ORTA OYUNUNDAN GÜNÜMÜZ TÜRK KOMEDİ SİNEMASINA: GELENEKSEL TİPLERİN MODERN TEMSİLLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Merthan SÜALP

Eskişehir 2026

ORTA OYUNUNDAN GÜNÜMÜZ TÜRK KOMEDİ SİNEMASINA: GELENEKSEL TİPLERİN MODERN TEMSİLLERİ

Merthan SÜALP

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Programı

Danışman: Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2026

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Merthan SÜALP'in "Orta Oyunundan Günümüz Türk Komedi Sinemasına: Geleneksel Tiplerin Modern Temsilleri" başlıklı tezi 18/05/2026 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Ana Bilim dalında Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

		Ünvanı Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Danışman)	**:**	**Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN**	**.....**
Üye	**:**	**Doç. Dr. Neslihan YÜCESOY**	**.....**
Üye	**:**	**Dr. Öğr. Üyesi Yaprak İŞÇİBAŞI**	**.....**

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ORTA OYUNUNDAN GÜNÜMÜZ TÜRK KOMEDİ SİNEMASINA: GELENEKSEL TİPLERİN MODERN TEMSİLLERİ

Merthan SÜALP

Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Sinema ve Televizyon Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2026

Danışman: Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Geleneksel Türk halk tiyatrosunun bir türü olan Orta Oyunu, tipleme temelli yapısı, mizah üretme özellikleri ve gündelik hayatla kurduğu ilişkisi sayesinde, Türk komedi kültürünün önemli kaynaklarından biri olarak görülmektedir. Bu tipleme temelli güldürü düzeninin güncel popüler komedi filmlerinde farklı temsil biçimleriyle devam etmesi, bu tiplemelerin sinema anlatısında nasıl dönüştüğünü incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı, 2005 sonrası popüler Türk komedi filmlerinde Orta Oyununda yer alan beş temel tiplemenin modern yansımalarını tespit etmek, film anlatısı içerisindeki karşılıklarını çözümlemek ve elde edilen bulguları yorumlamaktır. Çalışmada film karakterleri analiz edildiği için nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Filmler, ölçütlü örneklem ile seçilmiştir. Ölçütler; 2005 ve sonrası yapım tarihli olma, IMDB puanının 6.5 ve üzeri olması, en az 1 milyon izleyiciye ulaşması ve senarist farklılığı gözetilerek en çok izlenen ilk beş film arasından seçilmesi şeklinde belirlenmiştir. Elde edilen bulguların açıklanması yorumlayıcı yaklaşım çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Çözümlemelerde tip, tipleme özellikleri, dramatik işlevi ve mizah kaynağı başlıklarından oluşan analitik çerçeveden yararlanılmıştır. Çalışma sonucunda orta oyunu tiplemelerinin sinemada birebir aktarılmadığı, daha çok işlevsel yönleri korunarak güncel anlatı ihtiyaçlarına göre dönüştürüldüğü ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Orta oyunu, Türk sineması, Komedi türü, Tip, Karakter.

ABSTRACT

FROM ORTA OYUNU TO CONTEMPORARY TURKISH COMEDY CINEMA: MODERN REPRESENTATIONS OF TRADITIONAL CHARACTERS

Merthan SÜALP

Department of Cinema and Television

Programme in Cinema and Television

Graduate School of Anadolu University, June 2026

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Orta Oyunu (traditional Turkish improvised folk theatre) due to the typecasting based structure, humor generating abilities and connection to daily life, considered as substantial source of the Turkish comedy culture. This typecasting based comedy structure as enduring with different type of representation on current popular comedy films, necessitate to study on how these character types transformed in cinematic narratives. In this regard, the purpose of this study is to determine the modern reflections of five main character types in Orta Oyunu in Turkish Comedy films and to analyze and and interpret these relationships. In this study since the film characters were analyzed, the descriptive survey model was used among qualitative research methods. The films were selected using the criterion sampling method, the measaure were determined as: produced in 2005 or later, having an IMDB rating 6.5 or higher, reached one million viewers at least and selected among the top five most watched films by considering difference in scenarists. The findings were explained in the frame of interpretive approach. In the analyzes analytical framework used considering of the type, typological characteristics, dramatic function, and humor source. As a result of the study, it has been released that the character types from traditional Orta Oyunu (Turkish folk theatre) were not directly reflected to cinema; rather, their functional aspects were preserved while being reflected to meet contemporary narrative needs.

