SİNEMADA BİR TÜR OLARAK GÜLDÜRÜNÜN
İKTİDAR VE MUHALEFET İLE İLİŞKİSİ:
ARZU FİLM ÖRNEĞİ

Şan Ararat HALİS

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2014

SİNEMADA BİR TÜR OLARAK GÜLDÜRÜNÜN İKTİDAR VE MUHALEFET İLE İLİŞKİSİ: ARZU FİLM ÖRNEĞİ

Şan Ararat HALİS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat, 2014

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Şan Ararat HALİS'in, "Sinemada Bir Tür Olarak Güldürünün İktidar ve Muhalefetle İlişkisi" başlıklı tezi **28 Şubat 2014** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : **Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL** .....

Üye : **Doç.Dr.N.Serdar SEVER** .....

Üye : **Doç.Dr.Alper ALTUNAY** .....

Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yüksek Lisans Tez Özü

SİNEMADA BİR TÜR OLARAK GÜLDÜRÜNÜN İKTİDAR VE MUHALEFET İLE İLİŞKİSİ: ARZU FİLM ÖRNEĞİ

Şan Ararat HALİS
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2014
Danışman: Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Güldürünün, iktidar ve muhalefet ile ilişkisine, ilk çağ filozoflarından bu yana belirli ölçülerde değiniler olmuştur. Güldürünün bu ilişkisine dair düşünce ve çalışmaları, temel olarak iki grupta toplamak mümkündür. Bunlardan ilki; güldürüyü, muhalefetin iktidara yönelttiği bir eleştiri silahı olarak görürken, diğer gruptakiler; güldürünün, iktidar tarafından kendisi için daha ciddi bir tehlike oluşturabilecek toplumsal muhalefeti, etkisiz hale getirme aracı olduğunu iddia etmektedirler. Türk sinemasının önemli güldürü filmlerine imza atmış olan Arzu Film şirketinin, güldürü türünde çektiği filmler, Türkiye'de toplumsal muhalefetin en gelişkin ve etkin olduğu 1968-1980 yılları arasında gösterime girmiştir. Bu doğrultuda, Arzu Film'in belirtilen yıllar arasında çekmiş olduğu güldürü türündeki filmlerinin, iktidar ve muhalefet ile olan ilişkisi açısından çözümlenmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Güldürü, Türk sineması, İktidar, Muhalefet, Arzu Film.

Abstract

THE RELATIONSHIP OF THE COMEDY AS A GENRE OF CINEMA WITH THE POWER AN THE OPPOSITION: THE SAMPLE OF ARZU FILM

Şan Ararat HALİS

Department of Cinema Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, February 2014

Adviser: Assoc. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Since the ancient era philosophers, the relationship of the comedy with the power and the opposition has been touched on to certain extent. The ideas and studies about that relationship could be divided basically into two groups. While the first group perceives the comedy as a weapon to criticize, which is made by the opposition to the power, the other group argues that the comedy is a tool to deactivate the social opposition that could pose a more serious danger for the power. Arzu Film Company which realized important comedy films of the Turkish cinema showed the comedy type of films between the years of 1968-1980 when the social opposition in Turkey was the most advanced and the most effective. In this respect, the analysis of Arzu Film's sort of comedy films in relation to the power and the opposition between aforementioned years is targeted.

Keywords: Comedy, Turkish cinema, Power, Opposition, Arzu Film.

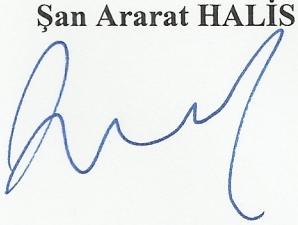
28/03/2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Şan Ararat HALİS



Özgeçmiş

Şan Ararat HALİS

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans	2010	Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü
Lise	2000	Elazığ Atatürk Lisesi

İş

2011 - Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Enstitüsü

2011 - 2011 Araştırma Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri/yılı: 23.01.1984/Tunceli Cinsiyet: Erkek Yabancı dil: İngilizce

İçindekiler

Sayfa

Jüri ve Enstitü Onayı…… ii

Öz…… iii

Abstract…….. iv

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi…….. v

Özgeçmiş……...…….. vi

1. Giriş…….. 1

1.1. Problem ...……. 1

1.2. Amaç ...…….. 2

1.3. Önem …….. 2

1.4. Varsayımlar ...……... 2

1.5. Sınırlılıklar…… 3

1.6. Tanımlar…… 3

2. Literatür Taraması…….. 4

2.1. İktidar ve Muhalefet Kavramlarına Genel Bir Bakış …… 4

2.2. 68 Hareketi ve 1970'ler Türkiye'sinde İktidar ve Muhalefet …….. 7

2.3. Güldürünün İktidar ve Muhalefet ile İlişkisi ……. 11

2.3.1. Gülme kuramları ……..……. 11

2.3.2. Güldürünün işlevi ....……...……... 15

2.3.2.1. Eleştirel-yıkıcı yaklaşım ……... 15

2.3.2.2. Arındırıcı-uzlaştırıcı yaklaşım ……. 18

2.4. Türk Güldürü Tarihi……. 22

2.5. Tür Filmlerinin Özellikleri…… 29

2.5.1. Tür filmlerinde karakter ve çatışma…….. 32

2.5.2. Film türü olarak güldürü…… 34

2.6. Dünya Güldürü Sineması……... 36

2.7. Türk Güldürü Sineması……. 41

2.7.1. Ertem Eğilmez ve Arzu Film güldürüleri…….. 44

3. Yöntem…… 50

3.1. Araştırma Modeli……..... 50
3.2. Örneklem…….. 50
4. Bulgular ve Yorum…… 52
4.1. İktidarı Temsil Eden Tipler Kimlerdir? Meslekleri ve Sınıfsal Konumları Nedir?……. 52
4.2. Muhalefeti Temsil Eden Tipler Kimlerdir? Meslekleri ve Sınıfsal Konumları Nedir? ...……. 53
4.3. İktidar ile Muhalefeti Temsil Eden Tiplerin Çatışmasına Neden Olan Problemler Nelerdir? …...……. 54
4.4. Çatışma Sonucunda Kazanan Taraf Ya Da Bir Uzlaşı Var Mıdır?….... 55
4.5. Filmlerin Sonunda İktidar ve Muhalefeti Temsil Eden Tiplerin Yaşam Standartlarında Bir Değişiklik Olmakta Mıdır? ……... 56
4.6. Filmler Mutlu Son ile Bitmekte Midir? …… 57
5. Sonuç ve Öneriler……... 60
5.1. Sonuç……. 60
5.2. Öneriler……. 62
Ekler……... 63
Kaynakça……... 76

1. Giriş

Bu bölümde araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve araştırmada geçen kavramların tanımlarına yer verilmiştir.

1.1. Problem

Güldürü üzerine yapılan çalışmalar, Batıda da yeterli seviyede olmasa da Türkiye'de yapılan çalışmalardan çok daha ileridedir. Türkiye'de ise Türk güldürüsünün/mizahının tarihi çok eskilere dayanıyor olmasına rağmen, gerekli düzeyde incelenmemiş olması gerçekliği orta yerde durmaktadır. "Gerçekten de, ta Osmanlılar öncesinden beri, çok zengin, çok renkli bir Türk gülmecesi varken, Türk düşünür ve bilginleri bunca bol olan gülmecenin neden doğduğunu, nasıl oluştuğunu, Türk gülmecesinin özelliğini araştırmamışlardır" (Nesin, 1973: 17-18).

"Başlangıcından bugüne kadar Türk gülmece tarihindeki gelişmelerde dikkati çeken en önemli eksiklik, gülmecenin akademik olarak bilimsel boyutlarda incelenmeyişidir" (Özünlü, 1999: 57). Özünlü'nün altını çizdiği duruma, Türk sinemasında güldürü açısından bakıldığında çok daha büyük eksikliğin olduğu görülmektedir.

Gülme veya güldürmenin egemenler ile ezilen geniş halk kesimleri arasındaki konumu, güldürünün ilk ortaya çıktığı günden bugüne kadar tartışılan önemli bir yanı olarak karşımıza çıkar. Yapılan çalışmaların birçoğunda güldürü, neredeyse ezilenlerin temel kurtuluş yolu mertebesine çıkartılırken, diğer bir kısmında ise iktidara tâbi olanların, uyutulması işlevini gördüğü iddia edilir.

Türk sinemasında güldürü türünün en önemli tiplerini ortaya çıkartan ve günümüzde hala televizyon kanallarında yayınlanan en popüler güldürü filmlerinin yapımcısı Arzu Film'in işlevi üzerine de alan yazında benzer şekilde iki zıt görüş bulunmaktadır.

Güldürünün iktidar ve muhalefet ile ilişkisinin, alan yazında birbirine zıt iki yaklaşımla izah edilmesinden hareketle, Türkiye'de toplumsal muhalefetin en gelişkin olduğu dönem olarak gösterilen 1968-1980 yılları arasındaki Arzu Film tarafından çekilmiş

güldürü türündeki filmlerde bu ilişkinin nasıl olduğu sorusu ana problem olarak belirlenmiştir. Çalışmada Arzu Film'in seçilmesindeki sebepler; Türk güldürü filmlerinin en önemli tiplerinin (Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Metin Akpınar, Zeki Alasya vd.) bu şirket tarafından ortaya çıkartılmış olması, 1968-1980 yılları arasında güldürü türünde en çok filmin Arzu Film tarafından çekilmesi ve o dönem çekilmiş filmlerin günümüzde hala televizyon kanallarında gösterilmesidir.

1.2. Amaç

Bu çalışmada, 1968-1980 yılları arasında, Arzu Film şirketinin güldürü türündeki filmlerinin iktidar ve muhalefet ile ilişkisi açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaca ulaşmak için sorulacak sorular şunlardır:

1-Güldürünün tür olarak tarihsel gelişimi içerisinde iktidar ve muhalefetle ilişkisi nasıl olmuştur?

2-Türk güldürü geleneğinde iktidar ve muhalefet ile ilişkilenme nasıldır?

3-Arzu Film'in güldürü türündeki filmlerinde iktidar ve muhalefet ilişkisi veya çatışması nasıl işlenmektedir?

1.3. Önem

Bu araştırma, güldürünün iktidar ve muhalefet ile ilişkisini, Türk sinemasında güldürü türünde şirket ismi ile anılan bir tarz yaratmış olan Arzu Film şirketi üzerinden tartışacak olması nedeniyle önemlidir. Bu alanda yapılacak çalışmalar için öncü niteliğinde bir araştırma olduğu söylenebilir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada;

1-Örneklemde ele alınan filmlerdeki otorite, erk sahibi tiplerin iktidarı temsil ettiği,

2-Otorite, erk sahipleriyle çatışan tiplerin ise muhalefeti temsil ettiği varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, dünyada ve Türkiye'de *68 hareketi* olarak adlandırılan toplumsal muhalefetin ortaya çıkış yılı olarak kabul edilen 1968 ile 1980 Askeri Darbesi aralığında Arzu Film tarafından çekilmiş, güldürü türündeki filmlerin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

İktidar: "Devlet yönetimini elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar" (Türk Dil Kurumu [TDK]. Türkçe Sözlük, 2009: 951). "Kudretli olma, gücü yeterli olma" (Nişanyan, 2012: 260).

Muhalefet: "Karşı görüşte olan kimseler topluluğu" (TDK, 2009: 1414). "Karşıt olma, zıtlık, karşıtlık" (Nişanyan, 2012: 421).

Gülmece(Mizah): "Yazılı ve sözlü bütün gülmece eserleri, gülmece hikaye ve romanları, yergi, taşlama, alay, eğlenme, şaka, güldürü (komedi), güldürücü pandomim ve danslar, tersinleme, karikatür ve türleri, gölge oyunları (Karagöz vb.), kukla oyunları, gülünçleştirme (parodie) ve argoda tiye almak, kaba gülünç (grotesque), güldürücü anektod ve fıkralar, nükte (sprit), ters yansılama (allegorie), eski ve yeni argodaki, dalga geçme, tefe koymak, maytap geçmek, gırgır ve bunlar gibi olan her şey gülmecenin içine girer" (Nesin, 1973: 17).

Güldürü(Komedi): "Güldürme özelliği olan şey" (TDK, 2009: 805). "Gülünçlü oyun" (Nişanyan, 2012: 335).

2. Literatür Taraması

Bu bölümde araştırmanın dayandığı kuramsal bağlama yer verilmiştir. Güldürünün işlevine yönelik çalışmalarla, iktidar ve muhalefet ile ilişkisinin üzerinde durulmuş ve güldürünün bu açıdan Türk güldürüsündeki ve sinemasındaki yerine değinilmiştir.

2.1. İktidar ve Muhalefet Kavramlarına Genel Bir Bakış

İktidar üzerine yürütülen tartışmalarda devlet, şiddet, otorite gibi belirli kavramlar kaçınılmaz olarak gün yüzüne çıkmaktadır. Çoğu düşünür, iktidarın şiddetten bağımsız ele alınamayacağını ve devletin ise iktidarın zor aygıtı olduğunu ifade eder.

Arendt, iktidar ve şiddetin ayrı fenomenler olarak görünmesine karşın genellikle bir arada ortaya çıktıklarını belirterek, şiddetin iktidarın tehlikede olduğu anda devreye girdiğini ve şiddete dayanmayan iktidar diye bir şeyin olamayacağını savunur (2012: 63, 67, 68). Yine Arendt, iktidarın şiddetin üstünü örten bir peçe olduğunu vurgulayarak, aslında iktidarı meydana getiren başat aktörün şiddet olduğunu söylemeye çalışır; "İç işlerinde olduğu kadar dış ilişkilerde de şiddet, tek tek meydan okuyuculara (dış düşman, suçlu yerli) karşı iktidar yapısını ayakta tutmak için son çare olarak ortaya çıkar. Bu yüzden, gerçekten de şiddet iktidarın önkoşuluymuş ve iktidar da peçeden öte bir şey değilmiş gibi görünür" (2012: 57-58). İktidarın devlet yoluyla uyguladığı şiddeti, bir durum olarak Kayaoğlu şu şekilde açıklar;

> Şiddet durumu, ezilenin çeşitli olanaklardan mahrum bırakılmasını içeren öğelerin tümünü kapsar. Bir sınıfın, bir cinsin, ırksal, etnik, dinsel topluluğun ekonomik, toplumsal, politik, kültürel bakımlardan yoksunluklar içinde bırakılması, söz konusu toplulukların şiddet durumunda yaşaması demektir (2001: 10).

Marx ve Engels ise, *Gotha Erfurt Programlarının Eleştirisi, Fransa'da İç Savaş, Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı yapıtlarında iktidarı genellikle sınıf ilişkileri ve devlet içerisinde ele almışlardır. Marx ve Engels'e göre devlet, sınıf iktidarının bir aracıdır ve bir sınıfın diğer sınıf üzerindeki baskı aygıtıdır. Marx, Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin kuruluş programı olan "Gotha Programı"nı eleştirdiği mektubunda, programın sistem içi bir dille yazıldığını, devlet karşıtlığı veya devleti ortadan kaldırma gibi bir amacının olmadığını ve programda toplumun devrimle

değiştirilmesi yerine ezilenlerin devlet yardımına muhtaç bırakıldığını öne sürerek, durumu sert bir dille eleştirir (1989: 38-39). Marx'ın bu mektubundan hareketle, ezilenlerin gerçek kurtuluşu için tek çözüm yolunu, egemen sınıfın somut baskı aygıtı olan devletin şiddet yoluyla ortadan kaldırılması olarak gördüğü söylenebilir.

Lenin de Marx ve Engels ile benzer şekilde, egemen sınıfın iktidarının, devlet aygıtıyla somut hale geldiğini söyleyerek, devlet iktidarının her zaman egemen sınıfın elinde bulunduğunu ifade eder (aktaran Balibar, 1990: 38-43). "Devlet (baskı) aygıtının görevi, özü bakımından, son analizde, sömürü ilişkileri olan üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin siyasal koşullarını devlet (baskı) aygıtı olarak, baskı (fiziksel ya da değil) ile sağlamaktır" (Althusser, 1994: 39). Marksizm'in kurucularından, Althusser'e kadar Marksist gelenek içerisinde değerlendirilen düşünürlerin birçoğu, iktidarı devletle ve sınıflar arası çatışmayla açıklarken, devleti de egemen sınıfın iktidarının baskı aracı olarak tanımlamaktadır.

Muhalefet tartışmalarına bakıldığında ise daha çok muhalefetin kapsamı üzerinden yürüdüğü görülmektedir. Kapsadığı alan bağlamında muhalefetin, iktidarın belirleyiciliğinde bir hareket alanına sahip olduğu ve iktidarın çıkardığı yasalara uymayan mücadele biçimlerinin muhalefet başlığında değerlendirilemeyeceği yönündeki görüşler ağır basmaktadır.

Turgut, her ne kadar muhalefeti ve/veya siyasal muhalefeti sadece iktidarın belirlediği yasalar doğrultusunda karşı koyma biçimi olarak tanımlanmasının yanlış olduğunu ileri sürerek, muhalefeti geniş bir yelpazede değerlendirmeye çalışsa da, başta Dahl olmak üzere konuya ilişkin çalışma yapan birçok düşünürün muhalefeti, parlamenter muhalefet çerçevesinde ele alıp incelediğini, sadece anayasal düzlemdeki karşıtlıkların muhalefet sayılabileceğini öne sürdüklerini belirtir. Sartori de, gerçekte muhalefet kavramının, anayasal muhalefetin kısa şekilde yazılmış bir biçimi olduğunu savunur (aktaran Turgut, 1984: 6). Komsuoğlu, muhalefetin iktidar ile olan ilişkisi açısından görevinin siyasal sistemi beslemek olduğunu açıkça ifade eder;

> "Bir siyasal sistemde muhalefetin önemi, siyasal düzende ve/veya iktidarda temsil edilmeyenlerin düşüncelerini aktarmak ve onların taleplerinin sözcüsü olmaktır. Bir ülkede iktidar muhalefetin varlığını kabul etmiyor ise, siyasal sistemin demokratik niteliğinden söz

> etmek mümkün değildir. Gerek iktidara gerekse sisteme yönelik olsun, farklı fikirler, farklı yaklaşımlar siyasal sistemi besleyen ve geliştiren unsurlar olarak önem taşırlar" (2008: 9).

Özcan ise muhalefetin tanımını, iktidarın "tamamlayıcı karşıtı" olarak verir zira ona göre muhalefetin işlevi düzenin devamlılığını sağlamaktır. Sınıflar arası çelişkilerin burjuva sınıfının lehine olacak biçimde uzlaşma yoluyla çözülmesinde iktidarın muhalefete ihtiyaç duyduğunu öne sürer (1996: 127).

Alan yazında muhalefetin genellikle iktidarın belirlediği yasalar çerçevesinde yürütülen mücadele biçimi olarak tanımlandığı söylenebilir. Zaten Turgut, muhalefeti geniş bir kavram olarak ele almanın gerekliliğinden bahsederken, Barker'dan alıntılayarak verdiği muhalefet tanımlarının hiçbirinde, rejimin şiddet yolu ile değiştirilmesine dair bir ibare yer almaz;

> "Devletin biçim ve temeline daha açık bir deyişle var olan siyasal rejime ve sosyo-ekonomik düzene karşı olmak, toplumsal yapıyı tüm yönleriyle sorgulama ve eleştiri konusu yapmak. Yalnızca içinde bulunulan sosyo-ekonomik yapıya ya da sadece var olan siyasal rejime karşı olmak. Toplumsal yapının hiçbir yönünü tartışma konusu yapmayıp, sadece devleti kontrol eden ya da siyasal iktidarı elinde bulunduran kişi, grup veya hanedana karşı direnmek ve onun meşruluğunu kabul etmemek. Yöneticilerin baskıcı olarak görülmesi halinde onların baskısına karşı gelmek ve direnmek Yapısal bir değişiklik veya hükümet değişikliğini hedef almaksızın, yalnızca bazı somut çıkarlar sağlamak için siyasal iktidar üzerinde özellikle çıkarları ilgilendiren konularda baskı yaparak istenilen sonucu elde etmeye çalışmak. Belirgin ve somut hedefi gerçekleştirmeyi düşünmeden, sırf bazı pozitif kazançlar sağlayacağı inancıyla siyasal iktidar üzerinde baskı yapmak. Bazı somut ideolojik amaçları veya manevi değerleri gerçekleştirmek amacıyla özellikle siyasal iktidarı etkilemeye yönelik faaliyetlere girişmek" (1984: 7).

Tanımlardan da anlaşıldığı üzere muhalefetin rejimi değiştirmek gibi bir talebi olsa bile bunu en fazla eleştiri yoluyla yapabilmektedir. Marx'ın "silahların eleştirisi" ve "eleştiri silahı" ayrımından yola çıkarak Kayaoğlu, ezilenlerin eleştiri silahını kullanmasının hiçbir hükmünün olmadığını çünkü egemenlerle eş durumda politika yürütebilecek seviyede bulunmadıklarını o nedenle de ezilenlerin hüküm geçiren bir gerece ihtiyaçlarının olduğunu savunur ve bu Kayaoğlu'na göre şiddettir (2001: 4).

> "Ezilenlerin pratiklerine şiddeti de katmaları, onlar için iktidar tarafından tanınmış politika yapma alanına eylemli bir itirazdır. Şiddet, bu anlamda bir politika hukukunun tesis edilmesi aracı olarak da iş görmektedir. Şiddet pratiği, politika alanının ezilenler yararına genişletilmesi ve devletin şiddet tekelinin kırılması bakımından işlevseldir" (Kayaoğlu, 2001: 9).

Lüxemburg, ezilenleri temsil eden güçlerin burjuva toplum içerisinde ancak muhalefet rolünü yerine getirebileceğini, muhaliflikten kurtularak, sisteme alternatif bir güç olabilmesi için ise bu güçlerin burjuva devleti yıkması gerektiğini belirtir (aktaran Cliff, 1968: 27).

İktidarın kendisini var edebilmesi için şiddete, varlığının devamlılığını sağlama adına da şiddet tekelini elinde bulundurmaya ihtiyacının olduğu Marksist paradigmaya göre söylenebilir. Ezilen sınıflar açısından bakıldığında ise kendileri aleyhinde kurulmuş olan sistemin adaletsiz yapısından kurtulmanın yolunun, muhalefet aracılığı ile egemen sınıfla uzlaşı değil, iktidara alternatif güç oluşturabilmekle mümkün olabileceği, yine aynı paradigmaya dayalı iddia edilebilir.

2.2. *68 Hareketi* ve 1970'ler Türkiye'sinde İktidar ve Muhalefet

Dünyayı bir bütün olarak etkileyen 68 hareketi, Türkiye'de de karşılık bulmuştur ancak birçok yazar Türkiye'de 68 hareketinin dünyadan çok daha farklı geliştiğini savunmaktadır. Dünyada 68 hareketi, Fransa'da De Gaulle iktidarına karşı Sorbonne Üniversitesi öğrencilerinin 1968 yılında başlattığı eylemlerin büyüyerek ülkedeki işçilerin desteğini almasıyla başlar. 1967 yılında Ernesto Che Guevera'nın öldürülmesi, Amerika'nın Vietnam'da yürüttüğü haksız savaş, Çin'de yaşanan Kültür Devrimi, Afrika ve Latin Amerika'daki kimi ülkelerde gelişen devrimci mücadeleler, Amerika'daki siyahilerin ırkçılığa karşı sürdürdükleri mücadele, dünya gençliğini etkileyen olaylar olarak karşımıza çıkar. Bu atmosferde, Fransa'da öğrencilerin başlattığı eylemlerin, tetikleyici güç olduğu iddia edilebilir. Türkiye'de ise ilk adım, Ankara'dan atılır.

> "Bir grup öğretim üyesi Türkiye'nin NATO ile ilişkilerinin gözden geçirilmesini isterken, gelişen toplumsal muhalefetin bir sonucu olarak 1968 Haziran'ında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde başlayan öğrenci boykotu, diğer okullara da yayıldı. Öğrenci gösterilerinin giderek arttığı 1968'in ikinci yarısında, öğrencilerin TBMM önünde düzenledikleri gösteride 27 Mayıs'tan sonra ilk kez bir öğrenci öldü" (Ertuğrul, 2008: 112).

Türkiye'de 1965-1971 dönemi, sosyalist düşüncenin geniş halk kesimlerine ulaştığı ilk dönem olarak kabul görür.

> "Solun 1960-80 arası dönemde güçlenmesinin elbette ulusal ve uluslararası konjonktürden kaynaklanan çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Enternasyonal koşullara baktığımız zaman, 1960'lardan başlayarak yoğun bir anti-Amerikanizm dalgasının dünyada esmekte olduğunu görüyoruz. Özellikle 68 Kuşağı'nın Amerika ve Fransa'da başlayan ve tüm dünyaya yayılan öğrenci hareketleri; savaşlara, işgallere, kapitalizme ve devlet politikalarına karşı verdiği sert tepki ve yaydığı isyan kültürüyle solun güçlenmesinde etkili olmuştur" (Örmeci, 2008: 121-122).

