.

Uruz, idam edileceği sırada son arzusu olarak cellâdını görmek ister. Cellâda güzel yüzlü olduğunu, idam işlemleri sırasında maskeyi takmamasını söyler. Cellât da yüz eskimesine uğradığını ve maskeyi takmadığında yüzünün yaptığı işin önüne geçtiğini, cellâtlığın eski ihtişamının kalmadığını ve maaşlarının düşük olduğunu ifade eder. Sahnedeki diyaloglar idam olayı düşünüldüğünde saçma bir durum oluşturarak absürt komedi yaratmaktadır.

Salur Kazan'la çoban Şökli Melik'in sarayını bulmak için girdikleri yer altı tüneline Gollum'a rastlar. Salur Kazan, “Güzelim Orta Asya'yı Orta Dünyaya çevirdiler” diyerek Gollum'u kovalar. Yüzüklerin Efendisi filminden bir karakterin bulunduğu bu sahne, parodi yoluyla oluşturulmuş absürt komedidir.

Şökli Melik'in askerleri Salur Kazan ve çobanın etrafını sardığı sırada diğer Oğuz beyleri yardıma yetişir. Çoban, her beyi “öfkelenince kara taşı küreği eleyen Kara Güne, Oğuz'un aksakallılarının öve öve bitiremediği Kara Budak, altmış bin kâfire kan kusturan Şir Şemsettin, elli yedi kalenin kilidini alan Alp Eren” diyerek unvanı ile birlikte anar. En sonda müzik yaparak Şökli Melik'in sarayına girenleri de “Anadolu Rock'ın kurucusu Moğollar” olarak söyler. Müzik grubunun hikâye içerisinde yiğit birer savaşçı olarak yer alması sahneyi absürt komik yapmıştır.

Absürt Komedi Ögesi	Tekrarlanan Sahne Sayısı
Saçma Olay	8
Mevcut Durum/Olayın Çarpıtılması	-

Mantıkî Sıralamanın Yoksunluğu	-
Parodi Kullanımı	3
Uyumsuz/Zıt Olay	4

Tablo 3: Salur Kazan Zoraki Kahraman Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı

3.9.4. Deli Dumrul (2017)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Burak Aksak

Senaryo: Burak Aksak

Yapım Yılı: 2017

Yapım Şirketi: BKM Film

Müzik: Barış Diri & Cem Erman

Görüntü Yönetmeni: Serdar Özdemir

Süre: 1 saat 45 dakika

Oyuncular: Şahin Irmak, Eda Ece, Cengiz Bozkurt, Zafer Algöz, Gülhan Tekin, Günay Karacaoğlu, Necip Memili, Özgün Aydın, Salih Kalyon



Görsel 18: Deli Dumrul Film Afışı

Filmin Konusu: Oğuz obasında hayvanlarla yaptığı kavgalarla adı deliye düşen Duha oğlu Dumrul, hiçbir işte başarılı olamayınca köprü yapıp geçenlerde otuz üç akçe almaya karar verir. Deli Dumrul, bir gün gördüğü elkızı ile kuru derenin olduğu yere köprü inşa eder. Âşık olduğu bu kız Şahin Bey adındaki bir Oğuz beyinin kızı Gün Çiçek'tir. Bir gün Kara Sakallı Aksak adındaki bir deniz korsanı Gün Çiçek'i babasından ister. Aksak'la evlenmek istemeyen Gün Çiçek, obasında kıtlık ve açlık olduğunu görür. Kara Sakallı Aksak, obaya yiyecek ve akçe dağıtma vaat edince Gün Çiçek istemeyerek bu evliliğe razı olur. Bu arada Deli Dumrul, köprüden ağlayarak geçen göçebeleri görünce ne olduğunu sorar. Yiğitlerinin canını Azrail'in aldığını öğrenince Azrail ile dövüşmek ister. Azrail, Deli Dumrul'un vaktinin geldiğini ve canını alması gerektiğini söyler. Sevdiğinin adını öğrenmeden ölmek istemeyen Deli Dumrul, Azrail'den kendine vakit tanınmasını ister. Sevdiği kızın obasının korsanlar tarafından yağmalandığını gören Deli Dumrul, korsanları öldürür, Gün Çiçek'i de Kara Sakallı Aksak'ın elinden kurtarır. Gün Çiçek, Azrail'e ya ikisinin de canını almasını ya da her ikisinin de canını bağışlamasını diler. Dualarını duyan Allah, her ikisinin de canını bağışlar, Deli Dumrul ve Gün Çiçek evlenir, Dede Korkut da düğünde boy boylayıp soy soylar.

Filmdeki Absürt Komedi Unsurları

Duha oğlu Dumrul, büyüdüğünde önce komşunun ayısını boğar, sonra boğayla güreşir, aygırları tepeler. Hepsinde babasından takdir ve övgü alır. Eski Türklerde insanların adı, yiğitlik ve kahramanlıkla alındığı için Dumrul'un adı da "Ayı deviren boğa tepeleyen aygır deviren Dumrul" olarak verilir. En sonunda komşulardan biri Dumrul'un sürüye dadanıp koyun ve kuzu tokatladığını söyleyince, babası Dumrul'a kızıp bağırmağa başlar. Annesi de komşunun çocuklarını döven oğlu Dumrul için "hiperaktif" der. Sahne, Oğuz Türklerindeki kahramanlıkla ad alınmasını abartarak verdiği ve hikâyenin geçtiği dönemde olmayan bir davranış bozukluğunu içerdiği için saçma bir durum yaratmakta ve absürt komedi oluşturmaktadır.

Obanın çay evi "Haytanın Yeri"dir. Çay evinin sahibini canlandıran karakter Ahmet Arıman'dır. Ahmet Arıman, Hababam Sınıfı filmlerinde Hayta İsmail karakteriyle tanınmıştır. Bu durum, hikâyenin içerisinde başka bir filme gönderme yapıp parodi oluşturmasıyla absürt komik bir sahne yaratmaktadır.