Keywords: Orta oyunu, Turkish cinema, Comedy genre, Type, Character.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, uzun bir düşünme, okuma ve yeniden sorgulama sürecinin sonucunda ortaya çıktı. Akademik bir metin olmanın ötesinde, benim için aynı zamanda kendimi geliştirdiğim, sabrı öğrendiğim ve araştırma yapma tutkumun daha da güçlendiği bir yolculuk oldu. Bu yolculuk boyunca yalnız olmadığımı bilmek, en zor anlarda bile ilerleyebilmemi sağladı. Bu nedenle bu çalışmanın oluşum sürecine katkı sunan herkese teşekkür etmek benim için büyük bir mutluluktur. Öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN'a, çalışmamın her aşamasında gösterdiği ilgi, sabır ve emeği için en içten teşekkürlerimi sunarım. Akademiye duyduğu gerçek tutkuyu her fırsatta hissettiren, araştırmayı bir zorunluluk değil bir heyecan alanı olarak görmemi sağlayan yaklaşımı benim için son derece kıymetlidir. Eleştirileriyle düşünme biçimimi derinleştiren, detaylara verdiği önemle akademik disiplin kazanmama katkı sağlayan ve her zaman yapıcı bir yol gösterici olan hocamın bu çalışmadaki emeği büyüktür. Onun akademik duruşu, çalışkanlığı ve bilgiye duyduğu saygı, bu mesleğe yönelmemde güçlü bir motivasyon kaynağı olmuştur. Tez jürimde yer alarak çalışmamı değerlendirme ve geliştirme sürecine katkı sunan Doç. Dr. Neslihan YÜCESOY ve Dr. Öğr. Üyesi Yaprak İŞÇİBAŞI hocalarıma değerli görüşleri, yapıcı eleştirileri ve katkıları için teşekkür ederim.

Hayatım boyunca her koşulda yanımda olan aileme ise en derin ve en içten teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte gösterdikleri sabır, anlayış ve güven en büyük dayanağım olmuştur. Yorulduğum, zorlandığım ya da umutsuzluğa kapıldığım anlarda bana güç veren onların inancı olmuştur. Maddi ve manevi destekleri, sessiz ama güçlü varlıkları ve her zaman arkamda olduklarını hissettirmeleri, bu çalışmanın tamamlanmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Sadece bu tez sürecinde değil, hayatımın her aşamasında bana yol açan, güven veren ve cesaretlendiren ailemin emeğini kelimelerle ifade etmek mümkün değildir.

Benim için bu tez, yalnızca bir akademik gerekliliğin tamamlanması değil; aynı zamanda gelecekteki akademik yolculuğumun önemli bir başlangıcıdır. Bundan sonraki çalışmalarımda da aynı heyecan ve sorumluluk bilinciyle ilerlemeyi umut ediyorum.

Merthan SÜALP
Eskişehir 2026

08.06.2026

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla 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.

Merthan SÜALP

08.06.2026

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni'ne gerek yoktur.

Merthan SÜALP

08/06/2026

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ (ÜYZ) KULLANIM BEYANI

1. ÜYZ KULLANIM DURUMU

☐ Evet ÜYZ kullandım.

☒ Hayır ÜYZ kullanmadım.

2. KULLANILAN ÜYZ ARAÇLARI:

…….

3. ÜYZ KULLANIM ALANLARI

☐ Literatür araştırması, çeviri ve akademik metinlerin özetlenmesi

☐ Tez bölümlerinin (giriş, alanyazın, yöntem vb.) taslaklarının oluşturulması

☐ Metin yazımı ve formatlanması, dil ve anlatım iyileştirmesi

☐ Kod yazımı/hata ayıklama

☐ Veri analizi yapılması

☐ Grafik, çizelge, şekil veya görsel üretimi

☐Diğer:…….

4. SORUMLULUK ve VERİ GÜVENLİĞİ BEYANI

i. ÜYZ tarafından üretilen bilgilerin ve çıktıların doğruluğunu kontrol ettiğimi, ÜYZ kullanımının tezimin özgünlüğünü bozmadığını ve intihal, halüsinüsyon, sentetik veri üretme, veri uydurma veya çarpıtmaya yol açmadığını,

ii. ÜYZ araçlarına kişisel veri girmediğimi, ÜYZ ile gizli/yayınlanması sınırlandırılmış araştırma verilerini paylaşmadığımı ve üçüncü taraflara ait verileri izinsiz kullanmadığımı,

iii. Tezimi hazırlarken sonuçların yorumlanması, tartışılması ve/veya tezin çıktılarına dayalı sentezleme, değerlendirme, öneri üretme gibi fikir geliştirme basamaklarında ÜYZ desteği almadığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Merthan SÜALP