27 Mayıs 1960 askeri darbesinden sonra kazanılan sınırlı demokratik hak ve özgürlükler ortamından yararlanılarak; 1961'de Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP), 1965'te daha sonra Dev-Genç adını alacak olan Fikir Kulüpleri Federasyonu'nun (FKF), 1967'de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun (DİSK) kurulmasının, Türkiye'de sol-sosyalist düşüncenin geniş bir alana etki etmesini sağladığı söylenebilir. Bu gelişmelerin hem nedeni hem de sonucu olarak, Türkiye'de kırdan kente göçlerin arttığı ve bununla bağlantılı bir şekilde, Türkiye'de hem işçi sınıfının güç olabilecek bir nitelik ve niceliğe kavuştuğu hem de şehirlerde sınıflar arası çelişkilerin belirginlik kazandığı dönem olarak 1960'ların sonu ile 1970'lerin başları gösterilmektedir. Ahmad, 1960'ların sonunda Türkiye ekonomisinin ve toplumunun önemli bir değişim yaşadığını, 1960'lardan önce Türkiye'nin daha çok bir tarım ülkesi olduğunu ancak 1960'ların sonuna doğru özel sanayi sektörünün güçlendiğini, sanayinin Gayri Safi Milli Hasıla'ya katkısının öncelikle tarımla eş seviyeye ulaştığını, 1973'te ise tarımı aştığını ifade eder. Bu durumun ise daha iyi yaşam koşullarına ulaşabilmek isteyen köylülerin kentlere akın etmesiyle birlikte, kentleşmenin hızlanmasına neden olduğunu belirtir (1995: 189). Zürcher ise kırdan kente göçlerin şehirlerde gecekondulaşmaya neden olduğunu, Ankara gibi kimi büyük şehirlerin nüfusunun yarısının gecekondularda yaşadığını dile getirir. Köyden şehirlere gelerek, gecekondularda yaşayan bu topluluğun çok az bir bölümünün sanayilerde düzenli iş bulabildiğini, geri kalanların ise geçimlerini, gündelikçilik, sokak satıcılığı ya da kapıcılık gibi geçici işlerde sağlamak zorunda kalarak, aile fertlerinin birkaçının aile gelirine katkıda bulunduğunu söyler (1995:392-393).

> "Ekonominin giderek sanayileşmesi doğal olarak toplumsal dönüşüme de yansıdı. 1960'ların sonunda iki yeni grup siyasal olarak varlığını hissettirmeye başladı. Birincisi sınıf bilinci giderek artan bir önderliğe sahip olan işçi sınıfı idi. (…) Öteki grup, kendi çıkarlarını 1971'de kurulan kendi örgütüyle, Türk Sanayicileri ve İşadamları Birliği'yle (TÜSİAD) daha ileri düzeyde savunmaya kararlı olan ve giderek bilinçlenen sanayi burjuvazisi idi" (Ahmad, 1995: 189).

Sınıf bilinçleri DİSK'in kurulmasıyla birlikte artan işçiler, 1960'ların sonunda hem greve katılım sayısını hem de sendikalara üye olma oranını artırdılar. Greve katılan işçi sayısı 1967'de 8.612, 1968'de 8.089 iken, bu sayı 1969'da 23.190, 1970'de 25.963 ve 1971'de 20.016 olur. Yine bu yıllar arasında sendikalı işçilerin sayısı 296.000'den 2.363.000'e çıkmıştır. İşçiler, dönemin en büyük ve etkileyici eylemini 15-16 Haziran 1970 tarihinde gerçekleştirirler (Altınoğlu, 2006: 5-18).

> "15 Haziran 1970 günü İstanbul ve İzmit'teki başlıca sanayi işletmelerinden 113'ünü, 16 Haziran günü ise toplam 173 fabrika ya da işyerinde çalışan işçileri, işsizleri, kent yoksullarını sokağa çıkardı. İki gün süreyle üretimi durduran 150 bin işçi, bu eyleme: işsizleri, emekçileri, kent yoksullarını, gençler ve sol aydınları da peşinden harekete katmıştı" (Öztürk, 1996: 8).

1971 ile birlikte Türkiye sosyalist hareketinde niceliksel olduğu kadar niteliksel bir dönüşüm de yaşandı. 1921'de Mustafa Suphi öncülüğünde kurulan TKP (Türkiye Komünist Partisi)'den, 1971 yılına kadar Türkiye sosyalist hareketi içerisinde devlete karşı şiddet uygulamayı mücadele biçimi olarak seçmiş herhangi bir yapılanma yokken, 1970'lerin başında Mahir Çayan öncülüğünde THKP-C (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi), Deniz Gezmiş öncülüğünde THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) ve İbrahim Kaypakkaya öncülüğünde TKP-ML/TİKKO (Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist/Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu) örgütleri kurularak, ana örgütlenme biçimlerinin silahlı mücadele olduğunu ilan ettiler. İktidara karşı mücadele, muhalefet kapsamından çıkıp, devletin şiddet tekelini ortadan kaldırmaya yönelince, 12 Mart 1971'de ordu tarafından bir muhtıra verildi ve gelişen toplumsal muhalefete karşı devlet, şiddeti yöntem olarak devreye soktu. Çayan ve arkadaşları 30 Mart 1971'de Kızıldere'de kaldıkları evde askerler tarafından öldürülürken, Deniz Gezmiş ve arkadaşları idam edildiler. İbrahim Kaypakkaya ise tutuklandıktan sonra, Diyarbakır Cezaevinde yapılan işkenceler sonucunda öldürüldü. 1980 darbesine kadar irili ufaklı işçi grevleri, öğrenci eylemleri süreklilik arz etti. THKP-C'nin ardılı olan DEV-YOL örgütü, iktidara karşı silahlı mücadele yöntemini seçmesiyle birlikte, kitlesel bir halk desteğine de sahipti. 1977 1 Mayıs'ında İstanbul'da 500 bine yakın emekçi eyleme katıldı. O eylemde kim tarafından yapıldığı hala ortaya çıkarılamayan silahlı saldırıda 34 kişi hayatını kaybetti (Ayaşlı, 2006: 37-64 ve Dehri, 2006: 65-89 ve Adaklı, 2006: 91-101).

Ülkede sol-sosyalist yapılanmaların gelişimiyle paralel bir şekilde sağ unsurlar da güçlenmekteydi. Zürcher, 1960 askeri müdahalesinde de yer almış Alparslan Türkeş'in 1965 yılında Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'ne (CKMP) katılarak, kısa süre içerisinde partinin genel başkanlığına geldiğini ve partiyi aşırı milliyetçi, militan bir partiye dönüştürdüğünü söyler. Temel argümanlarının komünizm aleyhtarlığı ve Pantürkizm olduğunu, bu doğrultuda partililerin şiddeti bir yöntem olarak kullanmaya başladıklarını ifade eder. 1969'da Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) adını alan partinin, özel kamplarda asker gibi eğitim gören gençlerle oluşturduğu gençlik örgütüyle, sol-sosyalist yapılara üye öğrenci ve öğretmenlere yönelik suikast eylemlerine giriştiğini ve sağ militanların kullandığı şiddetin, sosyalistlerinkinden daha baskın bir hale geldiğini belirtir (1995: 373-375). Ayrıca Zürcher, sosyalist güçlere karşı sağcı militanların kimler tarafından, nasıl kullanıldığını şöyle açıklar; "Solun bastırılmasında, ücret ve silahları ordu tarafından temin edilen sağcı sivillerin yeraltı örgütü olan 'Kontrgerilla'nın da rol oynadığı gözüküyor. Bu örgüt, komünistlerin yönetime el koymaları halinde direnişi örgütlemek amacıyla 1959'da Amerikalıların yardımıyla kurulmuştu" (1995: 377).

1970'ler Türkiye'sinin siyasi yapısının yanı sıra, ekonomisi de tehlike çanları çalmaktaydı. Zürcher, 1970'lerdeki siyasi çıkmazın temel nedeninin, sokaklardaki şiddet ve toplumsal huzursuzluktan çok ekonomik bunalım olduğunu iddia eder. Ekonominin ithalata ve dövize bağımlı olduğunu, bu sebeple de, tehlikelere açık bir yapıya sahip olduğunu dillendirir. Türkiye'nin o dönem, enerji kaynağı olarak genellikle petrolü kullandığını ve 1974 yılında dünya çapında yaşanan petrol krizi nedeniyle Türkiye'nin dış borçlarının uçuk seviyelere ulaştığını, artan enerji maliyeti ve hükümetlerin plansız mali politikaları sonucunda da 1970'lerin başında %20 olan yıllık enflasyon oranının 1979'da %90'lara vardığını belirtir. Bu sıkıntıları aşmak için ise hükümetlerin, 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başında daha fazla dışa bağımlı bir ekonomik yapı oluşturmaktan başka anlam ifade etmeyen, IMF ve Dünya Bankası'ndan kredi almayı çözüm yöntemi olarak seçtiğini söyler (1995: 388-390).

Türkiye'de iktidar ve muhalefet arasındaki mücadelede niteliksel dönüşümün yaşandığı en önemli tarih aralığının 1968-1980 olduğu söylenebilir. 1971 yılına kadar muhalefet ve/veya toplumsal muhalefet başlığı altında tanımlanabilecek sınıf mücadeleleri veya iktidara karşı ezilenlerin mücadele biçimleri, o tarihten itibaren farklı bir alana

kaymıştır. Toplumsal muhalefet dalgası içerisinden çıkan örgütler, ilk kez sınıf mücadelesi adına devlete karşı şiddet kullanmayı örgütlenme modellerinin merkezine koymuş ve bunu pratikte de sergilemişlerdir. Bu bağlamda devletin koyduğu yasaların dışında hareket etmeleri ve iktidarın elinde bulundurduğu şiddet tekelini sonlandırmaları nedeniyle, 1968-1980 yılları arasında, muhalefet tanımlamasının dışına taşan, iktidara karşı bir hareketin ortaya çıktığı savunulabilir.

2.3. Güldürünün İktidar ve Muhalefet ile İlişkisi

2.3.1. Gülme kuramları

Gülmenin ilk ne zaman ortaya çıktığı sorusunun cevabını bulmak elbette mümkün değildir. Fakat insanla bu kadar bütünleşik bir edimin onunla birlikte var olduğunu söyleyebiliriz. Albert Rapp (aktaran Morreall, 1997: 13), gülmeyi, ilkel dönemde insanın bir düelloyu kazanması sonucunda çıkardığı zafer kükremesinin evrimsel sonucu olarak görür. Bu zafer kükremesi o kadar eskiye dayanmaktadır ki, henüz dil oluşmadan önce insanın iletişim yöntemlerinden biri olarak kullanılmıştır. Morreall (1997: 18), gülmenin ilk olarak, insanın tehlikeden kurtulması neticesinde yüz ifadesindeki değişim şeklinde ortaya çıktığını ve gülme sayesinde rahatlayan insanın korkudan uzaklaştığını söyler. Bu da gülmenin, daha ilk çıkış aşamasından itibaren, korku yaratarak hâkimiyet sürdüren otoritenin panzehiri olduğunu gösterir.

Gülmece ile insan karakteri İngilizcede aynı kelimeyle ifade edilirken Arapçada benzer kelimelerle tanımlanmaktadır. "İnsan karakterine değişik yön veren salgılara İngilizcede "humour" adı verilmiştir. "Humour" sözcüğü aynı zamanda "gülmece" anlamında da kullanılmaktadır. Karakter ile gülmecenin bu denli yakın ilişkisi Arapçadan Türkçeye geçerek yüzyıllar boyu kullanılan iki sözcükte de bellidir: Mizah ve mizaç" (Özünlü, 1999: 18-19). Dilbilimsel olarak ortaya konan bu gerçeklikten yola çıkılarak, insana karakterini veren ve insani olma özelliği taşıyan en önemli edimin gülmek olabileceği sonucunun çıkarılması mümkün olabilir.

İnsanın neye ve neden güldüğüne dair bugüne kadar kimi araştırmacılar kısmi de olsa bazı çalışmalar yapmış veya kısa da olsa belirli yazılarında değinmişlerdir. İlk çağ

Yunan filozoflarından Platon ve Aristoteles ile başlayan gülme ve komik üzerine değiniler, Mihail Bahtin'e kadar gelmektedir. Bu çalışmalar için bir tasnif yapıldığı takdirde, belirli başlıklar altında toparlamak mümkündür. Morreall (1997), gülme kuramlarını; üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama şeklinde üç başlık altında toplamakla birlikte, bu kuramların tamamının genel bir gülme kuramını oluşturamayacağını çünkü her kuramın gülmenin yalnızca bir yönünü ele aldığını savunmaktadır.

İlkçağ filozofları genel olarak gülme ve komediyi aşağılamış ve zararlı görmüşlerdir. Platon (2012: 78), devleti yönetecek kişiler olarak tanımladığı koruyucu veya bekçilerin, gülmeye düşkün olmamaları ve en önemlisi de insanların, Tanrıları gülerken tasvir etmemeleri gerektiğini, zira gülmenin otorite sahibi kişilerin otoritesini sarsacağını ve nihayetinde bu kişilerin kimseye söz geçiremeyeceklerini belirtir. Aristoteles (2011: 37, 38) ise insanları karakter bakımından iyi ve kötü olarak ikiye ayırdıktan sonra, tragedyanın ortalamanın üstündeki iyi insanları, komedyanın ise ortalamanın altındaki kötü insanları taklit ettiğini söyler. Alay ve yergi yolunu kullanan komedyanın biçimlerinin ilk Homeros'un şiirlerinde göründüğünü belirten Aristo, "Ağırbaşlı ve soylu bir karaktere sahip şairler iyi ahlaklı ve soylu insanların karakterlerini taklit ederler. Daha aşağı karakterli şairler ise sıradan insanların karakterlerini taklit ederler. İlk söylediklerimiz işlerini ilahiler ve övgülerle yaparlarken, ikinci söylediklerimiz yergiler kaleme almaktadırlar" diyerek, komedyanın eleştirel yönünü beğenmediğini açık eder. (2011: 40).

Thomas Hobbes (2012: 54), gülmenin ya insanı mutlu eden ani bir hareket sonucu veya başkasında ortaya çıkan yanlış hareketlerin ya da kusurların, kişinin kendisinde olmadığını görüp, üstün konuma geçmesiyle birlikte ortaya çıktığını söyler. Bahsettiği ikinci biçimde ortaya çıkan gülmenin, yeteneksiz ve pısırık insanların başkalarının eksiklikleriyle alay ederek kendini tatmin etmesinin bir yolu olduğunu ifade eder. Immanuel Kant, Hobbes'un söylediklerinin aksine, insanın üstünlük duygusundan ötürü değil, beklentisinin boşa çıkması neticesinde güldüğü yönünde bir düşünce ortaya koyar. Kant (2011: 206), zekânın, gülme eyleminden hiçbir hoşlanma duyamayacağını zira gülmeye yol açan her şeyde mutlaka saçma bir şeyin olduğunu belirtir. Kant gülmeyi şu şekilde tanımlar; "Gülme birden bir hiçliğe dönüşen gergin bir beklentiden doğan yeğin heyecandır" (2011: 207). Zekâ, gülmeden herhangi bir hoşlanma duymasa

da yaşanan dönüşümün yine de insanda büyük bir keyif yaratacağını söyleyen Kant, gülmenin oluşabilmesi için mutlaka gerilen duyguların hiçliğe dönüşmesi gerektiğini ifade eder. Duyguların gerilmesinin, insanın bir beklenti içerisine girmesiyle oluştuğunu ancak bu gergin beklentinin gülmeyi yaratabilmesinin ise beklentinin tersine çevrilmesiyle değil, mutlaka hiçliğe dönüşmesiyle mümkün olacağını dile getirir (2011: 207). Charles Baudelaire de Hobbes gibi gülmeyi üstünlük duygusuna bağlamaktadır. "Gerçekte, bir an için insanı dünyada yok sayarsak gülünç dediğimiz şey de var olmayacaktır. Çünkü hayvanlar bitkiler, bitkiler de madenler karşısında bir üstünlük duygusuna kapılmazlar" (1997: 11). Gülmenin şeytansı bir özellik barındırdığına değinen Baudelaire, gülmenin zayıflık ve güçsüzlük belirtisi olduğunu söyler (1997: 9). Tanrının insana bahşetmiş olduğu gülme yetisinin, aslan dişlerinin görevini gördüğünü zira insanın gülerek ısırdığını belirtir (1997: 5). Baudelaire, gülmenin deliliğe özgü bir durum olduğunu ve bilgisizlik ve güçsüzlüğün gülmeyi ortaya çıkardığını savunmaktadır (1997: 4). Sigmund Freud da zihinsel ve bedensel faaliyet zıtlığından gülüncün ortaya çıktığını belirterek, gülmenin üstünlük duygusunun verdiği hazdan meydana geldiğini dile getirir (2003: 225). Bergson'a göre yaşama ve insana uymayan, ters düşen şeyler güldürür. Örneğin sürekli devinim halinde olan yaşam ve insanın deviniminin durması komik etki yaratır. Yine yaşamda yineleme yoktur o sebeple yineleme olduğu takdirde de insan güler. İnsanın mekanik tavır ve hareketleri de gülmenin ortaya çıkmasını sağlar (2006: 25, 26).

İnsanın, yaşamında her an uyguladığı ya da maruz kaldığı edim olmasına rağmen, diğer konu başlıklarına nazaran daha az inceleme/araştırma yapmış olduğu konulardan biri gülmektir. Bu duruma sebebiyet veren belirli etmenler söz konusudur. Bunların başında, gülmenin tanımlanmasının fazlasıyla karmaşık ve sanılandan daha zor olması gelmektedir. İnam (2002), insanın neden güldüğünün bir kuramının olmadığını söyleyerek, gülmenin çok ciddi bir insan etkinliği olmasından ötürü anlaşılmasının, ona karşı takınılacak tavrın uygunluğuna bağlı olduğunu ifade eder. "Gülme hemen bütün toplumlarda öneminin vurgulanmasına karşın araştırılması çok zordur, (…) Yapılan bilimsel çalışmalara, düşünürlerin çözümlemelerine rağmen halen gülmeyle ilgili birçok özellik bilinmemekte, bilinenler de kuramsal düzeyde kalmaktadır" (Güler, 2010: 69). "Gülme, şeytansı, hınzırca bir şeydir; yani alabildiğine insansaldır. İnsanın kendisini yüksek görme düşüncesinin bir sonucu olarak vardır. Gerçek şu ki, gülme öz olarak

insansal olduğu içindir ki, öz olarak çelişkilidir" (Baudelaire, 1997: 11). Gülmek, yaşamda sadece insanoğluna has bir durum olduğu için gülmeyi insandan, insanın yapısından, ontolojisinden bağımsız düşünemeyiz. Gülmenin karmaşıklığı da işte tam da bununla, insanoğlunun doğasındaki karmaşıklığın henüz açıklanamamasıyla birebir ilintilidir. Bergson (2006: 11), "Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz" şeklindeki açıklamasıyla gülmenin insandan bağımsız var olmayacağını vurgulamıştır. Peki, sadece gülmek midir insana ait olan? Gülme tek başına ortaya çıkamaz. Oluşabilmesi için belirli bir düşüncenin, nesnenin veya olgunun insanı güldürmesi yani bir güldürenin olması zorunludur. İşte gülmenin sadece insana özgü olması gibi güldürmek eylemi de insandan bağımsız düşünülemez. Gülme üzerine inceleme yapan düşünürler ise genellikle tek yönlü ve sadece gülme ile ilgilenmişlerdir.

> "Bu düşünürlerin çoğu insanı gülmesini bilen hayvan diye tanımlamışlar. Güldüren hayvan diye de tanımlayabilirlerdi; çünkü insandan başka bir hayvan ya da cansız bir nesne bizi güldürebiliyorsa, bunun nedeni bunlarda insanoğlu ile bir benzerlik bulunması, insanoğlunun bunlara damgasını basması ya da bunları kullanmasıdır" (Bergson, 2006: 11).

Gülme ve güldürme üzerine bugüne kadar yeterince inceleme yapılamamasının önde gelen diğer bir nedeni ise gülme ve güldürmenin "otorite sarsıcılığı" nedeniyle Antik Yunan düşünürlerinden beri tehlikeli görülmesi ve aşağılanmasıdır. "Alt tabakadan" insanları konu edindiği gerekçesiyle komedi türüyle ilgilenilmemiş, yerine trajedi türü seçilmiştir.

> "Klasik Çağlar'daki düşünürlerce bazı ayrımlar olduğu varsayılmıştır. Bu ayrımlarda, gülmecenin daha çok, (…) toplum kesimlerinin genellikle aşağı tabakalarındaki hafif olaylarla ilgilendiği (…) ağlatının ise, (…) toplum kesimlerinden genellikle yüksek tabakadaki insanları konu aldığı, ayrımcı olduğu ileri sürülmüştür. Ağlatı türündeki yapıtların yüksek değerde görülmesine karşın, gülmece hepten hafiften alınmış, değersiz görülmüştür" (Özünlü, 1999: 12-13).

Görüldüğü gibi komedi bir tür olarak ortaya çıktığı günden bu yana sınıfsal bir ayrıma tabi tutulmuştur. Egemen sınıf ve o sınıfın ideolojisine uygun üretim içerisinde olan düşünür ve sanatçıların belirli bir bölümü tarafından güldürü veya mizah aşağılanırken, "alt tabaka" olarak nitelendirilen halk ve onlar adına üretimde bulunan düşünür ve

sanatçılar ise güldürü veya mizahı egemenlere karşı bir savunma ya da saldırı aracı olarak kullanmışlardır. İşte tam da "alt tabaka" denilerek aşağılanan ezilen halk yığınlarının ortaya çıkarmış olduğu bu tür, sistemi yeren, çelişkilerini ortaya çıkaran ve "alt tabakanın" "üst tabakaya" bakışını yansıtan yönüyle, halkın gerçekleri görmesini ve mevcut iktidarı, otoriteyi sorgulamasını sağlayabileceği korkusuyla komedi tehlikeli bir tür olarak nitelendirilip, ondan uzak durulmuştur.

2.3.2. Güldürünün İşlevi

Güldürünün işlevine yönelik ortaya konan düşünceler, iki başlık altında incelenecektir. Güldürünün tâbi olan, ezilen sınıfların iktidara yönelttiği bir muhalefet aracı olduğunu ve bu anlamda eleştirel ve yıkıcı özellik taşıdığını söyleyenlerin düşünceleri, "Eleştirel-yıkıcı yaklaşım" başlığında toplanacaktır. Güldürünün iktidarın kendi otoritesini sağlama aracı olduğunu ve toplumun kendisi için daha tehlikeli pratikler içerisine girmesini engellemek için bizzat iktidar tarafından toplumu rahatlatma maksadıyla kullanıldığını söyleyenlerin düşünceleri ise "Arındırıcı-uzlaştırıcı yaklaşım" başlığında irdelenecektir.

2.3.2.1. Eleştirel-yıkıcı yaklaşım

Komedinin bir tiyatro türü olarak ortaya çıkış tarihi, M.Ö. 5 ve 6. yüzyıllara denk gelmektedir. Şarap tanrısı Dionysos için yapılan kutlamalarda ilk kez Epikharmos tarafından şiir tarzında yazılan komedi türü oyunlar sahnelenmiştir. Aristoteles (2011: 39), *Poetika*'da Sicilya'daki Megaralıların komedyayı Yunanistan'dakilerden önce bulduklarını iddia ettiklerini ve bunu kanıtlamak için Epikarmos'un Sicilyalı olduğunu dillendirdiklerini ve komedinin etimolojik kökenine ilişkin açıklamalar yaptıklarını belirtir. Onlara göre komedi, Yunanlıların bahsettiği gibi "komazein"(Eski Yunancada zafer alayı) fiilinden değil, komedinin ilk önce köyleri gezerek oluşan bir tür olmasından ötürü "komai"den (eski Yunancada köy-köyler) türemiştir.

Antik Yunanda birçok komedi yazarı tarih sahnesinde boy göstermiştir ancak içlerinden Aristofanes komedinin eleştirel, otorite sarsıcı özelliğini ilk kez fark etmesiyle diğerlerinden ayrılır. Her ne kadar yapmış olduğu eleştirilerin çoğu yenilikçi sofistlere yönelik olsa da güldürünün otoriter güçler için tehlikesini ortaya çıkarması ve kullanması nedeniyle önemlidir. "Aristofanes, oyunlarından anlaşıldığı kadarıyla başta

Sokrates olmak üzere birçok kişiye de eleştirel ve alaylı yaklaşmıştır. Ayrıca devlet yöneticilerinin ikiyüzlülüğünü, eserlerinde alay konusu yapan Aristofanes, komedinin asi ve eleştirel gücünü fark etmiş ve çok etkili bir biçimde kullanmış görünmektedir" (Şentürk, 2010: 22).

Gülmek ve güldürmenin her türlü otoriteye karşı eleştiri silahı olarak kullanılagelmesi gözden kaçırılmaması gereken önemli bir yandır. Arendt, otoriteyi korumak için, otorite sahibine olan saygının devamlılığının sağlanması gerektiğini fakat kahkahanın bu bağlamda otoritenin en büyük düşmanı olduğunu söyler (2012: 56). Tarihi gelişimi içerisinde komedi, eleştiri oklarını çoğu zaman yöneticilere veya egemen güçlere çevirmiştir. Güler (2010: 174), Hinduların baharda yaptıkları Holi Şenliği'nde yoksul çocukların zenginlerin başına pudra atmasını, tarihteki ilk mizah örneklerinden sayıldığını belirterek, öğrencilerin öğretmenlerini kartopuna tutmasını da bunun günümüze bir yansıması olabileceğini dile getirir. Dikkat edilirse her iki mizahi anlayış da, otorite sahibi zenginlere ve öğretmenlere karşı yani otoriteye karşı bir eylemdir. Boysan (2007: 151), mizahın amacını, insanların aklını çalıştırarak gerçeklere ulaşmasını sağlamak olarak verir. Mizah eleştirel düşünmeyi sağlayarak, mevcut değerleri, fikirleri, toplumu, inançları, baskıcı rejimleri eleştirme olanağı verir (Güler, 2010: 191).