Duha Bey, Dede Korkut'tan akıl almaya gider. Dede Korkut, Dumrul'un "ayağına zincir vurulmasını" söyler. Duha Bey de Dumrul'u ayağından zincirle bağlar. Daha sonra "boynuna yuları geçirin" diyen Dede Korkut'u dinleyen Duha Bey, Dumrul'a atların giydiği yulardan geçirir. En sonunda Dede Korkut'un Dumrul'un evlendirilmesi gerektiğini söylediği anlaşılır. Mecaz anlamıyla kurulan bu cümlelerin gerçekmiş gibi kullanılması saçma bir durum yaratarak sahneyi absürt komik yapmıştır.

Kara Sakallı Aksak'ın Şahin Bey'e obasında erzak yardımı yapacağını söyledikten sonra Taht Oyunları dizisinde kullanılan "winter is coming" cümlesini kurması parodi yoluyla oluşturulmuş absürt komedidir.

Deli Dumrul'un hasta annesi sürekli oksijen maskesiyle dolaşır. Hikâyenin içerisinde bugüne ait tıbbî bir materyalin bulunması absürt komedi oluşturmuştur.

Oğluna kız bulmak için çeşme başında selfie çubuğuyla fotoğraf çekilen kızlarla konuşan Deli Dumrul'un annesi, oğlunu onlardan biriyle evlendirmek istediğini söyler. Kadının oğlunun Dumrul olduğunu öğrenen kızların bir kısmı kaçar, biri de dağ tepesinden atlayarak intihar eder. Deli Dumrul'un annesi yerdeki selfie çubuğunu alarak özçekim yapar. Bu sahnede de bugüne ait bir teknoloji ürünü hikâye içerisinde kullanılarak saçma bir durum oluşturulmuş ve absürt komedi yapılmıştır.

Köprü yapımını bitiren Deli Dumrul, Gün Çiçek'e her geçenden yüz akçe alacağını söyler. Yüz akçeyi çok bulan Gün Çiçek 9.90 yapmasını teklif eder. Bunun üzerine Deli Dumrul, "köprüyü süpermarkete mi çevireceğiz?" cevabını verir. Bu sahnede de bugüne ait bir kavram ve pazarlama tekniği destan hikâyesi içerisinde kullanılarak absürt komedi yaratılmıştır.

Deli Dumrul köprüden geçenlerden otuz üç akçe alır. Üzerinde nakit olmadığı söyleyen bir kişi kredi kartıyla ödeme yapar. Ardından gelen üç kişi de Dumrul'a "iki tam bir öğrenci" diyerek akçe verir. Yaşlı bir köylü "ihtiyarlık kartım var, köprüde geçmiyor mu?" diye sorar. Genç bir çift ise "o kadar para verdik" diyerek köprü üzerindeki manzarayı seyrederek. Bu sahnede bugünün toplumsal yaşamındaki durumlar film zamanı içerisinde kullanılmıştır. Kredi kartı, indirimli toplu taşıma kartı, köprü üzerinde manzara izlemek gibi kavram ve olgular hikâye içerisinde kullanılarak absürt komik sahne oluşturulmuştur.



**Görsel 19: Deli Dumrul Köprüsünden Geçerken 33 Akçe Verdiği İçin
Manzarayı İzleyen Genç Çift**



**Görsel 20: Deli Dumrul Köprüsünde İhtiyarlık Kartının Geçip
Geçmediğini Soran Yaşlı Köylü**

Kara Sakallı Aksak, Şahin Bey'in kızı Gün Çiçek'i istemeye gelir. Şahin Bey'in "oğlunuz ne iş yapar?" sorusuna korsan, "kendisi gemilere saldırır, kelle alır, ganimete çöker, öldürebildiğini öldürür, öldüremediğini mutlaka sakat

bırakır” şeklinde cevap verir. Korsanlığı ve yaptıklarını övünülecek bir iş gibi anlatmaları saçma bir durum oluşturmuş ve absürt komedi yaratılmıştır.

Kara Sakallı Aksak ile evlenen Gün Çiçek, Aksak’ın adamları ile gemiye gider. Köprüden gidilmesini isteyen Gün Çiçek’e korsan, “köprü trafiğine girmeyelim, sahilden gidelim“ cevabını verir. Köprü üzerinde Deli Dumrul, onları akçe vermeleri için durdurur. Buna karşılık olarak korsan, “koskocaman adamsın, düğün konvoyunun önünü kesmeye utanmıyor musun?” der. Köprü trafiği, düğün konvoyu gibi bugüne ait tabirlerin kullanılması hikâye içerisinde saçma bir durum oluşturarak absürt komik sahne yaratmaktadır.

Göçebelerin ağladığını duyan Deli Dumrul ne olduğunu sorar. Azrail’in yiğitlerinin canını aldığı duyunca Azrail ile karşılaşp dövüşmek için Allah’a dua eder. Azrail karşısına çıkınca Deli Dumrul bir anda korkarak Azrail’in önünde diz çöker. Azrail’in “ne oldu atıp tutuyordun az önce, konuşsana şimdi de. Anlat bakalım derdin nedir benimle” şeklinde sokak jargonu ile Deli Dumrul’a cevap vermesi saçma bir durum yaratarak absürt komik sahne meydana getirmiştir.

Azrail, Deli Dumrul’un canını alacağını söyler. Ancak kendisi ile tavla oynar ve Deli Dumrul tavlada kazanırsa canını bağışlayacaktır. Burada Ingmar Bergman’ın “Yedinci Mühür” filminde şövalye ile ölümün satranç oynaması ve satrançta şövalyenin kazanması durumunda ölümün canını bağışlayacağını söylediği sahnenin parodisi yapılarak absürt komedi oluşturulmuştur.