Lord Shaftesbury (aktaran Morreall, 1997: 32), insanların, baskı altına alınıp denetlenmesi halinde, baskıcı güçlerden öç almak ve bu durumdan kurtulmanın yöntemi olarak soytarılık, yergi gibi çeşitli savunma yöntemleri geliştireceklerini vurgular. Veselovski (aktaran Bahtin, 2005: 120) ise ortaçağda soytarının, herhangi ciddi bir rol üstlenmediği ve zararsız olduğu takdirde egemenler tarafından hoş görüldüğünü söyler. Belge (1997: 209-210) de Rönesans soytarısının halkın içine atıp, dillendiremediği şeyleri açığa çıkarttığını, kutsal sayılan bütün kurum ve değerlerle alay edebildiğini ve bu sebeple de herkesi rahatlattığını söyler.

Aziz Nesin de Shaftesbury gibi mizahı, baskı altındaki toplumun, egemen güçlere karşı galip gelme çabasının bir aracı olarak görmektedir.

> "Yaşam çatışmasında yenik düşen insanın gülmesi, bir üstünlük elde etme silahıdır. Toplumda egemen sınıflar bu üstünlüğü özdeksel ve somut olarak ellerine geçirmiş olduklarına göre ezilen, sömürülen yani yenik düşen sınıf, egemen sınıfa karşı başka türlü ve gerçek üstünlük elde

> edemeyince, gülmeceyi onlara karşı bir üstün gelme silahı olarak kullanmaktadır. Bu tür gülmece, güçsüzlerin güçlüye karşı kullandıkları sosyal ve politik üstün gelme silahıdır" (Nesin, 1973: 37-38).

Mizah ve özgürlük ilişkisine değinen Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak* isimli kitabında, Shaftesbury ve Nesin'in söylediklerini destekleyen bir örnek verir; "Hitler hakkındaki fıkralar, insanların o konudaki özgürlüklerinin kısıtlanması sonucunda ortaya çıkmıştır ve Hitler'in yönetimine karşı övgüye değer bir karşı koyuş oluşturmuşlardır" (1997: 157). Mizahın özgürleştirici yönünün en iyi görülebileceği alanın politika olduğunu savunan Morreall, espri yeteneği gelişkin olan birinin hükümet tarafından tam manasıyla denetim altına alınamayacağını zira çok farklı şeylere gülebilme yeteneği olan kişinin, pratikte olmasa bile düşüncede baskıcı güçlerin üzerine çıkacağını ve böylelikle özgürlüğünü koruyabileceğini ifade eder. Mizahın özgürleştirici yönünü estetik açıdan kullanabilen yazar ve sanatçıların ise baskıcı rejimler tarafından hep istenmeyen kişiler olarak görüldüğünü dile getirir (1997: 142-143).

Shaftesbury, Nesin ve Morreall başta olmak üzere güldürünün iktidar ve otoriteye karşı bir silah olduğu iddiasındaki düşünürlerin birçoğu, gerçek yaşamda değil, düşüncede, sanal âlemde baskı görenler için güldürünün, otoriteye karşı bir üstün gelme aracı olduğunu ifade etmektedirler. Güldürünün, zihinde bir tatmin yarattığını savunmanın, güldürünün toplumun iktidara yönelik daha ciddi karşı duruş sergileme biçimlerini ortadan kaldırdığını ileri süren düşünürlerin tezlerini, dolaylı olarak desteklemek manasına geldiği söylenebilir. "Birçok başarısız denemelerden sonra, artık başkaldırmaya, ayaklanmaya yüreklenemeyenler, kendilerini ezenlerden korktukları için, onlarla alaya başlamışlardır" (Nesin, 1973: 40-41). Nesin'in açıkladığı bu durumu Scott (1995: 191-193), tarihsel arka planıyla birlikte verir. Aristokratların kendilerine yönelik gelişen her türlü saldırı veya hakareti kavga alanına taşıyacak şekilde, güçsüzlerin ise fiziksel herhangi misilleme gerçekleştirmeksizin hakaret ve saldırıları kabullenecek biçimde yetiştirildiklerini dile getirir. Bu alt yapı nedeniyle, tâbi olan grupların, yasaların belirlediği sınırlar içerisinde kalarak, mesajlarını iletme yöntemleri geliştirdiklerini, o yöntemlerden birinin de gülmek veya güldürmek olduğunu söyler.

2.3.2.2. Arındırıcı-uzlaştırıcı yaklaşım

Unutulmaması gerekir ki, egemen güçler de gülmenin ve güldürmenin tehlikeli gücünün farkındadır ve güldürü silahını kendi otoritesini tesis etmek için de kullanabilir ve kullanmaktadır da. "Mizah genellikle iktidarın despotizmine karşı aşağıdan bir direniş biçimi, bir muhalefet olarak gözükse de, bu şemayla yetinmek çok basite indirgemeci bir yaklaşım olur. Çünkü mizah pekâlâ denetlenebilir, kullanılabilir, ele geçirilebilir ve resmi ideolojinin hizmetine sokulabilir" (Fenoglio&Georgeon, 2007: 13). Maga (2002: 178), gülmenin bir rahatlatma aracı olduğunu ileri sürerek, bu özelliği nedeniyle egemen gücün elinde bir silaha dönüşebileceğini dile getirir. Dindar (2002: 163-164), gülmeyi, egemenlere yönelen ve yönelmeyen olarak ikiye ayırarak, egemenlere yönelmeyenin iktidar için sorun yaratmayacağını hatta insanda yarattığı yanılsama ve yabancılaşma nedeniyle egemenler tarafından bu tür gülmenin ödüllendirildiğini iddia eder. Nesin (1973: 36-37), gülmeceyi birkaç başlık altında ayırarak, mutlaka bir sınıfın hizmetinde olduğunu söylediği *yararcı gülmece* türünün, ezilen sınıflarca da, egemen sınıflarca da kendi çıkarları için kullanıldığını ifade eder. Egemen sınıfın ise salt güldürme, boşalım sağlama işlevi gören gülmeceleri kullandığını dillendirir. Ritter (aktaran Şentürk, 2010: 116-117), komik bir durumun, düzen ve kurulu düzenin dışladığı aykırılıkların arasındaki çelişkiden ortaya çıktığını, komik bir durumda aykırılıklar kendi kimliğini tesis ettiği gibi düzenin de kendi kimliğini ve iktidarını tesis ettiğini söyler. Ritter, bir bakıma gülerek veya güldürerek iktidarın ortadan kaldırılamayacağını bilakis, gülmenin ve güldürmenin iktidarın kendisini yeniden tesis etmesi nedeniyle mevcut düzenin kabulünün kaçınılmazlığına işaret etmektedir. Cantek (1998: 126-127) ise 13. yüzyıl Anadolu'sunun ürünü Nasreddin Hoca fıkralarında, iktidara karşı dillendirilen bütün saldırılara karşın, şartlarda herhangi bir değişme yaşanmadığını, iktidarın mevcudiyetini koruduğunun altını çizer. Mizahın bu yolla, alt sınıflara fiziksel direniş gibi daha tehlikeli safhalara geçmeden rahatlama, boşalma imkânı tanıyan iktidar onaylı emniyet supapları olarak da kullanılabileceğini gösterir.

Zupancic, komedinin çift karakterli olabileceğini dile getirerek, işlevlerinden birini şu şekilde tanımlar; "Son kertede verili durumun veya düzenin baskıcılığını ayakta tutmaya yardım eder çünkü onu katlanılır hale getirip, insanın içinde fiilen özgür kalabileceği yanılsamasını o mesafe işlevini görebilir" (2011: 207).

Gülme ve güldürmenin tarihinde önemli bir yere sahip ortaçağ karnavalları, dönemin egemen güçleri ile tebaanın ilişkisini yansıtması açısından önem arz etmektedir. Bahtin (2005: 117), bütün ortaçağ boyunca yıl içerisine serpiştirilmiş olan karnaval ve bayramlarda iktidar sahibi kilise veya devletin halka, resmi kurallar dışına çıkmasına izin verdiğini fakat bu iznin gülme dışında hiçbir şey olmaması koşuluyla gerçekleştiğini vurgulayarak, tek başına gülmenin, iktidar için tehlike taşımayacağını göstermektedir. Sanders, gülmenin iktidarın fiziki şiddetine karşı çaresizliğini *Kahkahanın Zaferi* adlı kitabında anlatır. Gülmenin, egemenlerin gerçek yüzünü ortaya çıkartabileceğini fakat bu sebeple iktidardakilerin şiddetini üzerine çekebileceğini, ezilenlerin ise şiddete karşı yapabilecek bir şeyinin olamadığını ifade eder (2001: 45). Sanders, her ne kadar kitabında genel olarak gülmenin iktidara karşı zafer elde edebileceğini savunuyor olsa da, iktidarın şiddet kullanabilme yetkisinden ötürü, bir başına gülmenin, kurulu düzene değişim yaratabilecek bir müdahale gerçekleştiremeyeceğini söylemek zorunda kalmıştır. Bahtin, ortaçağ egemenlerinin yıl boyunca ağır şartlar altında çalıştırdıkları halkın, başkaldırılara ve şiddet içerikli isyanlara kalkışmalarını engellemesi açısından karnaval ve bayramları birer supap görevinde kullandıklarını vurgular. Bu yaklaşıma örnek teşkil etmesi sebebiyle 1444 yılında Paris İlahiyat Fakültesi'nin yayınlamış olduğu bir genelgeye kitabında yer verir;

> "Böylesine neşeli bir eğlence ikinci doğamız olan ve insanda içkin gibi görünen delilik kendisini en azından yılda bir kez özgürce açığa vurabilsin diye gereklidir. Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına olanak tanımazsak şarap fıçıları çatlar. Biz insanlar da, pek sağlam yapılmamış fıçılarız ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve Tanrı korkusundan müteşekkil sabit bir fermentasyon halinde kaldığı takdirde çatlarız. Bozulmaması için hava almasına izin vermeliyiz. Belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece, Tanrıya daha büyük bir zevkle hizmet etmeye devam edebiliriz" (Bahtin, 2005: 103).

Genelgede bayram ve karnavalların gerekliliğinin savunulduğunu ve bayramın ciddi değil tamamen alaycı bir nitelik taşıması sebebiyle de iktidar için sorun yaratmayacağının altının çizildiğini belirtir (Bahtin, 2005: 103).

Gülmek ve güldürmenin sadece sözel veya zihinsel bir üstün gelme aracı olduğu ve reelde ezen güce karşı koyamayanların, içsel bir tatmin yaşamasını sağlama işlevinin olduğuna "Eleştirel-yıkıcı yaklaşım" başlığında değinilmişti. Scott, güldürünün bu

işlevini, ortaçağda karnavalların yerine getirdiğini ortaya koyar. Karnavalların işlevini şu şekilde açıklar;

> "Gençler yaşlıları azarlayabilirler, kadınlar erkeklerle alay edebilirler, boynuzlu ya da kılıbık kocalarla açık açık dalga geçilebilir, huysuzlar ve cimriler hicvedilebilir, bastırılan kişisel kan davaları ve fesatçı çekişmeler ifade edilebilir. Başka zamanlarda tehlikeli ya da toplumsal olarak bedeli yüksek olacak ret, karnaval sırasında onaylanır. Karnaval, en azından sözel olarak kişisel ve toplumsal öçlerin alındığı zaman ve yerdir. O halde karnaval her türden toplumsal gerilim ve husumet için bir paratoner gibidir." (1995: 237).

Aynı kitapta Scott, karnavalların, egemenlerin izni dâhilinde gerçekleştirilmesi ve belirli bir resmiyet kazanması sebebiyle, karnavallara katılanların çizilen çerçevenin dışına çıkamayacağını, o nedenle de iktidarı tehdit edebilecek bir tehlikeye evrilemeyeceğinin düşünülebileceğini dile getirir.

> "Karnaval ritüellerinin çoğunda, ritüel hiyerarşiyi vurgulamak istercesine, karnavalın ruhunu temsil eden bir figür, büyük perhizi temsil eden bir figür tarafından öldürülür; sanki "Artık eğlendiğinize göre ağırbaşlı, dindar yaşama dönmeliyiz" denmektedir. Karnavalın kurumsallaşmış olmasının da emniyet supabı teorisini desteklediği düşünülebilir. Karnaval bir düzensizlikse, kurallar içindeki bir düzensizliktir, hatta belki de kurallara ihlal etmenin sonuçlarına ve çılgınlığına ilişkin ritüel bir derstir. (…) Terry Eagleton'ın Shakespeare'in Olivia'sından alıntı yaparak belirttiği gibi "İcazetli deliden kötülük gelmez"" (1995: 241).

Ortaçağ Avrupa'sında karnavalların gördüğü işlevin benzerini aynı dönemlerde Anadolu'da Ortaoyunu ve Karagöz yerine getirmekteydi. Gündelik yaşamda haksızlığa uğrayan alt sınıfların, haksızlığa sebebiyet veren öznelere karşı direnç gösterebilecek güçleri olmadığından, ezenlere karşı içlerinde biriktirdikleri öfke ve kini, Ortaoyunu ve Karagöz gösterimlerinde açığa çıkarma fırsatı bulup, rahatlıyorlardı.

> "Mahalle bazında hilekar esnafa, katakullilere, alafrangalıklara, şuna buna güldürerek mutlaka bulaşan Kavuklu, Kavuklu'yu araçsallaştırarak konuşturan/söyleten mağdurlar ve hepsinden önemlisi oyun vesilesiyle bir araya gelmiş, odaklanmış ahali katılımcılardı. Bu kalabalık, tiyatroda olduğu gibi efendi, uslu "paşa gibi" oturup oyunu seyretmiyor, aklına geleni, takılanı, canının çektiğini söylüyordu" (Cantek, 1998: 131).

Gülme ve güldürmenin hangi amaca hizmet ettiği meselesi tamamen politik dengelerce belirlenmektedir. İktidara karşı olan örgütlü güçlerin elinde olan mizah veya güldürü, egemenler için çok büyük tehlike arz ettiği için her dönem baskı altında tutulmuştur.

Tersine egemen güçlerin kullandığı güldürü veya mizah ise toplumsal algıyı köreltmenin, toplumsal çelişkilerin üstünü örtmenin, kendi despotizmini örtbas etmenin en önemli aracı haline gelebilmektedir.

> "Gülmenin ve komiğin zihni, gerçek entelektüel bir eleştiri çabasından ziyade, kendi durumunu kabullenmeye ve tasdik etmeye yönelterek köreltme ihtimali, sadece gülme ve komiğin/ ahlaki alandan öyle basitçe soyutlanamayacağını değil, aynı zamanda siyasal iktidar ve ideolojik gruplar tarafından fert ve toplumun asıl meselelerine karşı duyarsızlaştırma aracı olarak da kullanılabileceğini göstermektedir. Okuma oranlarının ve düşünce kalitesinin düşük olduğu dönemlerde toplumun büyük bir kesiminin basit komedi oyunlarına ve Recep İvedik gibi kaba güldürü filmlerine itibar etmesi söz konusu tehlikenin ciddiye alınması gerektiğine işaret etmektedir" (Şentürk, 2010: 126).

Güler (2010: 195), mizahın işlevi konusunda sosyal bilimin çalışmalarının yetersiz olduğunu savunarak, mizahın, var olan ciddi bir sorunun hafifsenmesini ve gerekli tepkinin verildiği duygusunu yaratarak sorunun unutulmasına sebebiyet verdiğini belirtir. "Kin ve hıncı olumlu bir kanala yönlendirir, toplumsal çelişkilerin azalmasını sağlar. Politik söylemleri yumuşatır" (Güler, 2010: 191). Shibles (2008), mizahın ileri derecede gerilimli durumları ortadan kaldırdığını, muhalefeti yumuşatıp, çatışmaları önlediğini ileri sürmektedir. Sutton (aktaran Cebeci, 2008: 54), toplumsal zorunlulukların insanı öfke ve düşmanlığa sevk ettiğini ifade ederek, komedinin işlevinin ise bu tarz duygular barındıran insanların, toplumsal düzene uyum sağlaması adına, onları öfke ve düşmanlık duygularından arındırmak olduğunu söyler. Komedinin bu işlevi, bahsi geçen duyguların kişide suçluluk duygusu uyandırmadan ifade edilmesine izin vererek gerçekleştirdiğini savunmaktadır. "Hayata karşı mizahi bir tutum takınmak, zaman zaman, statükoyu kabul anlamına gelebilir. Bu nedenle, "felaketi konu edinen mizah" anlayışının, acı verici hayat olaylarını fazla zarar görmeden geçiştirmek için geliştirilmiş bir yöntem olduğu söylenebilir" Cebeci (2008: 60).

"Üstünlük duygusunu ifade eden gülme ve komiğin hükümranlık aracı olarak kullanılabileceğini gösteren bir başka husus da, alayı ve küçümsemeyi ifade eden gülmenin, mizahın ve komedi oyunlarının normalin sınırlarını belirleyici ve aykırı olanı dışlayıcı bir işleve sahip olmasıdır." (Şentürk, 2010: 126). Gülme, aynı zamanda egemenlerin ve toplumun yaratmış olduğu normlara uymayan kişilere yönelik bir

cezalandırma biçimidir de. Gülmeyi ortaya çıkaran nedenlerden biri, toplumun yarattığı doğrulara veya normlara uymayan bireyin ortaya koyduğu anormal hareketlerdir. Toplumun geri kalanı anormal hareketler yapan bireye gülerek, bir bakıma onu cezalandırır ve toplumsal yapıya ters düşmemesi için gülerek onu uyarır. Bu özelliğiyle de gülme ve güldürme çok çarpıcı bir şekilde sistemin devamlılığını sekteye uğratacakların uyarılmasında bir araç olarak kullanılabilmektedir.

Güldürünün veya gülmecenin bir "silah" olduğu en nihayetinde iki farklı yaklaşım tarafından da kabul edilmektedir. Ancak silahı elinde bulunduran gücün kim olduğuyla ilişkili olarak, işlevi de değişebilmektedir. Burada mizahın işlevinde belirleyici olan sadece mizahı kimin kullandığı da değil, aynı zamanda kullananla, mizahın hedefindeki kişi, grup veya düşüncenin arasındaki güç dengesidir de. Bazen ezilenlerin, ezenlere karşı kullandığı mizah, tâbi olanlarca egemenlerin baskısına karşı temel direniş biçimi olarak görülmesi nedeniyle, kendine yönelen bir silah haline dönüşebilmektedir.

2.4. Türk Güldürü Tarihi

Ignatius Mouradgea d'Ohsson (aktaran Tez, 2009: 245), *Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Görünümü* adlı eserinde, Müslümanların gösterilerden ve şenliklerden genel olarak kaçındıklarını, yalnızca Osmanlı padişahlarının ve ailelerinin eğlenmesine yönelik yapılan saray içi şenlikler dışında pek eğlenceye rastlanmadığını belirttikten sonra, Türklerin eğlenmeyi bilmeyen asık suratlı bir halk olduğunu iddia eder. Avrupa'ya nazaran Osmanlı'da şenlikler sınırlı da olsa, Avrupa şenlik ve karnavallarının işlevini görmekteydi. Tez (2009: 249, 254, 264), şenlik günlerinde gayri Müslimler de dâhil bütün halkın büyük bir özgürlüğe sahip olduğunu, insanların devlet memurlarının taklitlerini yaptıklarını, içki içmenin serbest bırakıldığını hatta İslam dininde yasaklanan insan ve hayvan tasvirinin bu günlerde yapılabildiğini söyler.

Avrupa'daki Ortaçağ ve Rönesans eğlencesinin ve karnavalların vazgeçilmez figürü soytarının Osmanlı'da dalkavuk olarak tanımlandığını söyleyen Belge, dalkavuğun soytarıdan temel farkının, güldürmek için kendisine seçtiği konuların, gülenlerin dışında, başkalarının başına gelen olaylar olduğunu ancak Avrupa'daki soytarıların kendisini dinleyenleri gülünç duruma düşürerek, eleştirel bir yön barındırdıklarını ifade

eder. Dalkavuklarda bu özelliğin olmamasını ise Müslüman toplumlarda iktidarın gülmeyi sınırlandırmasıyla açıklar (1997: 211). Batur ise Türklerin altı yüz yılı aşkın bir süre inanç baskısı altında yaşamış bir halk olduğunu, bu yüzden de mizaha göre dokunulmaz kurum veya düşüncenin olmamasına rağmen, Türklerde bu cüreti gösterebilecek bir mizah anlayışının gelişmediğini savunur (2010: 13-14).

Cemal Kutay, Türk güldürü tarihini iki ana evreye ayırır. Matbaanın gelmesiyle birlikte ilk mizah dergisinin basılmasına kadar olan ve başlangıcı belli olmayan döneme *Göz ve kulak devri,* ilk mizah dergisinin basılmasından sonraki döneme ise *Basın devri* demektedir (1998).

Bayrak ise Türk gülmecesinin, edebiyat tarihçileri tarafından şu şekilde sınıflandırıldığını belirtir;

> "Nasreddin Hoca ile simgeleşen *Selçuklu gülmecesi*, Bektaşi fıkraları, Bekri Mustafa, İncili Çavuş, Karagöz-Hacıvat gibi sözlü ve Halk, Tasavvuf Edebiyatlarının yazılı ürünlerini kucaklayan *Osmanlı gülmecesi*, Batıya yöneldikten sonra gelişen Meşrutiyet ve Kurtuluş Savaşı sonrası *Cumhuriyet gülmecesi*. Yine hemen bütün edebiyat tarihçileri İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Markopaşa gazetesiyle gelişen yeni gülmece dönemine özel bir yer ayırıyorlar" (Bayrak, 2001: 10).

Selçukludan Osmanlıya kadar halk tarafından dilden dile dolaştırılan Nasreddin Hoca fıkralarının, devletin haksızlıklarına boyun eğmek zorunda kalan avamın, fıkralarda da olsa kendilerini fıkra içindeki iyi tip ile özdeşleştirip, iktidarı temsil eden kötü tipe karşı zafer elde etme çabasının ürünü oldukları birçok yazar tarafından ifade edilmiştir.

> "Sosyal bir gerilimi konu alan bu tür öykü ve fıkralarda gerilimin iki ucunda yer alan kişiler, Osmanlı, kadı, tahsildar, paşa, hacı ve şehirli; onların karşısına konan çoban, köylü, uşak ve davacılar. Ucun birinde yer alan kişilerin çoğu Osmanlı toplum düzeninin memurları, yöneticileri, bürokratlarıdır. Karşı taraftakileri bizim ana dilimiz 'halk' deyimi içinde toplar. Bunlar, idare edilenler, yönetilenlerdir. Yönetenler bu fıkralarda, taraflı, bencil, rüşvetçi, herkese yukardan bakan, devletin gücünü kötüye kullanan kişiler olarak sunuluyor. (…) Hayatta güçlü olan kişilere, fıkralarda hak ettikleri cezalar verilip durulur. Halk adamı bazen kıs kıs gülerek, bazen inceden alay ederek, bazen kaba tokat atarak kötülerden öcünü alır. Hayatta bozuk düzenin kurbanı olan kişiler, fıkralarda kendilerini güçlü, akıllı, iyi göstererek, haksızlıkların üstesinden gelecek güçte olduklarına kendilerini inandırarak avunurlar" (Başgöz, 1986: 138-144).

Bayrak ise fıkralarda egemenlerle güçsüzlerin, yönetenle yönetilenlerin karşı karşıya getirilmesinin, halkın iktidardakileri yargılayıp, cezalandırma isteğinin sonucu olduğunu ve fıkrada bu gerçekleştiği için de halk açısından fıkranın her anlamda bir boşalma aracına dönüştüğünü vurgular (Bayrak, 2001: 29).

Ulrich Marzolph, Selçuklular döneminde yaşadığına inanılan Nasreddin Hoca'nın, IX. yüzyılda yaşamış ve İslam-Arap dünyasınca fıkra kahramanına dönüştürülmüş olan *Cuha* tiplemesinden esinlenilerek geliştirildiğini, birbirine çok benzer olduklarından iki kahramanı da aynı kişi olarak görmek gerektiğini dile getirir (aktaran Dejeux, 2007: 28). "Cuha'nın amacı güldürmektir ama asıl hedefi güç durumlarda yakasını sıyırmaktır; bu dünyanın güçlülerinin ve büyüklerinin egemenliği altındaki küçük adam, gerçeklikle boy ölçüşecek cesareti kendisinde görmediği için keyif dünyasına kapanır ve elinde gülmeceden, komiklikten, nükteden, espriden başka silah yoktur" (Dejeux, 2007: 30).

Tobie Nathan (aktaran Dejeux, 2007: 31), "Goha, İslam ruhunun neşeli bölümünü temsil eder. Böylelikle o, tek doğru yoldan ayrılmama iddiasındaki bazılarının -ya da bağnazların- güldürüyü, müziği, rai'yı ve tabii alkollü içecekleri yasakladıkları toplumlarda, deyim yerindeyse, bir tür emniyet sübabıdır" diyerek, Nasreddin Hoca'nın Anadolu'daki işlevinin aynısını Cuha'nın İslam dünyasında gördüğünü göstermiş olur.

> "Osmanlı döneminde değişik sınıfların ve değişik halk tabakalarının yeni gülmece kahramanları ve ürünleri yarattığını görüyoruz. Karagöz-Hacivat, Meddah, Bektaşi fıkraları, Bekri Mustafa ve İncili Çavuş fıkraları bunlar arasındadır. Osmanlı gülmecesinde dikkatimizi çeken şey, onun giderek ayrışan tabakalara ve kültürlere dayanmasıdır. Bu sınıfsal farklılaşmadan dolayıdır ki Osmanlı gülmecesi çifte kültüre dayanıyor. Hatta kimi zaman bu ürünlerin ikiden de çok kültürden kaynaklandığı görülür. Sözgelimi, özellikle halk kesiminde örgütlenen ve bir bakıma Osmanlı döneminde ana muhalefet partisi görevi yapan Bektaşi çevrelerinin yarattığı Bektaşi fıkraları, söz konusu çevrelerin egemen düşüncelere karşı muhalefetini yansıtır" (Bayrak, 2001: 101-102).

Kutay'ın iki ana evreye ayırdığı Türk mizahının ilk dönemine damgasını vuran gösteriler; Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu olarak birçok kaynakta geçmektedir.

> "Meddah, bütün doğu ve İslam ülkelerinin ilk ve iptidai temaşası ve mizah üstadı idi. En ciddi mevzuları bile nüktelere sarardı. Meddah, anlattığı vakaların şahıslarını kendi özellikleri içinde taklit ve tarif ederdi. (…) Meddah'ın değeri, anlattıklarının dinleyenleri neşeli heyecana

> sürükleyebilmesi ile belirtilirdi. Meddah, Nasreddin Hoca, Tıflı, Ebu-Nevvas gibi mizah üstadlarının fıkralarını o günün şartları içerisinde değerlendirir, nüktelerini kendi anlattığı vakaların sonunda, mükemmel taklit kabiliyeti ile tekrarlar, dinleyenleri güldürürdü" (Kutay, 1998: 16).

Tez, meddahı; insanları, hayvanları, Türkçenin yörelere göre değişen şivelerini çok iyi taklit edebilen ve tekerlemelerle gösterisini süsleyen kişi olarak tanımlar (2009: 288). Georgeon ise meddahın sadece komik bir kişilik olmadığını, aşk hikâyeleri, destanlar, romanesk öyküler de anlatabildiğini belirtir. Meddahların, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunu yarı-sömürge haline getiren devletlerle ve o devletlerin temsilcileriyle alay edilen, güç dengelerinde tersine dönmüş bir dünyayı anlattıklarını, seyircilerin ise bundan büyük bir zevk duyduğunun altını çizer (2007: 84, 86).

> "Meddahları takip eden mizah üstadları Karagöz'le Hacıvad idi. (…) Karagöz'ün nükteleri suni, yapmacık, halka dert çıkartan, ikiyüzlü, dalkavuk, menfaatçi kişi ve kuruluşları hedef tutar. Hacivad Osmanlıca konuşur, Karagöz Türkçe cevap verir ve onun kafiyeli, adeta manzum konuşması ile öylesine inceden inceye alay eder ki, bu taşlamada, devletin Cumhuriyet devrinde bile devam eden halkın anlayamadığı resmi dilini hicveden bir duygu vardır. Karagöz'ün pratik ruhu karşısında Hacıvad'ın bürokrat kafası, adeta halk önünde devlet gibidir!" (Kutay, 1998: 17).

Karagöz ile Hacivat'ın, Kutay'ın da işaret ettiği gibi halk ile devleti, Bayrak'a göre avam ile havası (2001: 103), Sokullu'ya göre ise avam ile yönetici sınıfı (1997: 133) temsil ettiğini birçok yazar dillendirir. "Özellikle Karagöz tiplemesi halktan biri olarak halka sırt çevirenlere alaylı sözlerle taş atar, bürokrasiyi temsil eden Hacivat'la sürekli tartışıp kavga eder" (Özünlü, 1999: 63).

And (1969: 112), Karagöz'ün Türklere ilk kez Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sonrası Mısır'dan geldiğini iddia ederken, Sokullu (1997: 109), tarihçilerin Selçuklular zamanında da gölge oyunlarının oynatıldığına dair kanıtların bulunduğunu söyler. Tez ise kuklacılık ve soytarılık gibi oyunların 16. Yüzyılda Osmanlıya sığınan İspanyalı Yahudiler tarafından getirildiğini vurgular (2009: 276).

Sokullu, Karagöz'de anlatılan olayların hep aynı başlayıp, aynı bittiğini, insanlar karakter ayrıntılarıyla yaratılmadığından bütün oyunlarda aynı tipin yansıtıldığını, bunun da eleştirinin kişiye değil tavra yönelmesine sebebiyet verdiğini söyler. Fakat Karagöz'de yapılan eleştirilerin nedenlerine inilmediğini, soyut ve yalın bir eleştiri olarak kaldığını, izleyicilerin kendi yargılamasını kendisinin yapmasının istendiğini ve

seyircinin kıssadan hisse çıkartmasının beklendiğinin altını çizer. Bozukluğun düzenden ötürü olduğu gösterilse de ciddi bir irdeleme yapılmaz (1997: 121, 132, 133).

Nicolas, Karagöz'de insan tiplerinin karikatürize edilerek yansıtıldığını ve böylece belli bir gözlem ve mizah duygusu yaratıldığını ifade ettikten sonra, oyundaki konular her ne kadar kimi zaman açık saçık olsa da kutsal bir kurum olan aileye hiçbir zaman saldırılmadığını, genel olarak ahlaka dokunulmadığını, düzen bir anlık bozulsa bile hemen düzeltildiğini belirtir (2007: 67).

> "Sözlü, gözlü, kulaklı mizah edebiyatımızın son merhalesi de ortaoyunu idi. Hayal oyununu, yani Karagöz'le Hacıvad'ı görmüş olanlar, ikincisinin birincisinin devamı olduğunda birleşirler. Zaman geçmiş, sözle esprileri, hareketler ve mimiklerle çizgileri daha kalabalık seyirci önüne çıkarmak ihtiyacı ile hayal perdesi, yerini ortaoyununa bırakmıştır" (Kutay, 1998: 19).

Sokullu da benzer şekilde, ortaoyununda oyuncunun hayal değil gerçek insan, oynadığı yerin ise perde değil bir meydan olduğunu söyler. Ortaoyununda başoyuncunun, oyunun girişinde izleyicilerine sadece eğlence vadettiğini, seyircilerden kıssadan hisse çıkarmalarına yönelik bir işarette bulunmadığını açıklar (1997: 171-172). Cantek, ortaoyununun başoyuncularından Pişekâr'ın Hacivat'ın, Kavuklu'nun ise Karagöz'ün karşılığı olduğunu belirtir (1998: 128). Avcı, Osmanlı mizahının sözlü bir mizah olduğunun altını çizerek, toplumun seçkin kısmı ile geri kalanı arasındaki ikiliği yansıtır nitelikte Karagöz'de, Karagöz ve Hacivat tiplemelerinin, ortaoyununda ise Kavuklu ve Pişekâr tiplerinin yaratıldığını ve her iki oyunda da temel mizah geriliminin bu iki tipin çatışması üzerinden oluşturulduğunu söyler (2003: 88). Toplumsal sınıf açısından toplumsal değerlere ilk kez Ortaoyununda değinildiğini iddia eden Sokullu, bu meselenin konuyu geliştiren bir tema olarak kullanılmadığını, eleştirel bir yaklaşım da sergilenmediğini, aksine toplumsal sorunları oyuna yansıtmaktan uzaklaşılarak, oyunun toplumu onaylamaya yöneldiğini vurgular (1997: 179, 181).

> "Ortaoyunu sorunların eleştirisine yönelmemiştir. Toplumsal yaşamdaki tavır ve toplumsal değerler sergilenmiş fakat bunlar dans, şarkı, şaka, fantezi ve oyunbozanlık öğeleri ile örülmüş ve örtülmüştür. Seyirci, oyunda sorun olarak sunulmakta kaçınılan bu tutum ve değer yargıları ile karşılaşınca yaşamıyla sıkı bir bağlantı kurmaktadır. Karagöz oyunlarının bir sonuca bağlamadığı sorunsal durumları ile ortaya çıkan toplumsal-siyasal içeriğinin aksine Ortaoyunu sorunsal olmaktan kaçınmış klasik komedyaların tipik sonlarını benimsemiştir. Oyunların çoğunda Kavuklu ya da diğer oyun kişileri ya baş göz edilir ya da iş sahibi olurlar. Bu yoldan bir

> amaca varılmış, mevcut toplum da onaylanmış olmaktadır. Fakat bu sulandırılmış toplumsal eleştirinin bile ortaoyununu oluşturan öğelerin çokluğu ve çeşitliliğinden ötürü seyirciye vardığı söylenemez. Şarkı, dans ve görüntü ile sağlanan duyumsal hazlar; cinsel imalar, dayak atmalar gibisinden ilkel doyumlar; söz hünerleri, kelime oyunlarının yöneldiği zihinsel doygunluk seyirciyi ruhsal ve bedensel gerginliklerden kurtarıp boşaltmakla ilgisini dağıtmaktadır" (Sokullu, 1997: 217).

Cantek, ortaoyunu ve Karagöz'ün bütünlüklü bir muhalefet olarak düşünülmesinin yanlış olacağını, bu oyunları izleyenlerin isyan edeceklerini düşünmenin saflık olduğunu belirterek, ortaoyunu ve Karagöz'ün iktidarın izin verdiği çerçevede var olduklarını vurgular (1998: 131). Tez, bir adım ileri giderek Karagöz oyununun iktidarın koruması altında olduğunu dillendirir. "Karagöz oyunu, yönetimi eleştirmediğinden, saray tarafından da sürekli korunup, desteklenmiştir. Sultan I. Abdulhamid zamanında Karagöz, sarayın gözdesi olmuş, III. Selim aynı ilgiyi göstermiş, IV. Mustafa ise sarayda bizzat Karagöz oynatmıştır" (Tez, 2009: 294). Ortaylı'ya göre ise Karagöz oyunları çeşitlilik arz eder. Çocuklar için Karagöz oyunları olduğu gibi erkeklere yönelik olanlarının da bulunduğunu, bu oyunların müstehcenlik ve siyasi eleştiri içerdiğini belirtir (2000).

Türk güldürüsünde yazılı devir, 1869 yılında Namık Kemal ve Teodor Kasap tarafından çıkarılan ilk mizah dergisi *Diyojen* ile başlar. Sonrasında Namık Kemal, Teodor Kasap, Şinasi, Ahmet Mithat ve diğer birçok yazarın da içinde yer aldığı birçok mizah dergisi basılacaktır. 1876'da Birinci Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle birlikte her alanda olduğu gibi mizahta da Avrupa'dan etkilenen aydın zümresi oluşmuştur. "Meşrutiyet döneminde, geleneksel Osmanlı mizah örnekleriyle Batılı mizah örnekleri bir arada görünürler" (Bayrak, 2001: 224). Cantek, Namık Kemal ve Abdülhak Hamit başta olmak üzere Batıya yüzünü dönmüş olan dönemin öncü aydınlarının geleneksel mizahı yaraladıklarını, bir de buna geleneksel mizah yaratıcılarının zamanı iyi takip edememesi ve eğlence araçlarının gelişmesi de eklenince yerel mizah ürünlerinin eskidiğini söyler (1998: 132).

> "Mizah basınıyla birlikte yeni bir gülme türüyle karşılaşıyoruz: Bu artık meddahların ya da Karagöz'ün komik hikâyelerinin yol açtığı halk gülmesi değildir. Belirli bir kültür düzeyi olan okurların gülmesi söz konusudur. Bu eleştirel hatta öz eleştirel bir gülmedir; bilinçli olarak acı ya da alaycıdır; modernleşmenin getirdiği düş kırıklıkları karşısında gözü açılmış bir gülmedir. Aynı zamanda yıkıcı, devlet için tehlikeli hale gelen bir gülme söz konusudur. Nitekim Osmanlı

> meclisindeki tartışmadan birkaç ay sonra mizah basını toptan yasaklanacak ve bu yasak 1908 Jön Türk devrimine kadar sürecektir" (Georgeon, 2007: 92-93).

İlk mizah dergisi *Diyojen* de dâhil 1870'lerin ilk yarısında çıkan mizah dergilerinde dönemin padişahlarının ve yönetiminin yerilmesi sebebiyle özellikle de Abdülhamit döneminde sansür uygulanmış ve mizah dergileri kapatılarak yazarları sürgüne yollanmıştır. "Namık Kemal ve Teodor Kasap'la başlayan Osmanlı Türklerindeki mizah, 1870'le 1879 arası velûd, hareketli, basının öteki alanlarına göre daha derin izler bırakarak devam etti fakat 1879'dan 1908'e kadar tam bir susma ve sinme devrine girdi" (Kutay, 1998: 65). Özünlü ise 1879-1908 arasındaki sansür nedeniyle mizah dergilerinin yurt dışında yayımlanmaya başladığını belirtir (1999: 65).

1908 yılının Temmuz ayında ilan edilen İkinci Meşrutiyet'in getirmiş olduğu görece özgürlükçü ortam, mizah dergilerinin yeniden ortaya çıkmasına vesile olur. Kutay, on bir yıl süren baskının vermiş olduğu acı dersin havası sebebiyle ilk üç ay kuşkuda ve beklemede kalan mizah gazetecilerinin, 1908 ile 1909 yılları arasında çıkarmış oldukları dergi ve gazetelerin isimlerinin dahi sütunlar tutacağını iddia etmektedir (1998: 105). Fakat İkinci Meşrutiyet'in getirdiği hürriyet çok uzun sürmemiştir ve üç yıl sonra 1912-1918 arası mizah, çok ciddi baskıya maruz kalmıştır.

Türk mizah dergileri içerisinde muhalif kimliğiyle adından en çok bahsedilen ve rejim tarafından baskıya en çok maruz kalan öncülüğünü Sabahattin Ali'nin yaptığı dergi *Markopaşa*'dır. 25 Kasım 1946 yılında yayınlanan ilk sayısı ile birlikte olay yaratan dergi, çok geçmeden iktidar tarafından baskı altına alınmıştır. Sonrasında Sabahattin Ali'nin öldürülmesine kadar gidecek olan olayların temel sebebi, iktidarın dergide yapılan eleştirel mizahtan duyduğu rahatsızlıktır. Cantek, Markopaşa'nın "komünist, tehlikeli, rahatsız edici bir yayın olarak tanımlandığını vurgular ve gazetenin olumsuzlanmasının temel sebebini, "rejime karşı en önemli tehlike olarak görülen bir ideolojiyle özdeşleştirilmesinden" kaynaklandığını belirtir (2001: 13). Zaten dergi bir yılını doldurmadan kapatılır.

> "Markopaşa, mizahi bir dille iktidarı eleştirirken, toplumu dönüştürme amaçlı alternatif bir muhalefet politikasına sahip değildir. Daha doğrusu bu türden bir niyeti yoktur. (…) halk ile iktidar arasında kurduğu derinliği olmayan iyi-kötü ayrımı, Markopaşa muhalefetinin en önemli belirleyicisidir. (…) Markopaşa'nın mizahı alternatif ya da karşıt kültürlerde olduğu gibi merkezi

> topyekûn değiştirmeyi amaçlayan bir yaşam biçimi ve uygulamalarıyla koşut değildir. Markopaşa, kamusal alanın mevcut değer ve anlayışlarından farklı değerler taşımamaktadır. Aksine, bu alanın tahrif edilmesine karşıdır, başlangıçtaki özelliklerinin korunması için mücadele verdiğini iddia etmektedir." (Cantek, 2001: 185-187).

Türk güldürü ve mizah geleneğinin, Türklerin Müslümanlığa geçişiyle birlikte, İslamiyet'in kuralları gereği, özellikle Selçuklu ve Osmanlı döneminde belirli bir çerçeve içine sokulmuş olduğunu söyleyebiliriz. Bâtıni inanç felsefesinin şekillendirdiği Bektaşiliğin mizahi gelenekte Ortodoks Müslümanlığa nazaran daha rahat ve özgürlükçü olduğu görülmektedir. Bu durumun yansımaları, Türk fıkralarında fazlasıyla kendisini hissettirir. Cumhuriyet ile birlikte egemen gücün güdümünde hareket eden mizahi çizginin etkisi de, *Markopaşa* ile başlayan ve toplumsal muhalefetin geliştiği 1960'larda doruk noktasına ulaşan muhalif çizginin belirleyiciliğinde hareket eden mizahi anlayışın etkisi de, günümüze kadar sinema da dâhil her alanda varlığını sürdürdüğü varsayılabilir.

2.5. Tür Filmlerinin Özellikleri

Sinemada tür, tiyatro ve yazındaki türlerden beslense de, çok daha karmaşık bir hal almıştır. Film türlerinin tanımı, yapısı ve sınırları tartışılmaya devam etmektedir. Film türlerinin belirli özellikleri üzerinde fikir birliği sağlanmış olsa da, net sonuçlar çıkarılabilecek bir alan değildir. Özellikle son dönemde türler arası karışım ve "kip" olarak tanımlanan melodramın sinemadaki bütün türlere sirayet etmesi, tür tanımlamalarını daha tartışmalı bir hale getirdiği söylenebilir.

"Tür, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzere kullanılan bir kategoridir" (Corrigan, 2007: 115). Film türlerinin ortak anlatısal ve görsel geleneklere sahip olması, popüler bir doğası olması ve ticari bir niteliğe sahip olması özellikleri üzerine kuramcılar fikir birliği sağlamıştır (Akbulut, 2010: 326). Abisel ise, sinemada türün konu açısından benzerlikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıktığını söyler (1995: 22).

> "Türsel eleştiri yaklaşımının ele aldığı filmler, popüler ve ticari oluşlarıyla dikkat çeken, benzer temaların, benzer psikolojik ya da toplumsal çatışmaların dışavurumunu sağlayan; temel bazı

> değişmez karakterleri barındıran; belirli tarihsel dönemler ve mekânlar içinde yer alan; hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip olan filmlerdir" (Özden, 2004: 211).

Sinema kendi türlerini, tiyatro ve edebiyat türlerinden devralmıştır. O türlerin mirasçısıdır. Oluk, edebiyat ve tiyatroda olduğu gibi sinemada da türün toplumsal, politik, kültürel, ekonomik süreçlerle doğrudan ilişki içerisinde yer alan bir olgu olduğunu savunur.

> "Formüle dayalı yapıları ve toplumda yerine getirdikleri işlevler açısından tür filmlerini halk masallarına ve mitsel öykülere, efsanelere benzetebiliriz. Tüm mitsel anlatılar gibi genelde klasik Hollywood filmleri ve özelde tür filmleri standartlaşmış yapılarıyla toplumsal-kültürel çatışmaları geçici olarak gözlerden uzak tutmak, gerilimleri yatıştırmak, eğlence adı altında teselli vermek, mevcut tutum ve değer yargılarını onaylayıp, pekiştirmek, toplumsal ve kültürelin yeniden üretimi, birlik ve bütünlük duygularını yaşatmak gibi işlevlere sahiptirler" (Oluk, 2008: 159).

Thomas Schatz ise tür filmlerini halk masallarına benzeterek, toplumun ortak ideallerini yansıtarak, toplumsal çatışmaları giderdiğini, tedirgin edici kültürel çatışmaları eğlence yoluyla ortadan kaldırması sebebiyle mitsel bir işlevinin olduğunu söyler (aktaran Abisel, 1995: 24-25). "Belirli bir tarihsel dönem içinde meydana gelen herhangi bir toplumsal olgu, toplumsal dönüşüm ya da toplumsal belirsizlik bir ifade olanağı elde etmek üzere film türlerinin anlatım yapısı içinde kendisine bir yer bulmaktadır" (Özden, 2004: 229). Akbulut da türlerin toplumsal çatışmaları yansıttığını fakat çatışmalara bulduğu çözümlerin hem mevcut düzeni meşrulaştırdığını hem de izleyicide bir rahatlama sağladığını belirtir (2010: 329).

Abisel, sanatta tür kavramının ilk ortaya çıktığı andan itibaren tür altında değerlendirilen popüler sanatın bir ayrıma tabi tutulduğunu söyler. Tür dâhilinde görülen popüler sanatların sıradan insanın zahmetsizce ilişki kurabileceği bir yapıda, yüksek sanatlar olarak nitelendirilenlerin ise belirli bir birikim ve eğitime sahip olanların değerlendirebileceği yönünde bir ayrımın ortaya çıktığını anlatır (1995: 17). Aynı durumun sinemaya yansımasını Akbulut şu şekilde açıklar;

> "Bu sınıflamada tür, türsel olmadığı düşünülen sanat pratiklerinden ayrı düşünülmüş ve bir kimlik tanımlayıcısı da olagelmiş, 'yüksek' sanatın karşısında günlük, sıradan olanla eşitlenerek, değersiz görülmüştür. Komedi, melodram, aksiyon gibi tür filmleri, 'sanat' sinemasının karşısında konumlandırılmış ve akademik alanda da hak ettikleri ilgiye geç erişebilmişlerdir" (2010: 325).

Belirli bir türsel anlatı yapısının olup olmadığı tartışılmakla beraber, Schatz, türsel anlatı yapısını; *kuruluş, canlandırma, yoğunlaştırma* ve *çözüm* olarak dört başlık altında verir. *Kuruluş*u türlerin kendi anlatımsal ve ikonografik öğeleriyle türe ait toplumun kurulması, *canlandırma*yı türe ait karakterlerin eylemleriyle çatışmanın canlandırılması, *yoğunlaştırma*yı kimi karşılaşmalar ve durumlar aracılığıyla çatışmanın yoğunlaştırılması, *çözüm*ü ise fiziksel veya ideolojik tehlikenin ortadan kaldırılarak mevcut toplumsal yapının meşrulaştırılması olarak tanımlar (1981: 30).

Kırel, tür filmlerinin sıradan insanın korku, kaygı, umut ve sorunlarını yansıtmasının yanı sıra, gündemde neyin tutulduğunu veya tutulmak istendiğinin de ipuçlarını verdiğini ileri sürer. Tür filmlerinde, sıradan insanın korku, kaygı ya da sorunlarının uylaşımlar aracılığıyla ortadan kaldırıldığının da altını çizer (2010a: 249). Yine Kırel, tür filmlerinin 'ideolojik makinenin' parçaları olarak işlev gördüğünü, toplumsal-siyasal gerilimler ve dönüşümlerin yaşandığı evrelerde egemen ideolojinin ihtiyaç duyduğu film türlerinin sinemaya yansıtıldığını, görevlerini yerine getirdikten sonra, ihtiyaç ortadan kalktığı anda yeni dönemin ihtiyacına uygun türler popülerlik kazanırken, önceki döneme hitap eden türe ise ilginin azaldığını vurgular (2010a: 272).

> "Film türleri toplumun kendisi hakkında düşüncelerini yansıttığı tartışma alanlarıdırlar. Farklı dönemlerde farklı film türlerinin daha fazla perdeleri doldurmalarının ya da belirli film türlerinde belirli temaların belirli dönemlerde daha çok ortaya çıkmalarının nedeni bu durumdur. Film türleri toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağladığı dışavurum alanlarıdırlar. Toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeleri türsel alan içinde seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkarlar ve bunları ifade eden filmsel anlatıların üretilmesini sağlarlar" (Özden, 2004: 222).

Akbulut, türün yalnızca sinemasal bir yanının olmadığını, her türlü toplumsal, ekonomik, kültürel, ideolojik ilişkilerin ve sınıf mücadelelerinin okunduğu geniş bir toplumsal olgu olduğunu belirtir (2010: 324). Gledhill ise tür filmlerinin kitlesel bilincin yansımalarının analiz edilmesini sağlayacak malzemeler barındırdığını söyler (2010: 340).

Abisel, türleri köktenci bir yaklaşımla eleştirenlerin, tür filmlerinin bütün olumsuzluklarına rağmen toplumsal düzeni izleyici nazarında akladığını ve mevcut sistemi 'iyi' olarak gösterdiğini, izleyicilerin filmle özdeşleşmesi nedeniyle baskıcı düzene gönüllü katılım sağlayan psikolojik bir etkisinin olduğunu savunduklarını

söyler. Türlerin ideolojik bir işlevinin olduğunu da belirten Abisel, bu işlevin toplumsal yaşamdaki gerilimlerin gevşetilmesi ve çatışmaların yumuşatılması şeklinde verir. (1995: 37, 38). "Tür filmlerinin temel tematik ilkesi, toplumsal düzenin ıslahı ve statükonun meşrulaştırılmasıdır. Bu, bireyin toplumsal ve cinsel 'kurtuluş'unun, yasa ve aile kurumları aracılığıyla gerçekleşeceği iddiasıyla bitişik olarak gündeme gelmektedir" (Abisel, 1995: 65-66). Judith Hess Wright ise, tür filmlerinin mevcut siyasi yapının korunmasına yardımcı olduğunu, kapitalizmin doğasında olan çatışmaların çözümünün egemen sınıfa hürmet şeklinde sunulduğunu, mevcut sistem tarafından uygulanan haksızlıklara karşı seyirciyi fantezi dünyasına iterek, çatışmanın önüne geçtiğini savunur. (2012: 68).