Görsel 21: Yedinci Mühür Filminde Ölüm İle Şövalye'nin Satranç Oynadığı Sahne

Kılıç dövüşü sırasında Deli Dumrul'un kristal şamdanı devirmesi, vazo ve fincan takımlarını kırması sonrasında Kara Sakallı Aksak'ın bağırıp ağlaması sahnedeki aksiyon ile zıtlık oluşturarak absürt komedi yaratmıştır.

Kara Sakallı Aksak, kendini "Denizler Fatih" olarak tanıtmaya rağmen Azrail de dâhil herkesin "Denizler Şeysi" olarak ifade etmesi, Azrail'in Deli Dumrul'u beklerken tırpanında sucuk pişirmesi saçma durumlar olup absürt komedi oluşturmuştur.

Absürt Komedi Ögesi	Tekrarlanan Sahne Sayısı
Saçma Olay	8
Mevcut Durum/Olayın Çarpıtılması	-
Mantikî Sıralamanın Yoksunluğu	-

Parodi Kullanımı	4
Uyumsuz/Zıt Olay	3

Tablo 4: Deli Dumrul Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı

3.9.5. Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Burak Aksak

Senaryo: Burak Aksak

Yapım Yılı: 2017

Yapım Şirketi: BKM Film

Müzik: Barış Diri

Görüntü Yönetmeni: Özgür Polat

Süre: 1 saat 46 dakika

Oyuncular: Uraz Kaygıaroğlu, Demet Özdemir, Binnur Kaya, Okan Çabalar, Berat Yenilmez, Bora Cengiz, Nergis Öztürk, Meltem Gülenç, Hakan Salıncı, Gülsüm Alkan, Kıvanç Baran Aslan



Görsel 22: Sen Kiminle Dans Ediyorsun Film Afışı

Filmin Konusu: Ayten, küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiştir. Depresyonda olan ve defalarca intihar girişiminde bulunan Ayten, bir gün aile hekimlerinin oğlu Selim'in bitirme tezinin yüzüncü hastası olur. Gerçekleştirdikleri terapi seansı sonrasında Selim, Ayten'in geçmişindeki tek mutlu anının okul müsamesesinde dans ettiği zaman olduğunu anlayınca ona yeniden dans etmesini söyler. Aysel ve Selim, Şengül Dans Okulu'nda dans hocası Şengül'le beraber 500 milyon dolar ödüllü dans yarışmasına hazırlanmaya başlar.

Filmdeki Absürt Komedi Unsurları

Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden Aysel, tabancayı başına dayayarak intihar edeceği sırada kargocu kapıyı çalar. Başına silahı dayamış halde kapıyı açan Aysel'i kargo elemanı intihar etmemesi yönünde ikna etmeye çalışır. Olayı duyup gelen apartmandaki komşular ise Aysel'e farklı intihar yöntemlerini denemesinin daha faydalı olacağını söyler. Ecza dolabındaki hapları yutarak,

pencereden atlayarak, bileklerini dikey biçimde keserek ya da doğalgazı açarak intihar etmesini söyleyen apartman sakinleri daha sonra Aysel’le ölmeden önce topluca fotoğraf çektirirler. Apartmandakilerin, intihar girişimindeki kişiye farklı intihar yöntemlerini denemesini söylemeleri ve bunları tartışmalarıyla sahne saçma bir durum yaratarak absürt komedi oluşturmuştur.



Görsel 23: Aysel’in Silahla İntihara Teşebbüs Ettiği Sırada Komşularının Ona Farklı İntihar Yöntemleri Tavsiye Ettiği Sahne

Hastanenin çatısından atlayarak intihara teşebbüs eden Aysel’i aile hekimlerinin oğlu Selim vazgeçirmeye çalışır. Selim, Aysel’e bitirme tezini veremediğinden, 100 hastayla terapi yapması gerekirken 99. hastada kaldığından bahseder ve ondan yüzüncü hastası olmasını ister. Bu sırada başka biri karşı çatıdan dertlerini anlatır. Biraz önce Aysel’i intihardan vazgeçirmeye uğraşan Selim, adama sorunlarının çok fazla olduğunu söyler ve adam da kendini çatıdan aşağıya atar. Adam aşağı düştükten sonra da Selim’le Aysel aralarında “ne pis düştü öyle. Kolu bacağı her yeri birbirinden ayrıldı. Çok kötü görünüyormuş gerçekten” şeklinde konuşurlar. Aysel intihar vazgeçmişken, Selim’e teşekkür ettiği sırada onu teşekkür mahiyetinde vurur. Bu sefer de Selim aşağıya düşer ve Selim’in vücudunu alçıya alırlar. Sahne, Selim’in intihardan vazgeçirdiği sırada aşağı düşmesiyle absürt komedi meydana getirmiştir.

Bütün parasını dans okulu ve karate kursu olarak kullandığı salona yatıran Şengül, çocuklarına burada spor hareketleri yaptırmaktadır. Bu sırada ayrıldığı kocası Mehmet salona gelip çocuklarını götürür. “Ben vedaları hiç beceremem Mehmet” diyen Şengül bir anda oynayıp dans etmeye başlar, bir yandan da “ben vedaları becerememiştim” der. Boşanmış ve çocukları elinden alınan bir annenin duygusal bir halinde dans edip oynaması saçma bir durum yaratarak sahneyi absürt komik hale getirmiştir.