Özden, tür filmlerindeki temalar veya karakterlerin kültürel temsil açısından anlam kazanabilmeleri için yoğunlaştırma ve yalınlaştırma süreci içinde sunulduğunu, böylelikle kültürel ifadelerin toplumsal bağlamdan alınarak filmlerde figürler biçiminde yansıtıldığını dile getirir. Toplumsal çatışmaların, filmlerdeki karakterler aracılığıyla fiziksel şiddet biçiminde yansıtıldığını, karakterlerin birbirleriyle mücadelelerinin sonucunda ise çatışmaların simgesel bir sonuca vardırıldığını ifade eder. "Tür filmlerindeki anlatı yapısı ve karakterler yalnızca bir takım kültürel düşüncelerin somut bir görünüm kazanmasını sağlamakla kalmazlar aynı zamanda bunların inşa edilmesine zemin hazırlarlar" (2004: 224, 226, 228).

Popüler film türlerinin yapısı ve buna bağlı olarak işlevleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, film türlerinin iktidarın kendi otoritesinin devamlılığını sağlamada, önemli bir araç olarak kullanılmaya elverişli olduğu iddia edilebilir. Otoritenin varlığı rıza ile mümkün olduğu düşünüldüğünde, halkın mevcut iktidarın tüm olumsuz yönlerine rağmen egemenlere rıza göstermesini sağlamak için televizyonun henüz üretilmediği dönemlerde, sinemadan özellikle de popüler tür filmlerinden fazlasıyla yararlandığı söylenebilir.

2.5.1. Tür filmlerinde karakter ve çatışma

Tür filmlerinde çatışma ve karakter öğeleri birbirinden bağımsız değerlendirilemez. Çatışmaların yaratılabilmesi için karakterler şarttır ve karakter toplumsal çatışmanın filmlerde figürleştirilmiş halidir. "Tür filmlerinde çatışmaları oluşturan kavram ve değerleri türün karakteri somut hale getirir. Bu değerlerin taşıyıcısı ve temsilcisidir. Bu

yüzden karakterden yola çıkılarak tür filminin üzerinde durduğu temel çatışma eksenine ulaşmak mümkündür" (Oluk, 2008: 165). Ünal, genel olarak dramanın, çelişkilerin yarattığı potansiyel çatışmaları konu aldığı için ve bu çatışmaları karakterin edimleri oluşturduğundan filmlerin merkezinde doğal olarak karakterlerin yer aldığını ileri sürer (2008: 93). Özden ise türsel karakterlerin filmlerdeki çatışmanın hizmetinde olduğunu, karakterler aracılığıyla çatışmanın somutlaştırılıp, geliştirildiğini bu nedenle de türsel karakterlerin tür filmlerinin irdelenmesinde bir ölçüt sağladığını savunur (2004: 253, 254). Nazik, filmlerdeki anlatının inandırıcılığını ve doğallığını yaratmadaki en önemli etmenin karakter olduğunu, günlük deneyim ve yaşananlarla ilişki kurabildiği ölçüde de öykünün 'gerçekmişgibiliğini' sağladığını ifade eder (2004: 333).

Oluk, türsel filmlerdeki karakterlerin, değişmeyen nitelikleriyle izleyicinin karşısına çıktıklarını ve tip özelliği gösterdiklerini vurgular (2008: 166). Abisel ise türsel karakterlerin kişi derinliğiyle yaratılmadığını ve bu haliyle karakterlerin işlevini şöyle açıklar;

> "Kişi değil, karakterler kullanmak, hızlı ve doğrudan, kolay kavranan standart film karakterleri inşa etmenin yanı sıra bir başka açıdan da önemlidir. Çünkü bu yolla seyirci, karakterlere ilişkin olarak, daha fazla empati içine girebilmektedir. Tür filmlerinin karakterleri, yalnızca yüzeyleriyle var oldukları için, öyküde, olay örgüsünde ne rol oynayacakları kolayca tahmin edilebilir. Bu olağanüstü biçimde tek boyutlu karakterlerin, dünyanın gerçek bir parçası olmadığını bilmek seyirciye, onların trençkot ya da çizmelerinin içine rahatlıkla girme olanağı verir. Tür karakterleri böylesine gerçekdışı ve derinliksiz olduklarından, amaçlarında bu denli ısrarlı olduklarından, kendileriyle yüzleşmeye hiç zorlanmadıklarından –bir anlamda hiç kendileri olmadıklarından- seyirci rol ya da tiple güvenlik içinde özdeşleşir ve kendi yaşamının günlük, sıradan gerçekliğinden kurtulur. (…) Kendi yaşamında işlerin yolunda olmadığını bilen seyirci, bunun nedenini, -toplumsal biçimlenme mi, büyük şirketler mi, politikacılar mı, komşular mı, iş yerindeki müdür mü?- tam olarak çözemiyor olabilir. Ama zaten çözse bile her kim ya da ne olursa olsun onu dışarı davet edip düelloda yenemeyeceği ya da kasabalıyı toplayıp takibe çıkamayacağı açıktır" (1995: 63-64).

Ünal, dramatik yapıtlarda çelişkinin olay örgüsünü geliştirebilecek dinamizminin olmaması sebebiyle bir değer taşımadığını, dinamizmi ancak çatışmanın yaratabileceğini söyler (2008: 103). Oluk, her türün kendine ait bir çatışma biçiminin olduğunu ve türün anlatı yapısının bu çatışma etrafında kurulduğunu, tüm gerilim ve çatışmaların mevcut toplumsal yapıyı onaylayacak şekilde çözümlendiğini belirtir

(2008: 163, 164). "Tür filmleri klasik olarak statükonun devamına yönelik iyilerin ödüllendirilmesi, kötülerin cezalandırılmasına, ahlaki ders vermeye, eğitici olmaya dayalı bir olay örgüsü ve karakterizasyona dayanırlar. Öykü sürecinde başlangıçta var olan denge bozulur ve sonuçta toplumsal değerler lehine olacak şekilde yeniden kurulur" (Oluk, 2008: 161).

Tür filmlerinin yaratımında olduğu gibi, film türlerinin iktidar lehine işlevlerini yerine getirmede de en büyük rol karakterlere düşmektedir. Toplumsal kesimlerin somutlaşmış ve simgeleşmiş hali olan tür karakterleri, izleyicinin filmle özdeşleşerek, avunmasında veya rahatlamasında en önemli görevi üstlenmektedir.

2.5.2. Film türü olarak güldürü

Güldürü, sinemanın ilk zamanlarından itibaren kullanılmış bir türdür. Armes, sinemadaki birçok türün sesli sinema ile birlikte ortaya çıktığını fakat güldürünün sessiz sinema döneminde de var olduğunun altını çizerek, sinemanın en eski türlerinden biri olduğunu belirtir (2011: 116). Özön, sinemadaki güldürünün tiyatrodaki ve yazındaki güldürü türünden büyük ölçüde yararlandığını, ancak güldürünün sinemaya en yatkın türlerden biri olduğundan tiyatro ve yazından devralınan güldürünün daha da varsıllaştırılıp, sinemada birçok güldürü çeşidi yaratıldığını söyler (2008: 227).

Şentürk, güldürüyü *biçim* ve *içerik* açısından ikiye ayırdıktan sonra, biçim açısından güldürüyü; *karakter, tip, durum* ve *söyleşi güldürüsü* olmak üzere dörde ayırır. Yine içerik açısından güldürüyü de; *entrika komedisi, hicivsel-toplum eleştirisi yapılan komedi, grotesk komedi* ve *bulvar komedisi* olmak üzere dörde ayırır (2010: 32-33).

Özön güldürü filmlerini; *savruklama, vodvil, Amerikan güldürüsü, İngiliz güldürüsü, müzikli güldürü, güldürü, toplumsal yergi, özyapı (karakter) güldürüsü, töre güldürüsü* ve *durum güldürüsü* olarak on çeşide ayırır; *savruklamanın* en yalın ve ilkel güldürü çeşidi olduğunu, sessiz sinema döneminde revaçta olduğunu belirtir. *Vodvilde* kişilerin belirli dolantılara kendilerini kaptırarak kukla haline gelmelerinin anlatıldığını, yanlış anlamalar, yanılmalarla sürüp giden durumlardan sonra mutlu bir çözüme ulaşıldığını söyler. *Salon güldürüsünü, bulvar güldürüsünü ve hafif güldürüyü* bu başlık altında değerlendirir. *Amerikan güldürüsünün* vodvile, savruklamaya, töre güldürüsüne dayandığını hatta bazen toplumsal yergiye kadar uzandığını, bu haliyle farklı güldürü

çeşitlerinin harmanlanmasından oluştuğunu ileri sürer. *İngiliz güldürüsünün*, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de gelişme gösterdiğini, inanılmayacak, saçma durumlardan yola çıktığını ve bu durumların yarattığı sonuçları soğukkanlı bir gülmeceyle aktardığını söyler. *Müzikli güldürünün*, Amerikan güldürüsünün müziklendirilmiş hali olduğunu iddia eder. Özön, güldürü çeşitleri arasında yine *güldürü* adıyla bir türden bahseder. Bu çeşidin izleyicileri güldürmekle birlikte düşündürmeye de yönelttiğini, toplumdaki bütün aksaklıkları, çarpıklıkları alay ederek yansıttığını dillendirir. *Toplumsal yergi* çeşidini, sinemacının toplumsal sorunları gidermenin bir silahı olarak kullandığını, mevcut sorunları gülmeceyle yererek, sorunların giderilmesine yönelik izleyiciyi yönlendirdiğini öne sürer. *Karakter güldürüsünün*, toplumu uyaran bir yanının olduğunu, bu tür güldürülerin toplumdaki olumsuz bir tipi ele alarak güldürüyü yarattığını ifade eder. *Töre güldürüsünün*, belirli bir dönemin veya toplumun törelerinin yanlış yönlerini güldürü yoluyla yansıtan bir tür olduğunu, *durum güldürüsünün* ise, kişilerin içine düştükleri gülünç durumları anlatan güldürü türü olduğunu, özellikle Amerikan örnek ailesinin günlük yaşamda karşılaştığı sorunları ve bunları aşma çabaları esnasında oluşan espri yarışını konu edindiğini vurgular (2008: 227-231).

Kırel, güldürü türünün yaşanan dönemi değerlendirmek açısından önemli bir kaynak olduğunu savunur (2010a: 269). Özden, film türlerinin tamamının çatışmaları, farklı ana noktalarda topladığını ifade ederek, salon güldürülerinin çatışmaları topladığı ana noktayı, sınıfsal ayrılıkların çözümlenmesi olarak verir (2004: 251). Thomas Schatz, tüm türlerin, sosyal düzenin korunması amacını taşıması ve sosyal bütünleşmeyi sağlaması yönünden benzeştiğini ve böylelikle bütün türlerin nihai amaçları itibariyle ortaklaştığını belirtir. Fakat bu amacı gerçekleştirme stratejilerinin türlere göre farklılık arz ettiğini öne sürerek, türlerin bu stratejilerini, *düzen* ve *bütünleşme* olarak iki temel başlık altında bir grafikte toplar. Salon güldürülerini, *bütünleşme* stratejisi adını verdiği başlık altına yerleştirir. Schatz'a göre bu strateji altındaki türler, sosyal düzenin korunmasını sağlamak için, toplumsal çatışmaları duygusal zemine iterek ve romantik aşk aracılığıyla ortadan kaldırmaya çalışır (1981: 34-35).

Zupancic, Hollywood örneği üzerinden güldürü filmlerinin üretimini olumlu duygular yaratarak, ideolojik hegemonyanın devamlılığını sağlamak olarak gösterir;

> "Şayet mutluluk, olumlu düşünme ve neşelilik buyruğu bu ideolojik hegemonyayı genişletip tahkim etmenin kilit araçlarından biriyse, komediyi savunmanın da aynı sürecin parçası olup olmadığını sormaktan kaçınmak mümkün değildir. Komedi demek neşelilik, tahmin ve olumlu duygular demek değil midir? Hollywood tam da bunun için farklı seyircilerin zevkine hitap edecek şekilde ambalajlanmış mebzul miktarda komedi üretmiyor mu: romantik komediler, kara komediler, ergen komedileri, aile komedileri, mavi yaka komedileri, beyaz yaka komedileri…?" (2011: 15).

Güldürü ile tür filmlerinin maruz kaldığı tutumlar ile işlevleri örtüşmektedir. Güldürü gibi film türleri de ilk ortaya çıktıkları andan itibaren, belirli çevreler tarafından aşağılanmış, incelenmeye değer dahi görülmemiştir. Sinemadan önce sadece güldürü dışlanan ve küçük görülen bir tür iken, sinemayla birlikte film türlerinin tamamı aynı sonuçla karşı karşıya kalmıştır. Yine "Arındırıcı-uzlaştırıcı yaklaşım" başlığında, güldürünün toplumsal işlevlerine yönelik ortaya konan tezlerin hemen aynısı, film türlerinin işlevleri için de iddia edilmektedir.

2.6. Dünya Güldürü Sineması

Güldürü filmlerinin ilk örneklerinde tiyatrodan kalma belirli yapılar mevcuttur. "İtalyan Komedisi olarak adlandırılan Commedia dell'arte, (…) slapstick özellikleri ve tiplemeleriyle sinema tarihinin ilk güldürü filmlerine ilham kaynağı olmuştur" (Şentürk, 2010: 30). Tez ise, Commedia dell'arte'nin soytarılığın Rönesans İtalya'sındaki uzantısı olduğunu belirtir (2009: 275). Bu durumda ortaçağ soytarısının işlevleriyle birlikte, sinema tarihindeki ilk güldürü filmlerine etki ettiği söylenebilir. Zaten Avcı, Buster Keaton, Marx Kardeşler ve Chaplin'i çağın büyük palyaçoları ve soytarıları olarak nitelendirir (2003: 88).

Abisel, ilk güldürü filminin bazı kaynaklar tarafından *Fred Ott'un Aksırığı* olarak gösterildiğini fakat planlı bir davranış sonucunda izleyicide yarattığı etki sebebiyle *Bahçıvan'ın Sulanışı* filminin ilk güldürü filmi olarak genellikle kabul gördüğünü belirtir. İlk olarak Fransa ve İtalya'da güldürü türüyle ilgilenilmiş olunsa da güldürünün altın çağını 1910 ve 1920'li yıllarda Amerikan filmleriyle yaşadığını söyleyerek, bunun sebebi olarak da seyircileri gösterir. "Burada seyircinin niteliğinin, özellikle bu dönemde, komedinin sinemada saltanat kurmasında çok önemli bir rol oynadığını

belirtmek gerekiyor. İşsizlere, çocuklara, alt tabakadan insanlara seslendiği ilk günlerden başlayarak sinemanın, güldürüye kucak açması kaçınılmazdı. Seyirci ödediği para karşılığında hoşça vakit geçirmek, gülüp eğlenmek istiyordu" (2007: 116). Amerika'da Fordist üretimin hızla geliştiği ve sınıf ayrımlarının derinleştiği, göçmenlerin Amerika'ya ayak uydurmakta zorluk çektiği bir dönemde hem egemen güçlerin hem de sinemaya akın eden ezilenlerin, sinema salonlarında güldürü türünde filmlerin oynatılmasını istemesi, ortaçağ Avrupa'sındaki karnavalların işlevini anımsatmaktadır. "Her şeyden önce, bu serbest bölgeler, insanın bedeli yüksek bir yanlış adım atma konusunda endişe duymadan gevşeyebileceği ve rahat nefes alabileceği yerlerdi. Yaşamlarının büyük kısmını tâbiyetin ve gözetimin yarattığı gerilim altında geçiren altsınıflar için, karnaval bir rahatlama alanıydı" (Scott, 1995: 239). Ortaçağdaki karnavalın yerini Amerika'da sinema salonlarının aldığı söylenebilir. Gün içerisinde yoksulluk ve sorunlarla boğuşan işsizlerin, göçmenlerin ve diğer tüm tâbi kesimlerin rahatlama yeri sinemalar olmuştur.

Armes da, 1914 yılında Hollywood'da zirve yapmadan önce güldürünün ilk olarak Fransa'da geliştiğini vurgulayarak, Fransa'da bulunan çok sayıda oyuncudan sadece tanınanının Max Linder olduğunu ifade eder (2011: 116). Teksoy, Linder'in filmlerinin çoğunda burjuva yaşamı konu edindiğini ve burjuvazinin düştüğü gülünç durumları büyük bir ustalıkla anlattığını ileri sürer (2005: 41-42). Onaran, Linder olmasaydı, Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton gibi güldürücülerin de doğmayacağını iddia etmektedir (1999a: 87).

Dünya Güldürü Sinemasını yaratan oyunculara bakıldığında, çoğunun modern kapitalist dünyanın kimliksizleştirdiği, yabancılaştırdığı insanı konu edinip, sistem eleştirisini yaptığını görebiliriz. Güldürüyü sinemada ilk olarak yaratan yönetmenlerin büyük bir bölümü, güldürünün eleştirel yönünü fazlasıyla kullanmıştır.

> "Öncüler, Max Linder'den Mack Sennett'e çılgın bir kargaşa içinde yitip gitmeye başlayan, mekanikleşen, yabancılaşan insanı arıyorlardı. Nerede olduğunu keşfetme aracıydı güldürü. Sonra onlara kendi bakış açılarıyla Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Marx Kardeşler katıldı. O kendilerine özgü gülüt(gag)lerini bir mızrak gibi savurarak, modern zamanların değerlerine, makine ve sistemlerine Don Kişot gibi hücum ettiler" (Makal, 1995: 7).

Güldürü türünün kurucusu olarak nitelendirilen Mack Sennett ise her ne kadar filmlerinde zengin ve fakir ayrımı gözetmeksizin bütün insanları hedefine oturtsa da, genel anlamıyla dünyanın içine düşürüldüğü karmaşıklığın eleştirisini yapar. Sinemada şiddeti yoğun bir biçimde kullanan ilk yönetmen olması sebebiyle de sistem eleştirisinde bir adım öteye geçmiştir. "Hollywood'un daha sonraki yıllarda gündeme getireceği şiddet uygulayan otoriteye karşı çıkan bireyci anarşist tipinin ilk tohumlarının Sennett'in filmleriyle atıldığı düşünülebilir" (Teksoy, 2005: 76-77). Abisel, Sennett'in filmlerinde polis figürünün çok fazla kullanıldığını, ancak bu polislerin otoriter, sert kişilikler olarak değil, beceriksiz, yerlerde yuvarlanan, silahlarından çıkan kurşunların işlevsiz olduğu bir özellikte yansıtıldığını söyler. Sennett'in kendisinin kabul etmemesine rağmen filmlerinde toplumsal kurum ve ilişkilere yönelik alaycı bir tutum bulunduğunu savunur. Ayrıca Sennett filmlerinde, insanların kişiliklerinin olmadığını, robotlaştırılmış olduklarını ve abartılı hareketler ve davranışlar sergilediklerini belirtir (2011: 116-117, 120, 123-124). Armes, 1912 ile 1917 yılları arasında güldürünün merkezinin Sennett'in Keystone stüdyosu olduğunu ifade ederek, onun milyonlarca izleyicinin basit isteklerine cevap veren yalın filmler ürettiğini vurgular. Sennett'in Chaplin'in yıldızlaşmasının önünü açan ilk uzun metrajlı komedi filmi olan *Tillie'nin Yarıda Kalan Aşkı (Tillie's Punctured Romance*, 1914)'nı çektiğini ve Sennett ile birlikte güldürünün büyük bir iş alanı haline geldiğini iddia eder (2011: 116-117, 119).

"Chaplin de, Sennett gibi, fiziksel özellikleriyle dikkat çeken tipleri komik etki için kullanmıştı. Ancak bu tipler toplumsal kesimlerin, belirli kurumların simgeleri olarak görev yapıyorlardı" (Abisel, 2007: 141). Chaplin, filmlerinin çok büyük bir bölümünde toplumsal eleştiriyi vazgeçilmez bir öğe olarak kullanmıştır. Dönemin insan ilişkilerini, toplumsal yapıyı eleştirirken, otoriteyi temsil eden karakterler (polis vb.) sürekli gülünç duruma düşürülmektedir. İktidara karşı güldürünün kullanılmasına ilişkin Chaplin şunları söyleyecektir: "Karamsarlar çuvallayabileceğimi, diktatörlerin artık komik olmadığını, şeytanın çok ciddi olduğunu söylüyorlar. Bu yanlış. Bildiğim bir şey varsa o da iktidarın her zaman gülünç duruma düşürülebileceğidir. O herif büyüdükçe benim alaylarım onu daha derinden yaralayacaktır" (Hayes, 2007: 113). Her ne kadar modern zamanın eleştirisini yapsa da, filmlerinin etkisi günümüzde de bütün canlılığıyla devam etmektedir. Özellikle *Altına Hücum, Modern Zamanlar ve Büyük Diktatör* filmleriyle zirveye ulaşan sistem eleştirisi ve otorite karşıtlığı, Chaplin'in son filmlerine kadar

devam edecektir. Bir röportajında sorulan soruya şöyle bir yanıt vermiştir; "Evet. Benim filmlerim hep ezilenler için çekildiler, büyük bir merhamet ve anlayış taşıdılar, bunun hep bilincindeydim" (Hayes, 2007: 145). Martin, Chaplin'i toplumsal bir bomba olarak nitelendirir ve o bombanın etkisiz hale getirilmesi için Chaplin'in düşüncelerinden korkanların ona 'sinemanın soytarısı', hokkabaz, şarlatan gibi lakaplar taktığını iddia eder. Keaton'ın bu sıfatlara daha uygun olduğunu zira güldürü anlayışının anlamsızlık-saçmalık zevki yarattığını öne sürer (1972: 165, 166). Atayman da Keaton'ın düzen karşısında Chaplin'den ilkece farklı bir duruş sergilediğini belirterek, kapitalist sistemi ve sistemin içerisinde yer almasını önemsemeyen bir tip olduğunu ve sürekli bir şeyleri arar gözüktüğünü fakat aradığı şeyin ne olduğunu unutarak, geçici süreliğine dünyanın kargaşasının içerisinde kendisini bulduğunu ifade eder (1998: 54).

Abisel ise, Chaplin filmlerinin umut verici bir yapıya sahip olmadığını ileri sürerek, filmlerinde yoksulların hayallerinin gerçekleşmesinin sadece rüyalarda olabileceğinin mesajının verildiğini dile getirir. "Yoksulların zenginlik hayalleri hiç de gerçekleşecek şeyler değildir. Zaten Chaplin, güldürülerinde 'mutlu son'a yer verecekse, çoğu kez bunu bir rüya olarak sunar ve mucizelerin olanaksızlığını vurgulamış olur. Gerçekte 'küçük adam'ı bekleyen, yenilgi, düş kırıklığı ve yeniden tozlu yollara düşmektir" (2007: 140). Atayman, Chaplin filmlerde her ne kadar altüst etse de, düzenin hep kurulu halde tekrardan onu beklediğini söyler. Chaplin'e düzenle oynama hakkının, sadece bireysel olduğu müddetçe ve kolektif bir direnişe dönüşmediği takdirde tanındığını, bu durumun, yazılı olmayan bir sözleşme üzerinden yapılmış gibi durduğunu dile getirir (1998: 53). Martin ise Atayman'ın tersine Chaplin'in modernizmin yarattığı bireyciliğe karşı ortakça yaşamı savunduğunu öne sürer. "Adaletsiz bir toplumun sefalet ve rezaletlerini ortaya döken o donuk, soğuk ve şaşmaz bakış kalır bir de. Anlamasını bilen için bir de büyük, katı bir ders kalır: Bireyciliğin iflası ve de kolektivist bir uygarlığın gerekliliği ve kaçınılmazlığı. Ve Şarlo da, istemeyerek, farkında olmadan, izlenecek yolu, komünizm yolunu gösterir" (Martin, 1972: 248-249).

> "Chaplin'in 'küçük adam' karakteri, 1920'li yılların Amerika'sında hâkim olan neşeli, canlı ve iyimser havayla bir ölçüde çelişki yaratmaya başlamıştı. Sınıf atlama rüyalarının yaygınlaştığı bu dönemde, farklı bir komedi anlayışına, dolayısıyla farklı bir karaktere gereksinim vardı. Bu talepi Harold Lloyd'un, başarı öyküleri anlatan güldürüleri karşıladı. Düzgün giyimi, nezaketi, mütebessim yüzü, temiz görünüşü ve yuvarlak bağa çerçeveli gözlükleriyle orta sınıftan genç bir

> adam tipini yaratan Lloyd, kısa sürede yaygın bir beğeni kazandı ve 1920'lerde Chaplin'in en güçlü rakibi oldu" (Abisel, 2007: 142).

Armes, sesin sinemaya girmesiyle birlikte Chaplin de dâhil dönemin güldürü oyuncularının kullandıkları türün miadını doldurduğunu, bunun temel sebebini de, yükselen maliyetler ve yeni dönemde izleyicilerin zekice diyaloglarla örülü güldürü türüne yönelmesi olarak verir (2011: 126). Abisel ise, sesin sinemaya girişinin kaba güldürüleri tamamen sonlandırmasa da, eski popülerliğini yitirmesine neden olduğunu ve seyircinin güldürüden beklentisinin farklılaştığını, satirlere yönelik bir eğilimin ortaya çıktığını dile getirir (2007: 123).

Onaran, Amerikan sinemasına yeni güldürü anlayışını getiren birçok güldürücü ismi saymakla beraber, Marx Kardeşler ile W. C. Fields'i diğerlerinden ayırır. Onların yarattığı güldürü anlayışının, 'gerçeküstücülüğe' ağırlık vererek, kurulu düzenin saçmalıklarını sergilemeyi ön planda tuttuğunu söyler. Ayrıca Amerikan güldürüsü türünü ortaya çıkaran kişinin Frank Capra olduğunu belirterek, Capra'nın güldürülerinde taşradan büyük şehirlere gelen saf karakterli insanların onları aldatmaya çalışanları yenilgiye uğratmasının anlatıldığını söyler (1999a: 89, 90).