Selim, Aysel’le gerçekleştirdiği terapi sonrasında bir daha intihara teşebbüs etmemesi için çocukluk tutkusu olan dansı önerir. Aysel ve Selim, Şengül Dans Okulu’ndan içeriye girerler. Ancak yarı dans okulu yarı spor salonu olan bu yeri beğenmedikleri için çıkmak isterler. Tam bu sırada dans hocası Şengül, onları ikna etmek için Zeybek, Roman havası, Çiftetelli, Kasap, horon, lambada gibi dans figürleri sergiler. Şengül’ün modern dans eğitimi için kurs araştıran Şengül ve Selim’i folklorik oyunlarla ikna etmeye çalışması ve yaptığı dans ile onları korkutması saçma bir durum oluşturarak absürt komedi meydana getirmiştir.



Görsel 24: Dans Eğitmeni Şengül’ün Dans Okulu’na Kayıt Yaptırmaktan Vazgeçen Aysel ve Selim’i Farklı Dansları Göstererek İkna Etmeye Çalıştığı Sahne

Şengül dans derslerinde Aysel'i ağır antrenmanlarla zorlar ve salonun kapısındaki "İdmanda dökülmeyen ter maça gözyaşı olarak geri döner" yazısını gösterir. Aysel ise dans yarışmasına katılacaklarını, boks turnuvasına hazırlanmadıklarını belirtir. Güç ve dayanıklılık sporlarında görülebilecek ve sporculara motivasyon olması amacıyla yazılacak bir cümlenin dans okulunda yazması saçma bir durum yaratmış ve sahneyi absürt komik hâle getirmiştir.

Altın Pabuçlar dans yarışmasında "Kötü Çocuklar" isimli dans grubunun önce sunucu ile kavga etmesi, ardından da Michael Jackson'ın "Ay yürüyüşü" figürünü kullanarak kulise doğru yürümesi popüler kültür ikonunu kullanarak parodi yoluyla oluşturulmuş absürt komik sahnedir.



Görsel 25: Bad Boys Grubunun Altın Pabuçlar Dans Yarışmasında Sunucu İle Kavga Ederken Kulise Michael Jackson'ın Ay Yürüyüşü Dansını Yaparak Girdiği Sahne

Aysel'in Altın Pabuçlar dans yarışmasını kazanıp ödülü almasının ardından küçük kız çocuğuna dönerek "Ne oldu ben aldım ödülü, ben kazandım. İstersen dokun biraz ödüle" şeklinde sevinmesi, karakterin yaşının gereği olmayan bir şekilde davranmasıyla saçma bir durum oluşturmuş ve ilgili sahneyi absürt komik yapmıştır.

Selim, Aysel'e uluslararası bir dans yarışması düzenlendiğinden ve ödül olarak birinciye 500 milyon dolar verildiğinden bahseder. Dans eğitmeni Şengül, para ödülünü duyunca dans okulundaki ofisine kavram haritası çizerek panonun üzerine "break dans, jüri, 500 milyon dolar" gibi yazılar yazar. Ayrıca ofisine döviz bürolarındaki gibi Dolar ve Euro'nun kurunu gösteren dijital gösterge taktırır. Yaptığı plan sonrasında yarışmayı kazanmanın "jüriye rüşvet vermek" olduğunu söyler. Herhangi bir anlamı olmayan kavram haritası, döviz hareketleri göstergesi ve jüriye rüşvet vererek kazanma planı absürt komedi oluşturmaktadır.



Görsel 26: Şengül'ün Uluslararası Dans Yarışmasında 500 Milyon Dolar Ödül Verileceğinin Duyulmasının Ardından Dans Okulu'na Döviz Kurlarındaki Hareketliliği Gösteren Elektronik Gösterge Yaptırdığı Sahne

Yarışmaya dans grubu olarak katılmayı planlayan Şengül, mahalledeki kahvehaneden, kadınların mevlidinden ve karate öğrencilerinden oluşan karma bir dans grubu oluşturur. Şengül'ün dansla hiçbir alakası olmayan insanlardan oluşturduğu bu sözde dans grubu absürt komedi meydana getirir.

Uluslararası dans yarışması elemelerinde elenen Kötü Çocuklar grubu Şengül'ü tehdit etme amacıyla dans okuluna Michael Jackson'ın "Ay Yürüyüşü" ve öne eğilme hareketlerine yaparak gelir. Şengül, Kötü Çocuklar grubunun tehdidini gülünç bulur. Son kozları olarak "kaş ve dil oynatma" hareketini yapan

grup Şengül'ü dans ekibini yarışmadan çekme konusunda ikna edemez. Ay Yürüyüşü stiliyle çıkarken spor salonundaki kiremitlere takılıp düşerler. Sahne dans figürleriyle tehdit içermesi nedeniyle saçma bir durum yaratarak absürt komedi oluşturmuştur.

Kötü Çocuklar dans grubu, Altın Pabuçlar dans yarışmasında Aysel'e kaybettikleri için onu kaçırmaya karar verirler. Aysel'in başına çuval geçirip herkesin içinde asansörden inerek ve dans ederek kaçırlar. Ayrıca Aysel'i tuttukları yer uluslararası dans yarışmasının yapılacağı yerin bodrum katıdır. Aysel de etrafındaki dans kostümlerinden bunu anlar ve Kötü Çocuklar grubuna bu işi beceremediklerini söyler. İnsan kaçırmaya gibi ciddi bir olayı dans ederek ve herkesin gözü önünde yapmaları saçma ve zıt bir durum yaratmış ve absürt komik sahne oluşturmuştur.

Kötü Çocuklar grubunun her olaya dans ederek ve Michael Jackson'ın figürleri yaparak karşılık vermesi, Selim ile Aysel'in dans yarışmasına yetişmek için ambulansı minibüs gibi kullanıp ambulans şoförüne "şuradan 2 kişi alır mısınız?" demesi saçma durumlar olup absürt komedi oluşturmuştur.

Absürt Komedi Ögesi	Tekrarlanan Sahne Sayısı
Saçma Olay	7
Mevcut Durum/Olayın Çarpıtılması	1
Mantıkî Sıralamanın Yoksunluğu	-
Parodi Kullanımı	1
Uyumsuz/Zıt Olay	3

Tablo 5: Sen Kiminle Dans Ediyorsun Filmindeki Absürt Komedi Sahnelerinin Sayısı

3.10. Bulgular

Burak Aksak'ın senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı beş uzun metrajlı sinema filmi olan “Bana Masal Anlatma”, “Kara Bela”, “Salur Kazan Zoraki Kahraman”, “Deli Dumrul” ve “Sen Kiminle Dans Ediyorsun” filmlerindeki absürt komedi öğeleri içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu filmlerin yapım yılları, gişede elde ettikleri hâsılat miktarları ve seyirci sayıları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

“Saçma Olay” unsuruyla oluşturulan absürt komedi sahnesi en fazla Salur Kazan Zoraki Kahraman ve Deli Dumrul filmlerinde 8 kez ile kullanılmıştır. Sen Kiminle Dans Ediyorsun filminde 7, Bana Masal Anlatma ve Kara Bela filmlerinde 4'er kez saçma olay ile absürt komedi sahnesi oluşturulmuştur.

“Uyumsuz/Zıt Olay” kullanımı ile oluşturulan absürt komedi sahneleri ise en fazla Bana Masal Anlatma filminde 9 kez iledir. Salur Kazan Zoraki Kahraman'da 5, Kara Bela'da 4, Deli Dumrul ve Sen Kiminle Dans Ediyorsun filmlerinde 3'er kez ile “uyumsuz/zıt olay ya da durum” unsuruyla absürt komedi sahnesi meydana getirilmiştir.

Parodi kullanımıyla oluşturulan absürt komedi sahneleri Deli Dumrul'da 4, Salur Kazan'da 3, Bana Masal Anlatma ve Kara Bela'da 2, Sen Kiminle Dans Ediyorsun'da ise 1 kezdir.

“Mevcut Durum/Olayın Çarpıtılması” unsuru yalnızca Sen Kiminle Dans Ediyorsun filminde kullanılırken, “Mantıkî Sıralamanın Yoksunluğu” unsuruna hiçbir filmde rastlanmamıştır.

FİLMLER	YAPIM YILI	HÂSILAT	SEYİRCİ SAYISI
Bana Masal Anlatma	2015	16.883.440 ₺	1.575.979 Kişi
Kara Bela	2015	10.132.789 ₺	892.643 Kişi
Salur Kazan Zoraki Kahraman	2017	974.138 ₺	87.011 Kişi
Deli Dumrul	2017	1.039.624 ₺	96.536 Kişi
Sen Kiminle Dans Ediyorsun	2017	4.727.058 ₺	389.595 Kişi

Tablo 6: Burak Aksak'ın Sinema Filmlerinin Gişe Hâsılatı ve Seyirci Sayısı

SONUÇ

Eski Yunan'da bir tiyatro türü olarak doğan komedi, insanların, durumların, olayların gülünç ve aksayan yönlerini ele alıp işlemektedir. Genel olarak sıradan ve halktan kimseleri kendine konu edinen komedi, zaman içerisinde edebiyat ve sinemada da önemli türler arasına girmiş, alt türlere ayrılmıştır.

Tiyatroda komedi, töre komedisi, karakter komedisi ve vodvil olarak türlere ayrılırken; edebiyatta halk hikâye ve fıkraları, karikatür ve mizah dergileri ile bir eseri komedi unsuru oluşturacak şekilde onu taklit eden parodi eserler, komedinin alt türleri olmaktadır. Sinemada komedi ise çok daha çeşitlidir. İlk dönem filmlerinde görülen savruklama, Amerikan komedisi ve İngiliz komedisi gibi kimi ülkelerin kendi toplumsal, politik ve sanatsal özelliklerinden kaynaklanan komedi türleri; diğer türlerle birleşerek oluşan fantastik komedi, romantik komedi, bilimkurgu-komedi, aksiyon komedi gibi komedi türleriyle tür parodileri ve Absürt komedi sinemada komedinin türlerini oluşturmuştur.

Bu alt türlerden absürt komedi, anlamsız ve saçma öğelerin mizah yoluyla izleyici aktarıldığı bir komedi türüdür. Olaylar arasında mantıki sıranın izlenmediği, birbirinden saçma ve zıt olacak olay ve durumların konu edildiği bu tür, sinemada özellikle 1960'lardan sonra popüler hâle gelmiştir. Dünya sinemasında Mel Brooks, David Zucker, Jerry Zucker, Jim Abrahams gibi yönetmenler absürt komedi türüyle özdeşleşirken; Türk Sineması'nda Natuk Baytan'ın Kemal Sunal ile çevirdiği filmler, Gani Müjde ve son dönem Türk sinemasında ise Cem Yılmaz ve Şahan Gökbağ'ın filmleri absürt komedi türüne dâhil edilebilir.