Amerikan güldürü sineması içerisinde önemli bir yere sahip olan Woody Allen, 1971 yılında yazıp, yönettiği *Bananas* filminden sonra tüm dünyada tanınmaya başlandı. Makal, Allen'ın parodi ve saçma öğeler içeren filmlerle tanındığını, 'Allenvari' bir sinemanın artık oluştuğunu, filmlerinde daha çok kendi yaşantısından kentli orta sınıf eleştirileri sunduğunu vurgular. Onun ilk dönemlerde Amerikan sessiz sinemasından etkilenerek filmler ürettiğini fakat bir süre sonra insanların gülmekten başka anlatılan hiçbir şeyi anımsamadığını düşündüğünden, izleyicinin gülmekten başka şeyler yapmasını sağlamayı amaçlayan filmler çekmeye başladığını savunur (1995: 81-82). Onaran ise, Allen güldürüsünün Amerikan toplumunun sosyal ve ekonomik sisteminin en tutarlı taşlamasını yaptığını düşünmektedir (1999a: 90-91). Allen'ı Amerikan sinemasının güldürü geleneğinin son ustası olarak tanımlayan Teksoy, onu sinemanın yeni Chaplin'i olarak değerlendiren eleştirmenlerin aksine çizgisinin, Buster Keaton geleneğine daha yakın olduğunu söyler (2005: 791).

Amerikan güldürü filmlerinin ilk yönetmenlerinin yanı sıra dünya sinemasının ilk güldürü ustaları da komediyi bir eleştiri silahı olarak kullanmışlardır. İtalyan güldürü

sineması, faşist rejimin baskısı altında dahi eleştirel yönünden taviz vermeden ürünler ortaya koyabilmiştir. "İtalya'da faşizm yıllarında Mussolini'yi küplere bindiren, oturduğu iskemleyi öfkeyle salonun ortasına fırlatmasına neden olan güldürülere rastlanır" (Makal, 1995: 105). Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçi Akım içerisinden yönetmenlerin rengini verdiği İtalyan güldürü filmleri, toplumsal eleştiri barındıran filmler ortaya koydular. Başta Mario Camerini, Pietro Germi, Vittorio de Sica ve Mario Monicelli olmak üzere birçok İtalyan yönetmen otoriteyi, baskıcı iktidarı, kapitalist rejimi, burjuva yaşam biçimini, militarizmi büyük bir incelikle eleştirerek ve alaya alarak, toplumsal eleştiri olanağı sağlayan bir güldürü sineması geleneği yarattılar. Sovyet sinemasında güldürü filmlerinin öncüsü mizah yazarlığından gelen Aleksandr Medvedkin, *Mutluluk*'ta kırsal kesimdeki yaşamı, *Yeni Moskova* filminde ise kent yaşamını eleştirel bir gözle ele almıştır. Yine *Hırsız Var* filminde halkı sömüren yöneticiler içerisindeki "büyük hırsızları" alaycı bir dille beyaz perdeye taşımıştır. "Medvedkin'in sinemasının, seyircinin düşünsel katılımını öngören bir sosyalist sinema doğrultusunda öneriler içerdiğini öne sürmek yanlış olmaz" (Teksoy, 2005: 270).

Eisenstein, 1930 yılında Paris'te gerçekleştirdiği bir söyleşide "Gülmekten söz edeceğim ve kendime bir soru yönelteceğim. Bizim bir kendi gülüşümüz var mı? Gülmemiz hep olacaktır. Ama bizim gülüşümüz nasıl olacak?" (aktaran Makal, 1995: 110) sorusunu yönelterek, gülme ve güldürünün sınıfsal ayrımına vurgu yapar. Ona göre gülme ve güldürme bireysel ve toplumsal olarak ikiye ayrılır. Bireysel güldürüye Chaplin filmlerini örnek verirken, toplumsala Medvedkin'i işaret eder. Eisenstien'ın yıllar önce belirttiği bu ayrım günümüze kadar devam etmiştir. Her ne kadar otorite sarsıcı, eleştirel güldürü geleneği sinemada sürdürülüyor olsa da, sistemin kendi devamlılığını sağlamasının aracı olarak güldürü filmleri de yoğun bir biçimde üretilmektedir.

2.7. Türk Güldürü Sineması

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da ilk çekilen filmler arasında güldürü filmleri mevcuttur. İlk Türk güldürü filmi, 1919 yılında çekilen *Himmet Ağanın İzdivacı*'dır. Türk güldürü filmlerinin temelini oluşturacak olan karakter komedisinin prototipi sayılabilecek *Bican Efendi* tiplemesinden yola çıkılarak çekilen *Bican Efendi*

Vekilharç filminin çekiliş tarihi 1921'dir. Scognamillo, Bican Efendi serilerinin mizah anlayışının Chaplin'in ve 1910'lu yılların bol gürültülü güldürülerine yakın olduğunu belirtir (2010: 33). Bu ilk güldürü filmleri, dönemin toplumsal yapısından uzak, buna bağlı olarak da toplumsal eleştiri yönünden oldukça zayıf, tamamen güldürmeye odaklanmış filmlerdir. "Gerçekte 1918 ile 1940'lı yıllar arasında güldürü sineması, operet-müzikal türü filmlerde tiyatro oyunlarından uyarlanan komedi türlerinden oluşmaktadır" (Özgüç, 2005: 65). Türk sineması özellikle 1940'lı yıllarda melodramın etkisinde kaldıktan sonra 1950'lerde tiyatrodan gelen İsmail Dümbüllü'nün oynadığı Türk sinemasında güldürü türüne en çok etki edecek olan karakter komedilerinin başlangıcı sayılabilecek filmler çekilir. Özgüç, Dümbüllü'nün genel olarak ortaoyununun son temsilcisi olarak görüldüğünü belirtir. Seyirciyle bütünleşip, halka inebilen ve böylelikle yıldızlaşan ilk güldürü sanatçısı olarak tanımladığı Dümbüllü'nün, 1947-1954 yılları arasında en parlak dönemini yaşadığını söyler. (2005: 66). Dümbüllü'den sonra Türk güldürü filmlerinde durağan bir dönem yaşandığı söylenebilir. Şener, 1950'lerin ortasında güldürü filmlerinin başarısızlığını ve suskunluğa geçişini şöyle açıklar;

> "Sinemamızda uzun yıllar egemenliğini sürdüren bir komedi anlayışı 1954-55'de kesinlikle iflas etti. Sinemanın hemen her türünde belli bir seviyeye ulaşabilen Türk sineması o yıla kadar güldürü alanında söz edilmeye değer bir film ortaya koyamamışı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Türk halkı Nasrettin Hoca külliyatının, zengin tuluat ve ortaoyunu tekerlemelerinin, meddahın, Karagöz'ün vb. şekillendirdiği bir komedi anlayışına sahipti ve sözü edilen bu sanatların hemen tamamı anlatıya dayanıyordu. Güldürü yapmaya çalışan sinemacı esinlendiği batı komedileriyle başvurduğu öz kaynakları arasındaki uyumsuzluğu aynı filmin içinde halli hamur edemiyordu. Biz komedide henüz laftan görüntüye geçememiştik. Sonunda olan oldu ve Türk sinemasında seyirci tarafından itilen güldürüler kısa süren bir suskunluk dönemine girdiler. Bu sürenin sonunda (ve sinemanın yeni bir döneminde) seyirci başka bir yöntemle çevrilmiş değişik güldürülerle karşılaşacaktı" (1970: 65-66).

Şener'in işaret ettiği yeni yöntemlerin devreye girdiği değişik güldürüler, Yeşilçam sinemasında çekilecek güldürülerdir zira Yeşilçam sineması da, Türk güldürü geleneğinde olduğu gibi anlatıya dayanmaktadır. Ayça, Yeşilçam sinemasının Türk geleneksel sözlü kültüründen beslendiğini belirterek, daha çok güldürü üzerine kurulduğunu söylediği gölge oyunu ve ortaoyununun 'karakter-tipler'e dayandığını vurgular. Ortaoyunu ve gölge oyunundaki başkişilerin, Yeşilçam'daki karakter-tipler

grubu içinde dağılarak varlıklarını sürdürdüklerini iddia eder (1996: 138, 144). Nazik de, Yeşilçam sinemasının karakter yaratmaktan çok tip barındırdığının altını çizerek, bunu Türk çağdaş sinemasının önemli bir sorunu olarak gösterir. Yeşilçam sinemasının, Karagöz, ortaoyunu ve meddahlıkta olduğu gibi, bir dram sanatından çok anlatı sanatı özelliklerini taşıdığını vurgulayarak, hem geleneksel Türk temaşasında hem de Yeşilçam sinemasında simgesel tiplerin ortaya çıkmasına bu durumun sebebiyet verdiğini öne sürer (2004: 334).

Dümbüllü ile başlayan süreç, 1960'larda Feridun Karakaya'nın Cilalı İbo, Sadri Alışık'ın Turist Ömer ve Öztürk Serengil'in Adanalı Tayfur tiplemeleriyle devam eder. Onaran, 1960'lı ve 1970'li yılların Türk sinemasına güldürü alanında yeni boyutlar kazandırdığını, altmışlı yılların ilk yarısında güldürü türünde çekilen filmlerin arttığını ifade eder. "60'lı yıllar iki güldürü tipini ünlü kıldı: Öztürk Serengil'in 1963'te Adanalı Tayfur'la başlayan güldürü filmleri, Aram Gülyüz'ün elinde bol argolu, küfürlü üstelik dilimizin bir hayli yozlaştırıldığı bir seri filme sürdü" (1999b: 183, 184). Kırel de 1960'larda Cilalı İbo ve Turist Ömer gibi tiplerin başlarından geçen maceraların anlatıldığı dizi güldürülerinin dikkat çektiğini ifade ederken, aynı yıllarda duygusal güldürü olarak da tanımladığı salon güldürülerinin de yoğun bir şekilde üretildiğini, özellikle 1963-1965 yılları arasında zirveye ulaştığını söyler. Genellikle birbirine âşık çiftlerin bu filmlerin sonunda evlendirildiğini ve filmlerin mutlu sonla bitirildiğini de ekler (2005: 265, 266). Onaran, 1960'larda çekilen filmlerin güldürü sanatına pek katkılarının olmadığını iddia ederek, katkıyı görebilmek için 1970'li yılların beklenmesinin gerektiğini salık verir (1999b: 184). 1960'larda çekilen güldürü filmlerinin sınıfsal çatışmalara getirdiği çözümü, Kırel çarpıcı bir şekilde ortaya koyar;

> "Duygusal güldürü diyebileceğimiz bu filmlerin yukarıda sayılan ortak özelliklerinin yanı sıra, göze çarpan en önemli diğer özelliği farklı sosyal sınıflara ait karakterlerin yan yana getirilmesidir. Aslında olay örgüleri genellikle zenginler ile yoksullar arasında, birbirlerinin dünyalarına uzak iki ayrı uç arasında kurulmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde salon güldürüsü ya da duygusal güldürü denilen bu alt türde farklı sınıfların karşılaşmasının yarattığı ya da bu ilişkiye dayandırılarak yaratılan bir dramatik eksen vardır. Dönemin sosyal dinamiklerinin paralelinde örneğin Küçük Hanımefendi dizilerinde sınıfsal fark çok işlenir. Kentsoylu ailenin kızı, yaşadığı köşk ve köşk hayatının getirdiği yaşam biçiminin öğeleri olan yardımcılar, uşaklar, hizmetliler ile aynı filmsel dünya içinde yan yanadır. Birçok filmin dramatik eksenini dayandırdığı bu zenginlerle, yoksulların oluşturduğu filmsel dünya altmışların

> seyircisi için neden caziptir diye düşünüldüğünde hemen birkaç basit yanıt akla gelir. Bu dizi barıştırıcı, kaynaştırıcı ve sınıflar arasındaki farkı kapatıcı sosyal ilişkiler kurduruyormuş gibi görünse de, aslında yaratılan filmsel dünya çoğu zaman herkesin dengi ile mutlu olacağını hatırlatan bir söyleme sahiptir. Aşk bu dizinin kaynaştırıcı malzemesidir" (2005: 266-267).

Dönemin sosyo-ekonomik, politik arka planına baktığımızda 1960 yılında Demokrat Parti'ye yönelik yapılan muhtıra ve ardından kısmi demokratik muhtevalar bulunduran 1961 anayasasıyla toplumda nispi bir özgürlük ortamı yaratılmıştır. Mizahın özellikle egemen güçlerin baskısını artırdığı dönemlerde eleştiri silahı olarak kullanıldığı görüşünden hareket edecek olursak, bu durumla alakalı olarak, 1960'larda çekilen güldürü filmlerinde toplumsal eleştiri ögelerine pek rastlanmaz. İlaveten, 1950'lerle birlikte tarımda makineleşmenin etkisiyle kırdan kente göçler sonucunda yaşanan toplumsal çelişkilerden de dönemin güldürü filmlerinde bahsedilmez.

2.7.1. Ertem Eğilmez ve Arzu Film güldürüleri

1970'ler güldürü sinemasını incelediğimizde Ertem Eğilmez ve yarattığı Arzu Film ekolü, ekolün yarattığı komedyenler (Kemal Sunal, Metin Akpınar-Zeki Alasya, Şener Şen, İlyas Salman vd.) karşımıza çıkan ilk isimlerdir. Yaratılan komedyenlerin günümüze kadar hala etkisinin devam ediyor olması da önemle üzerinde durulması gereken bir konudur.

Arzu Film, 1963 yılında Ertem Eğilmez ile Nahit Ataman'ın ortaklaşa kurdukları film şirketidir. Şirket, 1965 yılına kadar maddi sıkıntılarla boğuşurken daha çok güldürü türünde absürt, cinsel çağrışımların bolca yer aldığı filmler çeker. 1965 yılında yönetmenliğini Eğilmez'in yaptığı *Sürtük*, yılın hasılat rekoru kıran filmi olur ve Arzu Film'in ve Ertem Eğilmez'in Türk sinemasındaki ilerlemesinin ilk adımı atılmış olur (Pekman, 2010: 16-23). Arzu Film, 1972 yılına kadar Eğilmez'in de belirttiği gibi melodram türünde filmler çeker ancak 1972'den 1980'lere kadar sadece güldürü türünde filmlere imza atacaktır. Arzu Film ile özdeşleşecek olan bu güldürüler, "Arzu Film güldürüleri" adıyla anılacak olan bir tarz yaratır (Scognamillo, 2010). 1970'ler boyunca, Arzu Film şirketinin ürettiği filmlerin genellikle yapımcılığını; Ertem Eğilmez, senaristliğini; Sadık Şendil, İhsan Yüce, oyunculuğunu da; Tarık Akan, Münir Özkul, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Adile Naşit, Şener Şen, İlyas Salman, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Hulusi Kentmen üstlenir.

Toplumsal muhalefetin tüm dünyada güçlendiği ve etkilerinin Türkiye'de karşılık bulduğu 1970'lerde, yaşamın her alanında olduğu gibi bu yansımalar sinemada da kendisini hissettirmiştir. İşçilerin toplu bir şekilde greve gittiği, öğrencilerin büyük boykot yürüyüşleri düzenlediği ve bu eylemlere karşı sistemin güç kullandığı (1971 Muhtırası) bir atmosferden sinemanın etkilenmemesi mümkün olamazdı. Fakat ne var ki, sinemanın bu ortamda kimin elinde ve hangi amaçla kullanıldığı meselesi önemli bir yerde durmaktadır. Ne yazık ki Türk sinemasında toplumsal muhalefetin yanında yer alan bir politik sinema akımı oluşturulamamıştır. Aslında Türk sinemasının politik geleneği yoktur, siyasal sinema örnekleri sinemamızda hep çok az ve kısır olagelmiştir (Dorsay, 1995: 228).

1970-1980 yılları arasında gösterime giren güldürü filmlerinin çok büyük bir bölümünü Ertem Eğilmez öncülüğündeki ekip çekmiştir. Dönemin politik yakıcılığı sebebiyle bu filmlerde işlenen konular özellikle de 1970'in ikinci yarısından itibaren kaçınılmaz olarak toplumsal çelişkilerin yer aldığı meseleler olmuştur. Daha çok köyden kente göç edenlerin yaşadığı gecekondu mahallelerinde geçen olaylarda, şehirdeki düzenbazların yeni gelen köylüyü kandırmaya çalışması üzerine kurulu filmlerdeki yoksul, emekçi tipler, sınıf bilincine erişmemiş lümpenlerdir. Benzer şekilde, Amerikan güldürüsünü ortaya çıkaran Capra'nın da filmlerinde taşradan kente göç edenlerin, onları aldatmaya çalışan kişilere karşı mücadelesi üzerine olay örgüsünü oluşturduğu belirtilmişti. Bu benzerliği Onaran şöyle açıklamaktadır;

> "Frank Capra'nın Amerikan sinemasında bir tür olarak ortaya çıkardığı Amerikan güldürüsünü, yani küçük insanların kendilerinden umulmaz bir gözü peklik göstererek kendilerini güçlü sanan kişileri alt etmesinden oluşan ve halkın damağına uygun çeşnideki bir güldürü türünü Türkiye'de tam anlamıyla sinemaya getiren Ertem Eğilmez oldu" (1999b: 185).

Esen, 1970'ler sinemasını, hem toplumsal yapıdaki hem de sinemadaki zıtlıklar sebebiyle 'karşıtlıklar sineması' olarak niteler. Onaran'ın vurguladığı Amerikan güldürüsünün Türk sinemasındaki güldürü türüne Eğilmez aracılığıyla etkisini, Kemal Sunal örneği üzerinden verir;

> "Sunal, yoksul insanlara kök söktüren, varlıklı-güçlü kötüleri şansın da yardımıyla, kıvrak zekâsıyla alt eden, onları gülünç durumlara düşüren tiplemesiyle halkın sevgilisi olmuştur. Dönemin sıkıntılı ortamında filmlerde çizdiği saf görünen kurnaz, sakar ama şanslı tiplemeler,

> kötü ama varlıklı kişilerin paralarını yoksullara dağıtarak sosyal adaleti kişisel yollarla sağlayarak insanları rahatlatmaktadır" (2010: 160).

Dorsay, Eğilmez'in 1970'lerde güldürü türünde kendine özgün bir tarz yarattığını, düzeysiz olarak nitelendirdiği Yeşilçam güldürülerine yeni bir soluk kattığını, filmlerinin gerçekçi çağrışımlarla hem aileye hem de sokaktaki adama hitap ettiğini dile getirir. (1989: 106). Yine Dorsay, Eğilmez güldürülerinin 1970'lerin ikinci yarısından itibaren Arzu Film güldürüleri olarak tanımlanmasını şöyle anlatır;

> "Arzu Film'in güldürüleri, artık yalnızca Ertem Eğilmez tarafından değil, onun himayesindeki başkaları tarafından da yönetilen hep küçük insanları sıradan öykülerini anlatan, geniş ve hemen hep aynı adlardan oluşan bir oyuncu kadrosu kullanan, bu kadro içerisinde star olayına pek yer vermeyen, canlı, kıvrak bir anlatıma, İstanbul'un kenar semtlerinin dekor olarak ustaca kullanımına, başarılı bir tiplemeye dayanan sıcak filmlerdir. Ve öylesine başarılı olurlar ki, başka firmalarca da taklit edilirler. Örneğin bu bölümde eleştirisini verdiğimiz Türker İnanoğlu'nun filmi Bizim Kız da bir Erler Film yapımı olmasına karşın, tipik bir Arzu Film güldürüsüdür. Ve böylece Arzu Film güldürüleri, dünya sinemasındaki Ealing güldürüleri veya MGM müzikalleri gibi, şirket adıyla bağıntılı bir akımın örneklerinden biri olur çıkar" (1989: 190).

Adanır da benzer şekilde Türk sinemasında tarz yaratabilmiş üç yönetmenden biri olarak Eğilmez'i gösterir. Ona göre Türk sinemasında; Yılmaz Güney tipi sosyal gerçekçi film, Atıf Yılmaz tipi realist içerikli film ve Eğilmez usulü güldürü tipi oluşmuştur (1994: 130). Onaran ise Eğilmez güldürülerini, kalabalık bir oyuncu kadrosuna dayanan, yıldız oyunculara küçük, güldürücülere ise önemli rollerin verildiği ve zaman zaman toplumsal taşlamaların yapıldığı filmler olarak görür ve Eğilmez'in Arzu Film güldürüleri denilebilecek bir tarz yarattığının altını çizer (1999b: 185). Ancak 1970'lerde çekilen güldürü filmlerinin büyük bir kısmının toplumsal eleştiriden çok, kaba güldürülere ağırlık verdiğini iddia eder (1999b: 188).

Güldürü ve mizahın işlevine yönelik yapılan değerlendirmelerdeki iki temel ayrımın neredeyse aynısı Ertem Eğilmez öncülüğündeki Arzu Film'in ürettiği güldürü filmlerinin işlevi üzerine de yapılmaktadır. İlk gruptakiler Eğilmez güldürü filmlerinin toplumsal eleştiri barındırdığını, dönemin sorunlarını güldürü aracılığıyla sinemaya aktardığını ileri sürerken, diğer gruptakiler Eğilmez ve Arzu Film güldürülerinin dönemin toplumsal sorun ve çelişkilerinin üstünü örtmeye çalıştığını iddia etmektedir.

İlk grup altında değerlendirilebilecek olan Uluyağcı, Eğilmez'in toplumsal sorunları, güldürü aracılığıyla beyaz perdeye taşıyarak, insanlara aktardığını ve Eğilmez'in toplumsal güldürü ustası olduğunu söyler (2006: 110, 115). Kayalı ise Eğilmez'in popülist bir yönetmen olduğunu dile getirerek, onu bir halk sinemacısı mertebesine yükseltir. 1970 sonrasında Eğilmez'in sosyal içerikli filmler çektiğini belirterek, sinemasının şartlara duyarlı ve şartları zorlayan bir yapıda olduğunu öne sürer (2006: 45-50). Özgüç, Eğilmez'in güncel sorunları filmlerinde temel alarak, gülme eylemini toplumsallaştırdığını ve böylelikle filmlerinde toplumsal eleştiri bulundurması nedeniyle Türk güldürü sinemasında bir dönüşüm yarattığını ifade eder (2005: 72). Scognamillo da Özgüç gibi düşünmektedir. Eğilmez'in güncel sorunlara yönelik öyküleri, gerçeklerden yana bir dille aktarması sebebiyle Türk güldürü sinemasına yeni bir yaklaşım kazandırdığını iddia eder.

> "Ertem Eğilmez, Türk sinemasında egemen güldürü türüne kendine özgü bir mizah anlayışı, gerçeklerden yana çok daha fazla bir yaklaşım ve çoğunlukla güncel sorunlara yönelik öyküler katıyordu ve bu anlayışını beyazperdeye aktarırken adeta kendi yetiştirdiği ya da yönlendirdiği üç usta oyuncuyu kullanmıştır: Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen" (2010: 280).

Eğilmez ve Arzu Film güldürülerinin, toplumsal eleştiri barındırdığını ileri sürenlerin yanında, 1970'lerde sınıfsal ayrışımların belirginlik kazandığı bir ortamda, Eğilmez ve Arzu Film güldürülerinin, var olan sistemin devamlılığını sağladığını ve insanları gerçek yaşamdaki çelişkilerden uzak tuttuğunu belirtenlerin de olduğu söylenmişti. Bu gruptan Yavuz Pekman, Arzu Film güldürülerinin popüler sanat ürünleri olduğunu ve Türk temaşa geleneğinin izlerini taşıdığını öne sürerek, buradan hareketle popüler sanatın ve Türk temaşa geleneğinin özellikleri üzerinden Arzu Film güldürülerinin işlevini açıklamaya çalışmaktadır. Pekman, popüler sanatın, toplumu biçimlendirerek, sistemi yeniden kurduğunu, toplumun tepki ve tutumlarını, egemen ideolojinin belirleyiciliğinde şekillendirdiğini ifade eder. Popüler olanın, insanları, özellikle de toplumun büyük bir bölümünü oluşturan gelir ve eğitim düzeyi düşük kesimi, günlük hayatta karşılaşmış olduğu zorluklardan uzaklaştırdığını da ileri sürer. Bu uzaklaştırma yönteminin en belirgin halinin insanları eğlendirmek olduğunu, eğlendirmenin de, Türk temaşa geleneğinde güldürmekle eş anlama geldiğini vurgulayarak, Türk toplumunu, gerçekliğinden uzaklaştırıp, iktidarın istediği kalıba sokan temel sinema türünün, popüler güldürü filmleri olduğuna işaret eder (2010: 173-174). Yine Pekman, Türk

geleneksel tiyatrosunda, egemen sınıf ile onların boyunduruğundaki sınıf arasındaki çatışmaların, oyunların temel konusu olduğunu ve yaratılan tiplerin, aslında bahsi geçen sınıfları temsil ettiğini söyler (2010: 178-179). Kırel, Hollywood sinemasından örnekle, popüler sinemanın, ideoloji ile olan bağlantısını açıklamaya çalışır. Popüler filmlerin, dönemin egemen ideolojisini ve değerlerini izleyiciye taşıdığını ve bunu seyirciye fark ettirmeden yapabilecek güce sahip olduğunu belirtir (2010b: 210). Wood, popüler sinemada fakirlerin zenginlere göre daha mutlu olduklarının ve paranın her şey olmadığının gösterilmesinin kapitalist ideolojiye uygun olduğunu, ayrıca filmlerin mutlu sonla bitirilmesinin, herkesin mutlu olabileceğini, izleyiciye aktarmanın yöntemi olduğunu dillendirir (aktaran Kırel, 2010b: 212). Abisel'e göre, Türk sinemasında genellikle zengin aileler, ahlaki değerden yoksun gösterilerek, yoksul izleyicilerin kendilerini rahatlatması sağlanır. Neredeyse yoksulluklarından memnuniyet duymasına neden olunur ve mevcut sınıfsal ilişkilenmeleri sorgulamalarının önüne geçilir.