Bu tezin konusunu da Burak Aksak filmlerinin absürt komedi bağlamında incelenmesi oluşturmaktadır. Burak Aksak'ın senarist ve yönetmenliğini yaptığı altı uzun metraj filmi olan Bana Masal Anlatma, Kara Bela, Bamsı Beyrek, Salur Kazan Zoraki Kahraman, Deli Dumrul ve Sen Kiminle Dans Ediyorsun filmlerindeki absürt komedi öğeleri içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Bana Masal Anlatma (2015) filminde Absürt komediyi oluşturan beş özellikten üçü yer almaktadır. Birbirinden saçma (uyumsuz) olaylar bütünü, Suriçi mahallesine kentsel dönüşüm öncesi yabancı ortakların mahalleliyi dövmesi için yolladığı beş uzak doğu dövüşçüsü ile mahalle sakinleri arasında yaşanan kavgada yer almaktadır. Parodiden yararlanarak ağırbaşlı ve ciddi bir olayı çarpıtma ise minibüs şoförü Rıza'nın babası ile gökyüzünden konuştuğu ve çay ocağı sahibi Nafi'nin yabancı gayrimenkul ortağını 'This is Suriçi' diye bağırarak kanalizasyona attığı sahnelerde vardır. Bu sahnelerin ilkinde Woody Allen'in New York Hikâyeleri filminde ana karakter ile annesinin gökyüzünden konuştuğu sahnenin parodisidir ve Absürt komedi oluşturmuştur. İkinci sahne ise 300 Spartalı filminde Sparta Kralı Leonidas ile Pers elçisinin yaşadığı olayın parodisidir. Ayperi'nin hapsediği kaleden kurtulup Rıza ile buluşması ise gerçek hayatta yaşanamayacak derecede uyumsuz ve fantastik bir olgudur. Dolayısıyla Absürt komedi yaratmıştır.

Kara Bela (2015) filminde de beş unsurdan üçü yer almaktadır. Kudret'in eşinin ve babasının öldüğü sahnelerde tabutlarının başındaki fotoğraflar ilgili sahnede saçma bir olay yaratmıştır. Zabıtalının Amerikan eyalet polisi gibi şapka takmaları, donut ve kahve yeyip içmeleri parodi yoluyla oluşturulmuş Absürt komedi sahnesidir. Kudret'in yolda Güven, Burcu ve Efkân'a rastlayıp karmaşık olayların içerisinde kalması ise gerçek hayatta yaşanamayacak derecede uyumsuz ve zıt olaylar vasıtasıyla oluşturulmuş Absürt komedir. Kara Bela, absürt komedi türünde olduğu kadar aksiyon komedi türü içerisinde de değerlendirilebilir.

Salur Kazan Zoraki Kahraman (2017) filminde Absürt komediyi sağlayan beş öğeden üçü bulunmaktadır. Şekli Melik'in 'obasal dönüşüm' adıyla Salur Kazan'ın obasının yenilenmesini önerdiği sahnede bugünün gayrimenkul reklamlarına benzer bir anlatım söz konusudur. Burada parodi yoluyla oluşturulmuş Absürt komedi vardır. Salur Kazan'ın oğlu Uruz'un, babasının beylerle birlikte ava gitmesinin ardından obada müzikli parti vermesi gerçek hayatta yaşanamayacak derecede uyumsuz bir durum oluşturması nedeniyle

Absürt komiktir. Salur Kazan ile çobanın gece yemek yediği sırada televizyon programlarında yemek programı yapan Arda Türkmen'in ateşte yanan etin nasıl pişmesi gerektiğini söylediği sahne saçma bir olay yaratmış ve Absürt komedi oluşturmuştur.

Deli Dumrul (2017) filminde Absürt komedi unsurlarından üçü bulunmaktadır. Deli Dumrul'un köprüden geçenlerden akçe yerine kredi kartıyla ya da toplu taşıma kartıyla ödeme alması saçma bir durum yaratmıştır. Azrail'in Deli Dumrul'a tavla oynamayı, eğer yenerse canını bağışlayacağını söylediği sahnede parodi yoluyla Absürt komedi oluşturulmuştur. Bu sahne Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür filminde şövalye ile ölümün satranç oynadığı sahnelerin parodisidir. Deli Dumrul'un adını alırken önce boğayla güreşmesi, sonra ayıyı devirmesi, aygırı tepelemesi uyumsuz ve saçma bir durum yaratmış ve abartma yoluyla Absürt komedi oluşturmuştur.

Sen Kiminle Dans Ediyorsun (2017) filmi absürt komedi ile romantik komedi türlerine dâhil edilebilir. Filmin açılış sahnesinde Aysel'in intihar ederken çalan kapıyı açması ve bütün apartman sakinlerinin Aysel'e farklı intihar yöntemlerini önermesi saçma bir durum yaratmıştır. Filmde Kötü Çocuklar dans grubunun her hareketi Michael Jackson stili danslarla yapmaları abartıya dayalı uyumsuz ve saçma olup Absürt komedi oluşturmuştur.

Burak Aksak'ın beş uzun metrajlı sinema filminden dördünde Absürt komedi filmi için belirlenen beş unsurun üçü yer almıştır. Diğer filmde ise yalnızca iki absürt komedi unsuru yer almıştır. Yönetmenin Dede Korkut Hikâyeleri'nden uyarladığı Salur Kazan Zoraki Kahraman ve Deli Dumrul filmleri absürt komedi türüne girerken; diğer üç filmde Bana Masal Anlatma, absürt komedi ve fantastik komedi unsurlarını aynı ölçüde barındırmaktadır. Kara Bela ise, absürt komedi ve aksiyon komedi; Sen Kiminle Dans Ediyorsun ise, absürt komedi ve romantik komedi türlerine dâhil edilebilmektedir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N.: 1999 **Popüler Sinema ve Türler.** İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ABİSEL, N.: 2005 **Türk Sineması Üzerine Yazılar.** Ankara: Phoenix Yayınevi.
- ABİSEL, N.: 2006 **Sessiz Sinema.** Ankara: Deki Yayınlar.
- AKBULUT, D.: 2012 **Sinemanın İlkeleri: Amerikan Sineması.** İstanbul: Etik Yayınları
- AKBULUT, İ.: 2019 **Tanzimat Dönemi Türkçe Tiyatro Metinlerinde Kadın Karakterler.** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- AKER, H.: 2021 **Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema.** İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- AND, M.: 1970 **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi.** İstanbul: Gerçek Yayınevi
- AND, M.: 1973 **Tiyatro Kılavuzu.** İstanbul: Milliyet Yayınları
- AND, M.: 1994 **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.** İstanbul: İletişim Yayınları

- AND, M.: 1985 **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri.** İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ARIK, B.: 2002 “Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz’ın Mizahına Teorik Bir Bakış”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.** Sayı: 14, s.111-129.
- ARİSTOTELES, 2011 **Poetika: Şiir Sanatı Üzerine,** Çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları
- ARSLANTEPE, M.: 2010 “Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci”, (Ed. Öner Barlı ve Derya Tellan). **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medya Mizah Olgusu,** s. 737-742
- AVCI, A.: 2003 “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”, **Birikim Dergisi,** S.166, s. 80-91.
- AYGÜN, D.: 2012 **Kukla Sanatının Gelişimi ve Türkiye’deki Durumu.**(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- BAŞOL, Ö.: 2017 **Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri.** İstanbul: İthaki Yayınları
- BAYRAKTAR, Z.: 2010 **Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasrettin Hoca Fıkralarının Tahlili.**

(Yayımlanmış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

BAYRAM, N.: 2002

**Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel
Temsiller.** Anadolu Üniversitesi Yayınları,
Eskişehir

BERGER, A. A.: 1996

Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri,
Çev. Murat Barkan, Uğur Demiray, Deniz
Güler, Nazlı Bayram, Aslı Tunç, Nazmi
Ulutak, A. Haluk Yüksel, TC. Anadolu
Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel
Araştırma Çalışmaları Yayınları, No: 91,
Eskişehir

BERGSON, H. 2014

Gülme. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları.

Beyazperde Burak Aksak Biyografisi
(Çevrimiçi)

<https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-519267/biyografi/>, 11 Aralık 2021.

BIÇAKÇIOĞLU, Ö.: 2014

**Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü
Ertem Eğilmez Filmleri.** (Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

CAMUS, A.: 2004

Başkaldıran İnsan, Çev. Tahsin Yücel,
İstanbul: Can Yayınları.

COŞKUN, P.: 2010

Dünden Bugüne Türk Gölge Tiyatrosu: Karagöz Örneği.(Uzmanlık Tezi). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, Ankara

ÇAĞAN, O.: 2009

1980’den Günümüze Türkiye’de Güldürü Sinemasının Değişimi.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇETİNKAYA, T.: 2011

Sinemamızın Komediyle İmtihanı (Veysel Atayman’ın Kaleminden). Antalya: Aksav Yayınevi.

ÇORUMLU, Ç.: 2012

Musahipzade Celal’in İstanbul Efendisi Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğeleri.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ÇÖTELİ, S.: 2016

Tür(k) Sinemasında Auteursler: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler. (Ed. Gizem Parlayandemir & Yıldız Derya Birincioğlu). İstanbul: Kriter Yayınevi.

DEMİRALP, O.: 2009

Sinemanın Aynasında Türkiye. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DEMOĞLU, E. K.: 2010

“İskandinav Sinemasında Kara-Komedi”, (Ed. Önder Barlı ve Derya Tellan). **Atatürk**

- Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu**, Erzurum Mega Ofset, s.743-749
- DORSAY, A.: 1989 **Sinemamızın Umut Yılları**. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- DÜZGÜN, D.: 2002 **Geleneksel Türk Tiyatrosu**. Türkler Ansiklopedisi, C.15, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- EMEKSİZ, A.: 2001 **Orta Oyunu Kitabı**. İstanbul: Kitabevi
- EVREN, B.: 2014 **Türk Sinemasının 100 Yılı**. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Rumi Matbaa, İstanbul.
- GÖKÇE, O.: 2001 **İçerik Çözümlemesi: Teori-Metot-Uygulama**. Konya: Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları.
- GÜDERİ, C.: 2008 **Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah ve Karikatür İlişkisi ve Türkiye'den Üç Örnek**.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya
- HİDİROĞLU, İ.: 2011 "Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur", **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, s.25-44

- HUTCHEON, L.: 2000 “A Theory of Parody”, **University of Illinois Press**, Urbana and Chicago.
- HÜSREVOĞLU, T.: 2019 **2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği.** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İÇYAR, C.: 2011 **Köy Seyirlik Oyunları, Orta Oyunu ve Commedia dell’Arte Oyunlarının İlişkilerinin İncelenmesi.** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum.
- İPŞİROĞLU, Z.: 1978 **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik.** İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Yayınları, İstanbul.
- KAMILOĞLU, Z.: 2013 “Penguen Dergisinden Hareketle Türk Karikatür Tarihinde Mizahın Saldırı İşlevi”, **Milli Folklor**, 25(98), s.165-173.
- KARADAYI, L.: 2011 **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış.** (Ed. Özgür Yılmazkol). Okur Kitaplığı, İstanbul
- KESKİN, U., BÜYÜK, K.: 2013 “Antik Yunan Yazınsal Oyunlarında Yönetim Düşüncesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi.**

C.8, S.1, s.385-404

KOESTLER, A.: 1997

Mizah Yaratma Eylemi, Çev. Sevinç Kabakçıoğlu. İstanbul: İris Yayıncılık.

KOYUNCU, M.: 2018

Türk Sinemasında Kadın Karakterlere Yönelik Bir Analiz. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Kocaeli.

KRIPPENDORFF, K.: 1980

Content Analysis: An Introduction to its Methodology, Sage, Beverly Hills.

KURTULUŞ, H.: 1987

Türk Tiyatrosu. İstanbul: Toker Yayınları.

MAKAL, O.: 1995a

100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması. Ankara: Bilgi Yayınevi.

MAKAL, O.: 1995b

100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri. Ankara: Bilgi Yayınevi.

MORREALL, J.: 1997

Gülmeyi Ciddi Almak, Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soyer. İstanbul: İris Yayıncılık.