> "Filmlerimizde zengin ailelere yönelik bu olumsuz tavır hiçbir zaman net bir açıklama taşımaz. Zenginliğin neden bu soysuzluklara zemin hazırladığı araştırılmadığı gibi karakter tahlillerine de gidilmez. Daha çok 'iyi-kötü' ayrımına dayanılır. Para insanı kötü olmaya iten bir nitelik taşır gibiyse de filmin sonunda zengin ama 'iyi' olunabileceği de vurgulandığından durum tümüyle kişilerin kendi iç çarpıklıklarına bağlı olarak ele alınmış olur. Yoksul aileler genellikle sevecen, sıcak bir ortamda yaşarlar. Üyelerine birbirlerine destek, dayanak olur. Bu durumu, yerli film seyircisinin çoğunluğunu oluşturan yoksul kesimlerin, sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlâkın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinden memnun olmalarını, onlara imrenmemelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirebiliriz" (2005: 79).

Kırel ise aile bütünlüğünün korunmasının, statükonun korunması manasına geldiğini, popüler filmlerde de aile vurgusuna büyük önem verildiğini söyler. Eğilmez filmlerinde de, aile bütünlüğünün sağlanmasının bu çerçevede değerlendirilebileceğini ifade eder (2010b: 220). "Toplumsal güldürünün Eğilmez'in filmlerinde daha çok popülist tavırlı bir güldürü niteliğinde olduğu ve statükonun değişmesi konusunda radikal bir eleştirel tavra sahip olmadığı bu noktada teslim edilmelidir" (Kırel, 2010b: 216). Kırel ayrıca Eğilmez filmlerinde, sevginin, dostluğun, dayanışmanın her şeyin üstesinden gelecek çözüm yolu olarak gösterildiğini dile getirir (2010b: 225). Evren ise Eğilmez filmlerini şu şekilde değerlendirir; "Eğilmez'in güldürüleri çoğu kez sosyal konularla kaynaşmış bir haldedir. Ama hiçbir zaman güldürü öğesinden hareket edip bir sorunun eleştirisi

yapılmaz. Sorunlar, Eğilmez'in sinemasında ancak güldürü dozunu arttıracak motif ve mekân olarak kullanılmaktadır" (aktaran Scognamillo, 2010: 280).

Türk güldürü filmleri daha çok 1970'ler üzerinden değerlendirilmiş ve o dönem içerisinde tarz yaratabilmesi ve en önemli güldürü oyuncularını yetiştirmesi sebebiyle kaçınılmaz olarak bu değerlendirmelerin ilk sırasını Ertem Eğilmez ve Arzu Film güldürüleri almıştır. Dönemin toplumsal, politik dengeleri ile birlikte düşünüldüğünde, Eğilmez güldürülerinin yapısı ve işlevi üzerine yürütülen tartışmaların neredeyse birbirine zıt iki iddia üzerinden yürütüldüğü söylenebilir.

3. Yöntem

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada seçilen filmler tema analizi yöntemiyle incelenecektir. "Tema analizinde, tanımlanabilir temalara yaşam ve/veya davranış kalıplarına odaklanılmaktadır" (Aronson'dan aktaran Yüksel, 2014). Film türlerinin ve güldürünün iktidar ve muhalefeti temsil biçimleri ve işlevleri üzerinden tema analizi yöntemine göre sorular geliştirilmiştir. Geliştirilen sorular;

1. İktidarı temsil eden tipler kimlerdir? Meslekleri ve sınıfsal konumları nedir?
2. Muhalefeti temsil eden tipler kimlerdir? Meslekleri ve sınıfsal konumları nedir?
3. İktidar ile muhalefeti temsil eden tiplerin çatışmasına neden olan problemler nelerdir?
4. Çatışma sonucunda kazanan taraf ya da bir uzlaşı var mıdır?
5. Filmlerin sonunda iktidar ve muhalefeti temsil eden tiplerin yaşamında bir değişiklik olmakta mıdır?
6. Filmler mutlu son ile bitmekte midir?

3.2. Örneklem

Yargısal örnekleme yoluyla belirlenen, Arzu Film tarafından 1968-1980 yılları arasında güldürü türünde çekilmiş olan filmler irdelenmiştir. Çalışmada, Tanner, Haddock, Schindler-Zimmerman ve Lund'ın uzun metrajlı Disney yapımı animasyon filmlerde aile ve çift imgeleri üzerine yaptıkları araştırma ile Yüksel'in çocuklara yönelik çizgi filmlerde toplumsal cinsiyet kalıplarını incelediği çalışma model alınmıştır.

Arzu Film şirketinin 1968-1980 yılları arasındaki incelemeye alınan filmleri şunlardır;

Filmin adı	**Gösterime girdiği yıl**
Sev Kardeşim	1972

Oh Olsun	1973
Yalancı Yarim	1973
Salako	1974
Bizim Aile	1975
Ah Nerede	1975
Öyle Olsun	1976
Gülen Gözler	1977
Çöpçüler Kralı	1977
Sultan	1978
Kibar Feyzo	1978
Erkek Güzel Sefil Bilo	1979

4. Bulgular ve Yorum

4.1. İktidarı Temsil Eden Tipler Kimlerdir? Meslekleri ve Sınıfsal Konumları Nedir?

Belirlenen 12 filmin 10'unda (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarim, Salako*, *Bizim Aile, Ah Nerede, Öyle Olsun, Gülen Gözler, Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo*) iktidarı temsil eden tipler; zengin, üst sınıftan insanlardır. Bu 10 filmden 4'ünde (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarim, Bizim Aile*) iktidar temsiliyetine sahip tipler, fabrikatörken, 4'ünde (*Salako, Ah Nerede, Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo*) toprak ağasıdır. *Öyle Olsun*'da tüccar, *Gülen Gözler* filminde müteahhittir. 12 filmin 2'sinde (*Çöpçüler Kralı, Sultan*) ise diğer filmlerden farklı olarak iktidarı temsil eden tiplerin zengin kategorisine girdiği söylenemez. *Çöpçüler Kralı*'nda iktidarı temsil eden tip, zabıta amiriyken, *Sultan* filminde gecekondu mahallesinin muhtarıdır. *Ah Nerede* hariç, filmlerin tamamında bu tipler; paragöz, işleri dışında ilgi alanlarına hiçbir şey girmeyen, insani değerleri yitirmiş, "kötü" kişilerdir. Genellikle asık suratlı ve mutsuzdurlar. Türk toplumundaki aile sıcaklığından da yoksundurlar. Aileleriyle veya insanlarla olan ilişkilerinde temel belirleyenleri paradır. Abisel'in vurgulamış olduğu Türk sinemasındaki zengin tip ve aile kalıbının bu filmlerde de geçerliliğini belirgin bir şekilde koruduğu görülmektedir. Abisel, zenginlerin mutlak kötü ve paraya verdikleri önem nedeniyle ahlaki değerlerden yoksun olarak gösterilmesinin, filmleri izleyen yoksulların parasız ama filmlerdeki zenginlerden daha ahlaklı olmaları sebebiyle tatmin yaşayıp, kendilerini rahatlatmasını sağladığını dillendirir. Bu rahatlama sonucunda da izleyicilerin gerçek yaşamdaki sınıf ilişkilerini sorgulamasının önüne geçildiğini öne sürer. Buradan da başta Hobbes olmak üzere gülmenin üstünlük duygusundan kaynaklandığını savunan kuramcıların gülmenin işlevine ilişkin söyledikleri karşımıza çıkmaktadır. Kendisinin izlediği kişilerden daha üstün olduğunu gören seyirci güler ve bu yolla tatmin olur. İncelenen filmlerde de seyircinin benzer bir tatmin yaşayıp, sınıf ilişkilerini sorgulamasının önüne geçilmesinin amaçlandığı savunulabilir. İstisna olarak *Ah Nerede* filminde toprak ağası, belki de feodal yapının egemenini temsil etmesi sebebiyle otoriter olsa da, kısmi olarak geleneksel baba özellikleri taşımaktadır. Ancak

yine de çocuklarına olan ilgi ve alakasını gönderdiği paralar üzerinden hesap etmektedir.

4.2. Muhalefeti Temsil Eden Tipler Kimlerdir? Meslekleri ve Sınıfsal Konumları Nedir?

Belirlenmiş olan 12 filmin 11'inde (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarim, Salako, Bizim Aile, Öyle Olsun, Gülen Gözler, Çöpçüler Kralı, Sultan, Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo*) muhalefeti temsil eden tipler; yoksul, halktan insanlardır ve emekçidirler. *Sev Kardeşim*'de tespih üretimi yapan bir işçi, *Oh Olsun* ve *Bizim Aile*'de fabrika işçisi, *Yalancı Yarim*'de pazarcı, *Salako* ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da ağanın yanaşmalarıdır fakat sonrasında kısa süreliğine eşkıyalık da yapacaklardır. *Öyle Olsun*'da gazeteci, *Gülen Gözler*'de inşaat işçisi, *Çöpçüler Kralı*'nda çöpçü, *Sultan*'da temizlikçi, *Kibar Feyzo*'da ise topraksız ve işsiz, ağaya bağımlı bir köylüdür. *Çöpçüler Kralı* dışındaki filmlerin tamamında bu tipler; yoksul olmalarına rağmen çok mutludur. Paraya önem vermemektedirler. Aile içerisinde ve hatta yaşadıkları mahalledeki insanlarla dayanışma içerisinde yaşamaktadırlar ve geleneksel Türk ailesinin temel özelliklerini üzerlerinde taşırlar. Tamamı "iyi"dir. Wood'un popüler filmlerde fakirlerin zenginlere göre daha mutlu gösterilmesinin ve paranın her şey olmadığının vurgulanmasının kapitalist/egemen ideolojiye uygun olduğunu belirtmesinden hareketle, seçilen filmlerin de egemen ideolojiye bu bağlamda hizmet ettiği ileri sürülebilir. *Çöpçüler Kralı* filminde muhalefeti temsil eden tip, her ne kadar yoksul ve halktan biri olsa da, paraya önem vermektedir ve kendi çapında kimi usulsüzlükler yapmaktadır. Bu profiliyle muhalefeti temsil eden diğer filmlerdeki tiplerden ayrışmaktadır. *Ah Nerede* filminde ise muhalefeti temsil eden tipler, toprak ağasının çocukları olmaları sebebiyle, öteki filmlerin muhalefeti temsil eden tiplerinden sınıfsal olarak farklılık arz etmektedirler. Çocukların üçü de üniversite öğrencisidir fakat sonrasında geçici süreliğine tarlalarda işçi olarak çalışıp, kitapçılık da yapacaklardır.

4.3. İktidar ile Muhalefeti Temsil Eden Tiplerin Çatışmasına Neden Olan Problemler Nelerdir?

12 filmin 11'inde (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarim, Salako, Bizim Aile, Öyle Olsun, Gülen Gözler, Çöpçüler Kralı, Sultan, Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo*) iktidar ile muhalefeti temsil eden tipler arasındaki çatışmaya neden olan etmenler, sınıfsal çelişkilerdir. *Sev Kardeşim*'de fabrikatör yeni bir fabrika yapmak için yer olarak yoksul bir mahalleyi seçer. Mahalledeki tüm evleri satın alır ama tespih işçisinin oturduğu evi, ne kadar para teklif ederse etsin satın alamaz. Çatışma buradan doğar. *Oh Olsun*'da çatışma, oğlunun kendi fabrikasında çalışan bir işçinin kızıyla evlendiğini duyan fabrikatörün, işçiyi işten çıkarmasıyla başlar. İşten çıkarılma olayı ise zaten greve gitmeye hazırlanan işçilerin bahanesi olur ve grevle birlikte çatışma doruğa ulaşır. *Yalancı Yarim*'de çatışma, kardeşinin İstanbul'un tanınmış, zengin ailelerinden birinin kızıyla evleneceğini sanan fabrikatörün, onun pazarcının kızıyla evlenmek istemesini öğrenmesiyle doğar. *Salako*'da yanaşma, ağanın kızına âşık olur fakat ağa bir yanaşmayla kızını evlendirmektense, zengin, paralı bir tefeciyi damat olarak uygun görmektedir. Bunun üzerine yanaşmanın, ağanın kızını kaçırmasıyla birlikte çatışma doğar. *Bizim Aile* filminde çatışma, fabrikatörün kızının, muhalefeti temsil eden fabrika işçisinin oğluna âşık olması üzerinden doğar. Fabrikatör, kızının âşık olduğu kişiyle görüşmesini engellemek ister. Bunun için kızının gözleri önünde onu dövdürür ve bu olay üzerine kız evden kaçarak, fabrika işçisinin yaşadığı eve yerleşince çatışma doruğa ulaşır. *Öyle Olsun*'da gazetecinin, tüccarın üretimini yaptığı zeytinyağlarına makine yağı karıştırdığını haber yapmasıyla çatışma başlar ve sonrasında tüccarın kızının evli erkekleri baştan çıkardığına dair yaptığı yalan haber nedeniyle tüccarın gazeteye dava açmasıyla çatışma yoğunlaşır. *Gülen Gözler*'de müteahhittin, daha fazla kâr elde etme adına, inşaat malzemelerinden çalması nedeniyle inşaat işçisiyle aralarında yaşanan tartışmayla birlikte temel çatışma başlar. *Çöpçüler Kralı*'nda zabıta amiri ile çöpçünün aynı kıza âşık olmaları neticesinde çatışma meydana gelir. Kızın ailesinin müstakbel damatlarını, sınıfsal konumlarına göre belirlemeye çalışmaları neticesinde çatışma yoğunlaşır. *Sultan*'da muhtarın gecekondu mahallesini zengin iş adamlarıyla birlikte yıktırmaya çalışması üzerine çatışma başlar. *Kibar Feyzo*'da muhalefeti temsil eden yoksul köylünün, ağanın otoritesini sarsacak eylemlerde bulunması nedeniyle ağa tarafından köyden kovulmasıyla birlikte çatışma meydana gelir. *Erkek Güzeli Sefil*

Bilo'da ağanın iktidarını tehlikeye sokma potansiyeli taşıması sebebiyle eşkıyalık yapan yanaşmanın ağa tarafından öldürülmek istenmesi üzerine çatışma başlar. Özden'in, salon güldürülerinin çatışmaları topladığı ana noktayı sınıfsal ayrılıkların çözümlenmesi olarak verdiği belirtilmişti. İrdelenen filmlerin neredeyse tamamı, bu çerçeveye uymaktadır ve filmlerdeki temel çatışmaların sınıfsal çelişkilerin ortadan kaldırılması amacını taşıdığı söylenebilir. Böylelikle incelenen filmler aracılığıyla, gerçek yaşamdaki sınıfsal çelişkilerin izleyici tarafından görmezden gelinmesinin sağlanmaya çalışıldığı iddia edilebilir. *Ah Nerede* filminde ise diğerlerinden farklı olarak çatışma, sınıfsal farklılıktan değil, toprak ağası baba ile çocukları arasında yaşanır. Çocuklar babanın istediği biçimde bir hayat sürdürmemektedirler fakat babalarının otoriter bir yapıya sahip olması nedeniyle durumu gizlemektedirler. Çocukların gerçekliğini babanın öğrenmesi üzerine çatışma ortaya çıkar.

4.4. Çatışma Sonucunda Kazanan Taraf Ya Da Bir Uzlaşı Var Mıdır?

Seçilen 12 filmin 7'sinde (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarim, Salako, Ah Nerede, Öyle Olsun, Gülen Gözler*) kazanan taraf muhalefeti temsil eden tipler gibi görünse de, nihayetinde bir uzlaşı da vardır. *Sev Kardeşim*'de fabrikatör, fabrikasını mahalleye yapmaktan vazgeçerek, evi yıktırmaz. *Oh Olsun*'da fabrikatör, fabrikayı oğullarına devreder. Çocukları da işçilerin talep ettiği tüm hakları geri verir ve grev sonlandırılır. *Yalancı Yarim*'de sınıf farklılığı dolayısıyla kardeşinin fakir kızla evlenmesine izin vermeyen fabrikatör, evliliği onaylar. *Salako*'da ağa, yanaşmanın kızıyla evlenmesine izin verir. *Ah Nerede* filminde çocuklarının yalanlarının ortaya çıkmasıyla onlarla ilişkisini kesen toprak ağası, çocuklarıyla barışır. *Öyle Olsun*'da tüccarın gazeteye dava açarak, yüklü miktarda tazminat kazanması sebebiyle gazete parayı ödeyemeyeceğinden kapanmak durumundadır fakat tüccar gazeteye ortak olarak, kapanmasının önüne geçer. *Gülen Gözler*'de müteahhitin, ucuza mal etmek için eksik malzemeyle yaptırdığı inşaatı çökmesi sonucunda, kendisini bu noktada uyaran işçisine hak verir. Nazik, Yeşilçam filmlerinde film boyunca kötü işler yapan tiplerin, filmin sonunda aniden iyi olarak gösterilmesiyle çatışan taraflar arasında belirli bir uzlaşı yaratıldığını ifade eder. Bu durumun ise işlevsel yanının olduğunu, belirli değerlerin yerini bulması amacıyla yapıldığını belirtir (2004: 335). İncelenen filmlerin uzlaşıyla sonuçlananlarının

tamamında da film boyunca kötü olarak görünen zengin tipler, filmin sonunda birdenbire iyileşerek, çatışmayı sonlandırırlar. Buradan hareketle izleyicilerde özellikle 1970'lerdeki gergin atmosferle birlikte değerlendirildiğinde, gerçek yaşamdaki iktidarı temsil edenlerin de aslında iyi oldukları izlenimi yaratılarak bir uzlaşı yaratılmak istendiği düşünülebilir. 12 filmin 5'inde (*Bizim Aile*, *Çöpçüler Kralı, Sultan, Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo*) ise diğer filmlerden farklı olarak iktidar ve muhalefet temsilindeki tipler uzlaşmazlar. *Bizim Aile*'de fabrikatör, kızının işçinin oğluyla birlikte yaşamasına izin verir ancak kendisi yoksul aileden hiç kimseyle muhatap olmayarak, diğer filmlerde olduğu gibi bir uzlaşı sağlanmaz. *Çöpçüler Kralı*'nda muhalefeti temsil eden çöpçü, her ne kadar sevdiği kızla evlenemese de, zabıta amiri ile evlendikten sonra kızın sürekli kocasıyla kavga eden ve evde mütemadiyen huzursuzluk çıkaran biri olduğunu görür ve aslında evlenmediği için ne kadar şanslı olduğunun bilincine varır. Zabıta amiri ile çöpçü arasında bir uzlaşı olmaz. *Sultan*'da muhtar, gecekondu mahallesini yıktırır. Temizlikçi ile arasında bir uzlaşı olmaz. *Kibar Feyzo* ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da ise, iktidar ile muhalefet temsilleri arasındaki çatışma bir adım ileri götürülür ve her iki filmde de muhalefeti temsil eden tipler, iktidarı temsil eden ağaları öldürürler.

4.5. Filmlerin Sonunda İktidar ve Muhalefeti Temsil Eden Tiplerin Yaşam Standartlarında Bir Değişiklik Olmakta Mıdır?

İncelenen 12 filmin 11'inde (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarim, Salako, Bizim Aile, Öyle Olsun, Gülen Gözler, Çöpçüler Kralı, Sultan, Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo*) iktidarı ve muhalefeti temsil eden tiplerin yaşam standartlarında bir değişiklik olmamaktadır. *Sev Kardeşim*'de tespih işçisi, fabrikatör ile uzlaşsa da, eski yaşamına ve evine geri döner, sınıfsal konumu değişmez, aynı şey fabrikatör için de geçerlidir. *Oh Olsun*'da fabrikatörün çocukları işçilere haklarını geri verir ancak işçileri iş başına davet etmeyi de eksik etmez. İşçi fabrikadaki işine geri döner, sınıfsal konumunda bir değişim yoktur. *Yalancı Yarim*'de pazarcının kızı ile fabrikatörün kardeşi evlense de ailelerinin sınıfsal konumlarında bir değişiklik olmaz. *Salako*'da yanaşma, ağanın kızıyla cinsel birliktelik yaşasa da, yanaşma olarak yaşamını sürdürür. Ağa ise ağalık statüsünde kalmaya devam eder. *Bizim Aile*'de fabrikatör, kızının işçinin evine gitmesine izin verir

ancak ekonomik anlamda bir destek sunmaz. İşçinin sınıfsal aidiyeti değişmez bilakis fabrikatörün kızı o sınıfa dâhil olur. *Öyle Olsun*'da tüccar gazeteden alacağı tazminattan vazgeçerek, gazetenin kapanmasına engel olur fakat gazetecinin ve kendisinin yaşam standartları aynı şekilde devam eder. *Gülen Gözler*'de müteahhit işçisine hak verse de, bu işçinin yaşamında bir değişiklik yaratmaz. *Çöpçüler Kralı*, *Sultan*, *Kibar Feyzo* ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da çatışan taraflar arasında bir uzlaşı olmadığı gibi statülerde bir değişiklik yaşanmaz. *Çöpçüler Kralı*'nda çöpçü yine çöpçülüğüne, *Sultan*'da temizlikçi yeni bir gecekondu mahallesinde yaşamına, *Kibar Feyzo*'da köylü, ağaya bağımlı hayatına devam eder. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da yanaşma cezaevine girer ve yaşam şartlarında bir değişiklik olmaz. Wright, kapitalizmin doğasında olan çatışmaların, tür filmlerinde ezilen sınıfın egemen sınıfa hürmet etmesi şeklinde çözüldüğünü belirtmektedir. İncelenen filmlerde de çatışmalar sonucunda, bazı filmlerde iktidarı temsil eden tip, muhalefeti temsil edence öldürülse de, sınıfsal konumlarda bir değişimin olmadığı görülmektedir. Örneğin *Kibar Feyzo*'da muhalefeti temsil eden tip, ağayı öldürdükten sonra yeni bir ağanın geldiğini ve eskisine göre köylüye daha fazla baskı uyguladığını belirterek, çaresizliğini dile getirir. Filmlerin tamamında çatışmanın çözümü olarak, egemen sınıfa hürmet mesajının iletildiği ileri sürülebilir. Diğer filmlerden farklı olarak *Ah Nerede* filminde ise çocuklar, tarlalarda çalışıp, kitap satmayı bırakırlar. Babalarıyla çatışmadan önceki yaşam standartlarına geri dönerler.

4.6. Filmler Mutlu Son ile Bitmekte Midir?

Belirlenmiş 12 tane filmin tamamı, mutlu sonla bitmektedir. *Sev Kardeşim* filminde tespih işçisi ve ailesini evlerinden çıkartan fabrikatör, eve geri dönmelerine izin verdikten sonra, filmin sonunda ailenin eve taşınmasına eşyaları taşıyarak yardımcı olur. Bu herkeste bir mutluluk yaratır. Oğluyla işçinin kızının evlenmesine de onay verir. *Oh Olsun*'da fabrikatörün oğulları, filmin sonunda işçilerin haklarının geri verileceğini açıklamasıyla grev alanı, bayram yerine döner. Fabrikatör, oğlunun fabrika işçisinin kızıyla evlenmesine de rıza gösterir. *Yalancı Yarim*'de fabrikatör, pazar yerine giderek, muhalefeti temsil eden pazarcının ailesinin karpuz taşımasına yardımcı olur ve herkesin yüzü güler. Fabrikatör, pazarcının kızından özür dileyerek, gelini olmasını ister. *Salako*'da yanaşma ağanın kızıyla filmin sonunda cinsel birliktelik yaşar ve her

ikisi de mutludur. *Bizim Aile*'de fabrikatörün kızının işçinin evine geri dönmesiyle evdekiler büyük mutluluk yaşarken film biter. *Ah Nerede*'de toprak ağasının oğlu, âşık olduğu kız ile barışır ve toprak ağası herkesi oğlunun düğününe davet eder. Yine herkesin yüzü gülerken film sonlanır. *Öyle Olsun*'da tüccar, gazeteye ortak olduktan sonra kızıyla gazetecinin tekrardan görüşmelerini sağlar ve nihayetinde herkes mutlu olur. *Gülen Gözler*'de müteahhit işçinin evine gelir ve o sırada işçinin kızına aşık olan karakter, uçakla evin içine girer. İşçiye kızıyla evlenmek istediğini söyler. İşçi de evliliği onaylar ve müteahhit de dahil herkes kahkahalarla gülerken film biter. *Çöpçüler Kralı*'nda muhalefet temsilindeki çöpçü, temizlikçilik yapan bir başka kadına âşık olur ve mutluluğunu şarkıyla dile getirirken film biter. *Sultan*'da evleri yıkılan gecekondu sakinleri, İstanbul'un farklı bir bölgesinde yeni gecekondular dikerken, muhtarın oğlu, temizlikçiye aşkını ilan ettiği esnada, temizlikçi için aldığı elindeki gelinlik paketi açılır ve gelinliğin görünmesiyle birlikte temizlikçi büyük bir mutlulukla muhtarın oğluna sarılır. Çerçevedeki herkes bunun üzerine büyük bir sevinçle ortaklaşa gecekondu yapımını sürdürürken film biter. *Kibar Feyzo*'da köylüleri çok ağır şartlarda çalıştıran ağa, muhalefeti temsil eden yoksul köylü tarafından öldürülür ve bu köylülerde coşkuya neden olur. Aynı şey *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmi için de geçerlidir. Filmin sonunda yanaşma, köylünün elindeki toprakları almaya çalışan ağayı öldürür ve köylülere topraklarını geri verir. Bu köylüde sevinç yaratırken, yanaşma da eşinin hamile olduğunu öğrenir ve bu mutluluğu yaşarken film sonlanır. Schatz'a göre güldürü türündeki filmlerin sosyal düzeni koruma ve sosyal bütünleşmeyi sağlama amacını yerine getirmek için *bütünleşme* olarak tanımladığı toplumsal çatışmaları duygusal zemine iterek, romantik aşk aracılığıyla ortadan kaldırmaya çalışması stratejisinin, seçilen filmlerin genelinde de temel strateji olarak uygulandığı görülmektedir. Filmlerin birçoğunda aşk üzerinden olay örgüsü oluşturulmakta ve âşık taraflar arsında muhakkak sınıfsal farklılıklar bulunmaktadır. Bu filmlerde sınıfsal çelişkileri örtmek için romantik aşkın fazlasıyla kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Yine filmlerin tamamının mutlu sonla bitmesi, Wood'un filmlerin mutlu sonla bitirilmesinin herkesin mutlu olabileceğini izleyiciye aktarma yöntemi olduğu şeklindeki iddiasını desteklemektedir. Belirlenen filmlerin tamamında muhalefeti temsil eden tipler, ne kadar yoksul olursa olsunlar, ne kadar zor şartlar altında yaşıyor olursa olsunlar, her şeye rağmen mutluluklarından vazgeçmemektedirler. Bu durumun, izleyicilerin gerçek yaşamdaki sınıfsal

ilişkilenmelerden ötürü yaşadıkları haksızlıklara rağmen mutlu olmasını salık vererek, aslında üretim ilişkilerini ve sistemi sorgulamalarının önüne geçme amacı taşıdığı ileri sürülebilir.

5. Sonuç ve Öneriler

5.1. Sonuç

Yapılan bu çalışmada, 1968-1980 yılları arasında Arzu Film tarafından çekilmiş olan on iki güldürü filmine, iktidar ve muhalefeti temsil biçimleri ve iki tarafın birbirleriyle ilişkilerinden hareketle tema analiz yöntemine uygun olarak oluşturulan altı soru sorulmuş ve bu doğrultuda belirlemeler yapılmıştır.

Literatür kısmında bahsedilmiş olan, sınıfları temsil eden tiplerin ve aralarındaki çatışmanın hem tür filmlerinde hem de Türk güldürü geleneğinde temel konu olarak seçilmesinin, dönemin de bir zorunluluğu olarak, incelenen Arzu Film şirketinin filmlerinde de belirgin bir şekilde devam ettirildiği görülmüştür. Bu filmlerdeki sınıflar arası çatışmaların, toplumsal düzenin korunması ve egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda biçimlendirildiği ve nihayetlendirildiği söylenebilir. Ertem Eğilmez de sınıflar arası ilişkilere bakış açısıyla aslında filmlerinin neyi hedeflediğinin ipuçlarını vermektedir;

> "Şimdi bu dediğim bütün talan ve klan psikolojisinin altında yerleşik olmaktan ötürü gayri ihtiyari bir, sözüm ona sınıflaşma teşekkül etmekte, ama bu sınıflaşma ekonomik prensiplerin konduğu, kişi buradan buraya geçemez, bunlar birbirlerinin tam karşıtlarıdır halinde değil bizde… Hitabettiğim kişilerin çoğu sömürülen ve yokluklar içinde bulunan sınıftan olduğu için, zaten bunları eğitmek, ekonomik ve kültürel bakımdan belirli bir noktaya getirmek zorunda olduğumuz için, ötekilerin karşısında oluyorum. Ama onlar da alttakilere çok zıt kişiler değil aslında. Örneğin Yalancı Yarim'de bir milyarder ağabey tipi vardı ki, vaktiyle hamalmış. Ve geldi 'vaktiyle hamal olduğumuzu unuttuk' deyip karşı taraftan özür diledi" (aktaran Makal, 1991: 103).

Arzu Film'in incelenen filmlerinde, muhalefeti temsil eden tipler, polis, müteahhit, ağa veya acımasız patronlar aracılığıyla sistemle karşı karşıya getirilmiştir ve onlara karşı verdiği mücadelenin sonucunda hep kazanan taraf olarak gösterilmiştir. Fakat filmlerin sonunda bu sınıfsal çelişkilerin çoğu zaman bir uzlaşı içerisinde son bulduğu ve mevcut toplumsal yapı ve sınıf ilişkilenmelerinin korunduğu gözlemlenmektedir. Zaten filmlerdeki otoriter güçlerin (ağa, patron, din adamı vb.) "kötülükleri" veya baskıcı yanları mevcut rejimin yapısından kaynaklanmıyormuş da, onların bireysel suçlarıymış izlenimi yaratılmaktadır.

Belirlenen filmlerin tamamında iktidarı ve muhalefeti temsil eden tiplerin çatışması, muhalefeti veya ezilen sınıfı temsil eden tarafın "zaferi" ile bitiyor gibi gösterilmektedir. Oysa filmlerde kazanan ezilenler değildir zira bağımlı sınıf açısından kazanım olarak gösterilen şeyler, egemen gücün veya sınıfın konumunu onaylayarak, kendisini yok olmaktan kurtarma çabası, bir nevi kazanım görünümlü "yerinde sayma" halleridir. Filmlerdeki bu temsillerin, egemen ideoloji ve güçlere karşı oluşan dönemin toplumsal rahatsızlığının, pratiğe dökülme şeklinin nasıl olması gerektiğini de göstermeye çalıştığı iddia edilebilir. Tanımı ve işlevlerinden yola çıkarak muhalefetin aslında iktidarın egemenliğini kabul eden bir karşıtlığı ifade ettiği düşünülebilir. Var olan düzenin ve sınıf ilişkilerinin kendisini koruduğu bir düzlemde iktidara karşı olma durumudur. Muhalefet temel olarak, iktidarın, otoritesi altındaki sınıflara verdiği veya vermek zorunda kaldığı kimi hakları geri almaya çalışmasına karşı kendisini örgütler ve hedefine genellikle bireyin ve/veya toplumun eski durumunu geri kazanmasını koyduğu söylenebilir. İktidarı ele geçirmeyi ve mevcut sınıf ilişkilerinin değişimini istemek ise egemen güce muhalif olmakla değil, alternatif güç oluşturmayla mümkün olabilir.

> "İktidar ilişkilerinin, sınıfsal ilişkiler olduğu vurgusunun belirleyici yanı iktidara alternatif olmaktır. Bu, her durumda sınıfın en geniş anlamda iktidara alternatif olma eşiğinin var olmasını gerektirir. Lenin bu vurguyu, özellikle sınıfsal örgütlenme ve iktidar kuramında, toplumsal bir güç olma koşulu yanında, sınıf iktidarı koşullarını sağlamaya yönelik yani sınıfı iktidara götürecek bir örgütlenme ve sınıfsal güçle pekiştirir" (Konuk, 1997: 112).

İncelenen filmlerde iki sınıf arasındaki çatışma, alternatif güç olmayı değil, yukarıda bahsi geçen biçimde muhalif olmayı salık vermektedir. Nitekim filmlerin hepsinde, muhalefeti temsil eden tiplere, eski konumlarını kazanma hakkı, iktidarın kendi gücünü kaybetmediği ve sınıfsal konumu değişmediği sürece verilir.

Ayrıca güldürünün veya mizahın tek başına iktidarın egemenliğini sarsabilecek gücünün olduğunu düşünmek hatalı sonuçlar verebilir. Güldürünün veya mizahın kim tarafından ve başka hangi araçlarla birlikte kullanıldığı iktidar ve muhalefet ile ilişkisinde büyük öneme sahiptir. Oral, durumu şu şekilde ifade eder; "Ama yine de mizahın gücünü abartmamak gerekecek. Ancak politik, ekonomik ve kültürel alanlardaki diğer örgütlenmeler ve etkinliklerle birlikte, onların bakış açıları içinde yer aldıkça onun öneminden söz edilebilir" (1998: 182).

Arzu Film'in çözümlenen güldürü filmlerinin, otorite sarsıcı bir toplumsal eleştiri aracı olmanın tam tersine, mevcut egemenlik anlayışının, onun yarattığı toplumsal şekilleniş ve üretim ilişkilerinin sorgulanmasının önüne geçilmesi amacıyla kullanıldığı öne sürülebilir. Sistemin devamlılığını sağlama aracı olarak kullanıldığı iddia edilen tür filmi kodlarıyla birlikte düşünüldüğünde, Arzu Film güldürülerinin "Arındırıcı-uzlaştırıcı" başlığı altında toplanan güldürünün işlevi yaklaşımına, örnek teşkil ettiği söylenebilir.

5.2 Öneriler

Yapılan çalışmada güldürünün iktidar ve muhalefet ile ilişkisi, Türkiye'de toplumsal muhalefetin en güçlü olduğu dönem olarak kabul edilen 1968-1980 yılları arasında çekilmiş olan güldürü filmleri üzerinden tema analiz yöntemiyle irdelenmeye çalışılmıştır. Araştırmada incelenen filmler, aynı amaç için başta söylem analizi olmak üzere farklı yöntemler uygulanarak çözümlenmesi, bu çalışmanın sonuçlarına önemli katkılarda bulunabilir. Ayrıca aynı dönemde Arzu Film dışında çekilmiş olan güldürü türündeki filmlerin de aynı yöntemle bir incelemeye tabi tutulması, dönemin güldürü filmlerinin iktidar ve muhalefet ile ilişkisini ortaya koyması açısından daha net sonuçlar çıkarılmasını sağlayabilir.

Yine 1980 darbesinden sonra Türkiye'de toplumsal muhalefetin en zayıf olduğu süreç içerisinde güldürü filmlerinin iktidar ve muhalefet ile ilişkisinin ortaya çıkarılması da güldürü türünün işlevine yönelik daha kapsamlı değerlendirmeler yapılmasına yardımcı olabilir.

Ekler Listesi

Sayfa

Ek 1: *Sev Kardeşim* (1972) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller 58

Ek 2: *Oh Olsun* (1973) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller 59

Ek 3: *Yalancı Yarim* (1973) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller..... 60

Ek 4: *Salako* (1974) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller 61

Ek 5: *Bizim Aile* (1975) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller 62

Ek 6: *Ah Nerede* (1975) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller ……... 63

Ek 7: *Öyle Olsun* (1976) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller ……. 64

Ek 8: *Gülen Gözler* (1977) filminin künyesi ve aldığı ödüller …….. 65

Ek 9: *Çöpçüler Kralı* (1977) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller …… 66

Ek 10: *Sultan* (1978) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller …… 67

Ek 11: *Kibar Feyzo* (1978) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller ……... 68

Ek 12: *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) Filminin Künyesi ve Aldığı Ödüller ……. 69

Ek 1: *Sev Kardeşim* (1972) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Kurgu: Osman Koşkan

Yapım: Arzu Film

Süre: 86 dakika

Oyuncular: Tarık Akan, Hülya Koçyiğit, Adile Naşit, Hulusi Kentmen, Münir Özkul

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Nisan 1972



9. Antalya Film Şenliği (1972)

En İyi Senaryo

9. Antalya Film Şenliği (1972)

En İyi 2. Film

Ek 2: *Oh Olsun* (1973) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman, Oktay Barkan

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Kurgu: Mevlüt Koçak, İsmail Kalkan

Yapım: Arzu Film

Süre: 93 dakika

Oyuncular: Tarık Akan, Hale Soygazi, Adile Naşit, Hulusi Kentmen, Münir Özkul

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Ocak 1974



11. Antalya Film Şenliği (1974)

En İyi Senaryo

Ek 3: *Yalancı Yarim* (1973) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman, Oktay Barkan, Seyfettin Özkasap

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Kurgu: Aleko Aleksandru

Yapım: Arzu Film

Süre: 91 dakika

Oyuncular: Tarık Akan, Emel Sayın, Metin Akpınar, Münir Özkul

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Aralık 1973



Ek 4: *Salako* (1974) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ertem Eğilmez, Sadık Şendil

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Kurgu: İsmail Kalkan

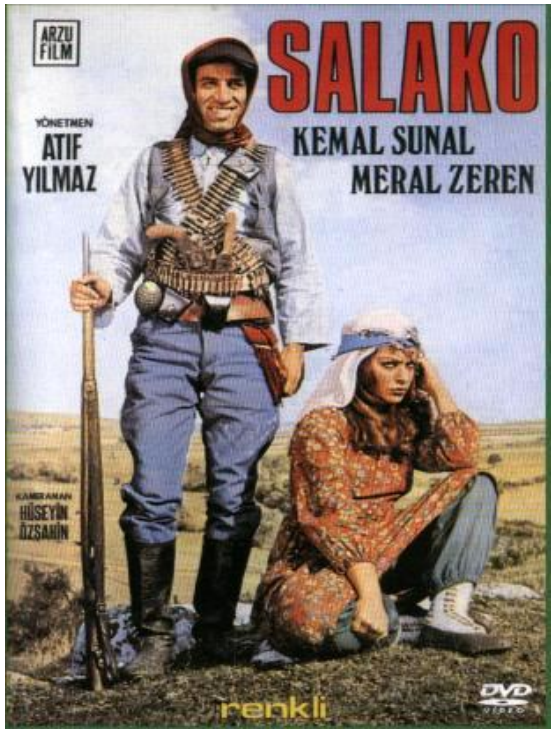
Yapım: Arzu Film

Süre: 98 dakika

Oyuncular: Kemal Sunal, Meral Zeren, İhsan Yüce

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Aralık 1974



Ek 5: *Bizim Aile* (1975) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Ergin Orbey

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Kurgu: İsmail Kalkan

Yapım: Arzu Film

Süre: 92 dakika

Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan, Şener Şen

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Mayıs 1976



Ek 6: *Ah Nerede* (1975) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Kurgu: İsmail Kalkan

Yapım: Arzu Film

Süre: 90 dakika

Oyuncular: Tarık Akan, Gülşen Bubikoğlu, Hulusi Kentmen, Halit Akçatepe

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1976



Ek 7: *Öyle Olsun* (1976) filminin künyesi ve aldığı ödüller.



Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Sadık Şendil, Orhan Aksoy, Suphi Tekniker

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Kurgu: İsmail Kalkan

Yapım: Arzu Film

Süre: 88 dakika

Oyuncular: Tarık Akan, Müjde Ar, Hulusi Kentmen, Ayşen Gruda

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1976

Ek 8: *Gülen Gözler* (1977) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil, Ahmet Üstel

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Kurgu: İsmail Kalkan

Yapım: Arzu Film

Süre: 86 dakika

Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Lale Ilgaz, Ahmet Sezerel, Müjde Ar

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Mart 1977



Ek 9: *Çöpçüler Kralı* (1977) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Umur Bugay

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Kurgu: İsmail Kalkan, Demirhan Ersunar

Yapım: Arzu Film

Süre: 90 dakika

Oyuncular: Kemal Sunal, Şener Şen, Ayşen Gruda, İlyas Salman

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Şubat 1978



15. Antalya Film Şenliği (1978)

En İyi Senaryo

15. Antalya Film Şenliği (1978)

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

Ek 10: *Sultan* (1978) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Kurgu: İsmail Kalkan, Mevlüt Koçak

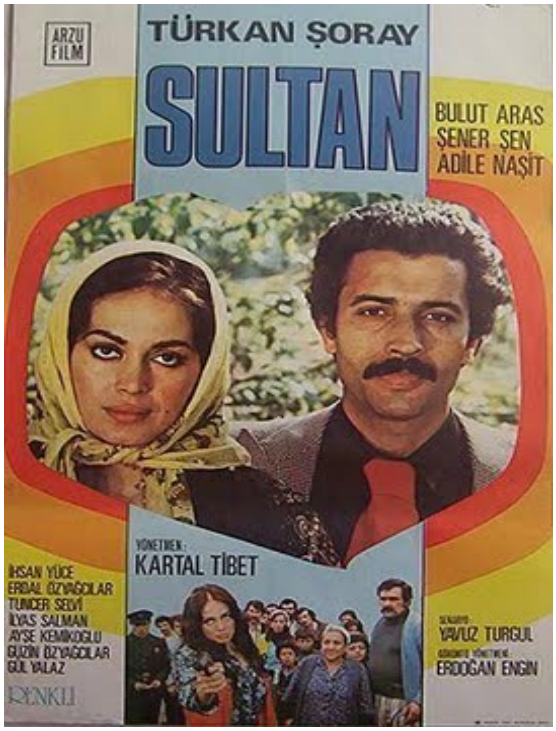
Yapım: Arzu Film

Süre: 87 dakika

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, İhsan Yüce, Şener Şen

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Aralık 1978



Ek 11: *Kibar Feyzo* (1978) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: İhsan Yüce

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Kurgu: İsmail Kalkan

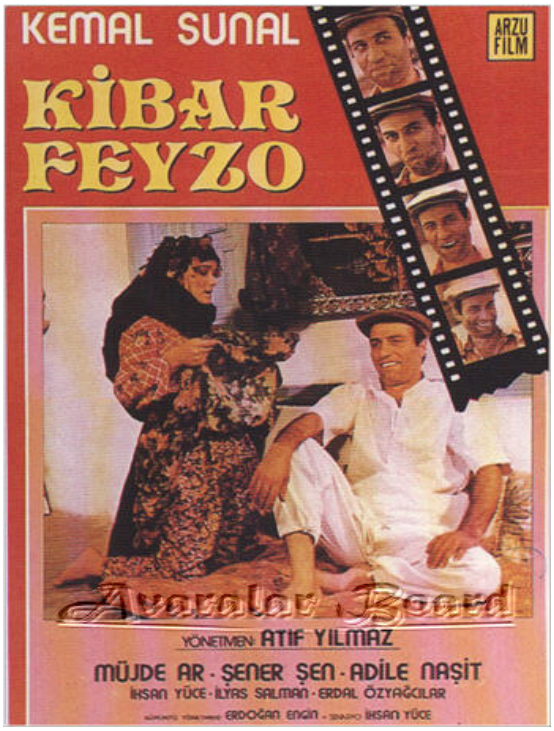
Yapım: Arzu Film

Süre: 91 dakika

Oyuncular: Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Müjde Ar

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1 Kasım 1978



Ek 12: *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) filminin künyesi ve aldığı ödüller.

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Kurgu: Turgut İnangiray

Yapım: Arzu Film

Süre: 80 dakika

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Sevda Aktolga, İhsan Yüce

Teknik Özellikler: Renkli

Vizyon Tarihi: 1979



Kaynakça

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.

Adaklı, E. (2006). 1971: Devrimci İktidar Savaşında Yol Ayrımı. *Teori ve Politika*, (41), 91-101.

Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları.

Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Akbulut, H. (2010). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Ed: S. Büker ve Y. G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, ss. 324-336.

Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınoğlu, G. (2006). Bir İbrahim Kaypakkaya Değerlendirmesi. *Teori ve Politika*, (41), 5-36.

And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Arendt, H. (2012). *Şiddet Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles (2011). *Poetika*. İstanbul: Say Yayınları.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Atayman, V. (1998). Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi. *25. Kare*, (22), 53-57.

Avcı, A. (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece. *Birikim*, (166), 80-96.

Ayaşlı, Y. (2006). 71 Devrimciliğinin Başka Bir Portresi. *Teori ve Politika*, (41), 37-64.

Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer). İstanbul: Doruk Yayımcılık, ss. 129-148.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Balibar, E. (1990). *Proletarya Diktatörlüğü Üzerine*. İstanbul: Pencere Yayınları.

Başgöz, İ. (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.

Batur, E. (2010). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. İstanbul: İris Yayıncılık.

Bayrak, M. (2001). *Halk Gülmecesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Belge, M. (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bergson, H. (2006). *Gülme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Boysan, A. (2007). *Ne Hoş Zamanlardı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Cantek, L. (1998). Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri. *Birikim*, (105-106), 126-133.

Cantek, L. (2001). *Markopaşa.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Cliff, T. (1968). *Rosa Luxemburg*. Ankara: Anadolu Yayınları.

Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi Elkitabı*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Dehri, A. (2006). 12 Mart 1971: Darbeler Zincirinin Özgün Halkası. *Teori ve Politika*, (41), 65-89.

Dejeux, J. (2007). Cuha ve Nâdire. *Doğu'da Mizah*. (Ed: I. Fenoglio ve F. Georgeon). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 27-36.

Dindar, C. (2002). *Gülmenin Kitabı*. İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Engels, F. (2010). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Ankara: Sol Yayınları.

Ertuğrul, N. İ. (2008). *Cumhuriyet Tarihi El Kitabı*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Freud, S. (2003). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Fenoglio, I. ve Georgeon, F. (2007). *Doğu'da Mizah.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Georgeon F. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi? *Doğu'da Mizah*. (Ed: I. Fenoglio ve F. Georgeon). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 79-101.

Gledhill, C. (2010). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Ed: S. Büker ve Y. G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, ss. 337-376.

Güler, Ç. ve B.U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.

Hayes, K.J. (2009). *Charlie Chaplin.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hobbes, T. (2012). *Leviathan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnam, A. (2002). *Gülmenin Kitabı*. İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.

Kayaoğlu, M. (2001). Politika ve Şiddet Üzerine Sınırlı Düşünceler. *Teori ve Politika*, (21), 3-23.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

Kırel, S. (2010a). Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (Ed: M. İri). İstanbul: Derin Yayınları, ss. 247-290.

Kırel, S. (2010b). Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film. *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (Ed: C. Pekman). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 208-232.

Komsuoğlu, A. (2008). *Türkiye'de Siyasal Muhalefet*. İstanbul: Bengi Yayınları.

Konuk, Ç. (1997). Devlet ve İktidar Sorunu. *Teori ve Politika*, (8), 105-120.

Kutay, C. (1998). *Nelere Gülerlerdi?*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.

Maga, İ. (2002). *Gülmenin Kitabı*. İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları.

Makal, O. (1991). *Türk Sineması Tarihi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Makal, O. (1995). *100 Filmde Güldürü/Komedi Filmleri.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Marx, K. (1989*). Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi*. Ankara: Sol Yayınları.

Marx K. (2012). *Fransa'da İç Savaş*. Ankara: Sol Yayınları.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris Yayıncılık.

Martin, M. (1972). *Şarlo.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Nazik, Y. (2004). 1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme. *Sinemada Anlatı ve Türler*. (Ed: F. D. Küçükkurt ve A. Gürata). Ankara: Vadi Yayınları, ss. 301-344.

Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. İstanbul: Akbaba Yayınları.

Nicolas, M. (2007). Karagöz'de İnsanlık Komedyası. *Doğu'da Mizah*. (Ed: I. Fenoglio ve F. Georgeon). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 65-78.

Nietzsche, F. (2007). *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: Say Yayınları.

Nişanyan, S. (2012). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yayınları.

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Onaran, A. Ş. (1999a). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1999b). *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle Yayınları.

Ortaylı, İ. (2000). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayınları.

Örmeci, O. (2008). *Türk Siyasal Tarihi*. İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Özcan, A. (1996). *Derin Devlet ve Muhalefet Geleneği*. İstanbul: Bakış Yayınevi.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürk, S. (1996). *Gelenekten Geleceğe 15-16 Haziran*. İstanbul: Sorun Yayınları.

Özünlü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri.* Ankara: Doruk Yayımcılık.

Pekman, C. (2010). Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez. *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (Ed: C. Pekman). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 1-66.

Pekman, Y. (2010). Karagöz'den İnek Şaban'a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. (Ed: C. Pekman). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 164-207.

Platon (2012). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.

Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scott, J. C. (1995). *Direniş Sanatları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shibles, W. (2008). http://www.drbarbaramaier.at/shiblesw/humorbook/hpreface.html

Sokullu, S. (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları.

Şentürk, R. (2010). *Gülme Teorileri.* İstanbul: Rasyo Yayınları.

Tanner, L. R. and others (2003). (Electronic version) Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animation Films. *The American Journal of Family Therapy*, 31, 355-373.

Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tez, Z. (2009). *Gündelik Yaşam ve Eğlencenin Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Turgut, N. (1984). *Siyasal Muhalefet*. Ankara: Birey ve Toplum Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (2009). *Türkçe Sözlük*. Ankara.

Uluyağcı, C. (2006). Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez. *Biyografya Türk Sinemasında Yönetmenler 6*. (Ed: A. Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, ss. 103-116.

Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Wright, J. H. (2012). Genre Films and the Status Quo. *Film Genre Reader IV*. (Ed: B. K. Grant). Austin: University of Texas Press, ss. 60-68.

Yüksel, N.A.A. (2014). Kim Kiminle Yola Koyuluyor? Çocuklara Yönelik Animasyonlarda Toplumsal Cinsiyet Kalıpları. *Sobe Çocuklara Dair Büyükler İçin Medya Okumaları*. (Ed: E. G. Uğurlu). İstanbul: Literatürk Academia Yayınevi, ss. 33-59.

Zupancic, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. İstanbul: Metis Yayınları.

Zürcher, E. J. (1995). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.