NESİN, A.: 2001

Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı. İstanbul: Adam Yayınları.

- NİŞANCI, İ.: 2009 **Kurgunun Türk Sinemasında Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine Geçişteki Etkisi.** (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- NUTKU, Ö.: 2001 **Dram Sanatı Tiyatroya Giriş.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ONARAN, Â. Ş.: 1994 **Türk Sineması (I. Cilt).** İstanbul: Kitle Yayınları.
- ONARAN, Â. Ş.: 1995 **Türk Sineması (II. Cilt).** İstanbul: Kitle Yayınları.
- ONARAN, Â. Ş.: 2012a **Sinemaya Giriş.** İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ONARAN, Â. Ş.: 2012b **Sessiz Sinema Tarihi.** İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÖNGÖREN, F.: 1998 **Türk Mizahı.** İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ÖZÇELİK, Ş.: 2017 **Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi.**(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZKAN, S.: 2019 **Televizyon Dizi Türü Olarak Absürd Komediler ve Leyla İle Mecnun Dizisi Üzerine İçerik Analizi.**(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

- ÖZÖN, N.: 1972 **100 Soruda Sinema Sanatı.** İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖZÖN, N.: 1985 **Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi.** İstanbul: Hil Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 1995 **Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt).** Ankara: Kitle Yayıncılık.
- ÖZÖN, N.: 2013 **Türk Sineması Tarihi: 1896-1960.** İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ÖZÜNLÜ, Ü.: 1999 **Gülmecenin Dilleri.** Ankara: Doruk Yayıncılık.
- PÖSTEKİ, N.: 2004 **1990 Sonrası Türk Sineması.** İstanbul: Es Yayınları.
- SANDERS, B.: 2001 **Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme,** Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAYDAM, B.: 2020 "Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,** C.18, S.36, s.401-424
- SCOGNAMILLO, G.: 1998 **Türk Sinema Tarihi (1896-1997).** İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SCOGNAMILLO, G.: 2005 **Türk Sinemasında Şener Şen.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- SIMOR, E.: 2020 **Absurd Black Humor as Social Criticism in Contemporary European Cinema.** The University of Edinburg
- SMADJA, E.: 2013 **Gülmek,** Çev. Sırma Naz Arım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- SOKULLU, S.: 1979 **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SÖNMEZ, S.: 2000 **Karagöz Kitabı.** İstanbul: Kitabevi.
- SUNAL, A. K.: 1998 **TV Ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü.** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- ŞAHİNALP, S. D.: 2010 **Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü: 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TARHAN, D. E.: 2016 “Fenomenolojik Öznelerarasılığın Tersyüz Edilişi Olarak Komedi”, **Felsefe Arkivi**, S. 45, 85-117.
- TEKSOY, E.: 2015 **Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri.**

(Doktora Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

TEKSOY, R.: 2005

Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: Birinci Cilt. İstanbul: Oğlak Yayınları.

TOPUZ, H.: 1997

Başlangıçtan Bugüne Dünya Karikatürü. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

“Türk Dil Kurumu” (Çevrimiçi),
<http://www.tdk.gov.tr>, 2 Kasım 2021.

UÇAR, A., KOCA, C.: 2011

“Gülme Düzleminde Komedi Dükkânı ile Ortaoyunu Arasındaki Bağ ve Dilsel Komik (Söz Komiği) Açısından Bir Karşılaştırma”. **Dil ve Edebiyat Dergisi**, 8: 2, 39-63.

ULUYAĞCI C.: 1996

“Türk Sinemasında Güldürü”. **Kurgu Dergisi**, Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, S.14, s.89-95.

ULUYAĞCI, C.: 2015

Türlerle Türk Sineması. (Ed. Yelda Özkoçak). İstanbul: Derin Yayınları.

USTA, Ç.: 2005

Mizah Dilinin Gizemi. Ankara: Akçağ Yayınları.

ÜNLÜTÜRK, M.: 2021

Absurd Comedy and Hybridity in Yeşilçam Cinema: Baytan and Sunal Films in the Social Political Context of 1970s and 1980s Turkey. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

YARDIMCI, İ.: 2010

“Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 3/2, s.1-41.

YAVUZ, D.: 2019

Rönesans Dönemi Resim Sanatında Dram: Trajedi ve Komedi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Kayseri.

YİĞİT, M.: 2017

Absürt Tiyatronun Tarihsel Gelişimi İle Bu Akımın Öncülerinden Samuel Beckett'in Tiyatro Anlayışı, Yazdığı 'Rockaby' Oyununun İncelenmesi ve Sahnelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

WEBER, R. P.: 1989

Basic Content Analysis. Sage, London.

ÖZGEÇMİŞ

Kemal Ozan Çenbertaş, 9 Mayıs 1990 tarihinde İstanbul’da doğdu. İlk ve ortaokulu Florya Şenlikköy İlköğretim Okulu’nda okudu. Lise öğrenimini Küçükçekmece Lisesi’nde tamamladı. 2007 yılında Bilecik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi’nin İşletme bölümüne girdi. Daha sonra yatay geçiş yaptığı Trakya Üniversitesi’nin İşletme bölümünden 2012 yılında mezun oldu. 2013 yılında kayıt yaptırdığı İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden 2017 yılında fakülte ve bölüm birincisi olarak mezun oldu. 2018 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema anabilim dalından 2022 yılında “Türk Komedi Sineması’nda Absürt Filmler: Burak Aksak Filmleri Üzerine Bir İnceleme” başlıklı tezini yazarak mezun oldu. Doç. Dr. Özlem ARDA ile birlikte yazdığı “Prenses Mononoke Filminin Eko-eleştirel Değerlendirilmesi” başlıklı makalesi 4. Uluslararası Bilimsel Çalışmalar Kongresi’nde yayınlandı.