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ vii

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI viii

İÇİNDEKİLER ix

TABLOLAR DİZİNİ xiii

GÖRSELLER DİZİNİ xiv

1 GİRİŞ 1

1.1 Konu ve Problem 1

1.2 Amaç 2

1.3 Önem 4

1.4 Varsayımlar 4

1.5 Sınırlılıklar 4

1.6 Tanımlar 5

2 ALANYAZIN 6

2.1 Geleneksel Türk Tiyatrosu 6

2.2 Orta Oyunu 12

2.2.1 Orta Oyunun Tarihsel Gelişimi 13

2.2.2 Orta Oyunu Bölümleri 16

2.2.3 Orta Oyunda Mekân, Dekor ve Aksesuar 18

2.2.4 Orta Oyununda Yer Alan Tipler 19

***2.2.4.1 Pişekâr* 22**

***2.2.4.2 Kavuklu* 23**

***2.2.4.3 Zenneler* 25**

***2.2.4.4 Çelebi* 27**

***2.2.4.5 Tuzsuz Deli Bekir* 28**

2.3 Tip ile Karakter 28

2.3.1 Sinema ve Tiyatroda Tip 30

2.3.2 Sinema ve Tiyatroda Karakter 33

2.3.3 Tip'ten Karaktere Dönüşüm 39

2.4 Komedi ve Türk Sineması 40

2.4.1 Komedi Nedir? 40

2.4.2 Türk Sinemasında Komedinin Dönüşümü 43

3 YÖNTEM 51

3.1 Araştırma Modeli 51

3.2 Evren ve Örneklem 51

3.3 Veri Toplama Tekniği ve Aracı 52

3.4 Analitik Çerçeve 52

3.5 Veri Analizi 53

3.6 Etik Bildirim 54

4 BULGULAR VE YORUM 55

4.1 Organize İşler 55

4.1.1 Filmin Konusu **55**

4.1.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları **55**

4.1.2.1 Asım Noyan **55**

4.1.2.2 Superman Samet **57**

4.1.2.3 Umut Ocak **58**

4.1.2.4 Müslüm Duralmaz **59**

4.2 Eyyvah Eyvah **61**

4.2.1 Filmin Konusu **61**

4.2.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları **61**

4.2.2.1 Şarkıcı Firuzan **63**

4.2.2.2 Hüseyin Badem **64**

4.2.2.3 Müjgan **66**

4.3 Düğün Dernek **67**

4.3.1 Filmin Konusu **67**

4.3.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları **68**

4.3.2.1 İsmail **67**

4.3.2.2 Tüpçü Fikret **70**

4.3.2.3 Çetin (Çeto) **72**

4.3.2.4 Tarık **73**

4.3.2.5 Diğer Karakterler ve Tiplemeler **74**

4.4 Arif V 216 ..... **74**

4.4.1 Filmin Konusu **74**

4.4.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları **75**

4.4.2.1 Arif Işık **75**

4.4.2.2 Robot 216 77

4.4.2.3 Pembe Şeker 78

4.4.2.4 Besim Toker 79

4.5 Aile Arasında 80

4.5.1 Filmin Konusu 80

4.5.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları 81

4.5.2.1 Fikret 81

4.5.2.2 Solmaz 82

4.5.2.3 Haşmet Kurt 84

4.5.2.4 Zeynep 84

4.5.2.5 Emirhan Kurt 85

5 SONUÇ VE ÖNERİLER 87

5.1 Sonuç 84

5.2 Öneriler 93

KAYNAKÇA 95

ÖZ GEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1 Ölçütlü örneklem ile seçilen filmler……52
Tablo 3.2 Orta Oyunu tiplerinin özellikleri…….53
Tablo 5.1 Orta Oyunu Tiplerinin Çağdaş Türk Komedisine İşlevsel Dönüşümü...……..88

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1 Pişekâr ve Kostümü……22
Görsel 2.2 Kavuklu ve Kostümü……..24
Görsel 2.3 Pişekâr ve Kavuklu…….25
Görsel 2.4 Zenne ve Kostümü……...……..26
Görsel 2.5 Çelebi ve Kostümü……...…….…….…27
Görsel 2.6 Tuzsuz Deli Bekir ve Kostümü…….……..28

1 GİRİŞ

1.1 Konu ve Problem

Tarihin en önemli iletişim biçimlerinden biri olan hikâye anlatımı, toplumların kültürel benliklerini, yapılarını ve değişimlerini nesilden nesle aktarma konusunda önemli rol oynamaktadır. Hikâye anlatımının başarıya ulaşmasındaki en önemli etkenlerden biri ise geleneksel sanatlardır. Sadece bir eğlence aracı olmayan geleneksel sanatlar, toplumların tarihsel ve sosyal-kültürel yapılarını aktarma konusunda da değerli bir işleve sahiptir. İlk olarak sözlü kültür ile başlayıp sırasıyla yazılı ve görsel-işitsel kültür ile hikâye anlatımını devam ettiren geleneksel sanat formları, 20. yüzyıl itibariyle hikâye anlatımını farklı bir sanat disipliniyle paylaşmaya başlamıştır. Lumière kardeşlerin 19. Yüzyılın sonunda dünyaya bir hediye, bir miras olarak sunmuş oldukları sinema, hikâye anlatımına yeni bir soluk getirmiştir. Tiyatro, resim, edebiyat, mimari ve müzik gibi kendinden önce var olan sanat disiplinlerinin sahip olduğu tipleri, karakterleri, teknikleri ve anlatı yapılarını kendi içine alıp, değişime uğratarak disiplinler arası bir sanat formuna ulaşan sinema, sahip olduğu teknolojik yenilikler, görsel ve işitsel özellikler ve geliştirdiği anlatım gücü ile hikâye anlatıcılığını en kapsamlı ele alan sanat disiplini olmuştur.

Sinema; tiyatro sanatının sahip olduğu tip ve karakter çerçevesi, dramatik yapısı ve sahneleme tekniklerinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Klasik sinema anlatısı, Aristoteles'in Poetika kitabında bahsettiği giriş-gelişme-sonuç anlatı yapısına sahiptir ve bu direkt olarak tiyatro sanatının etkisidir. Sessiz sinema dönemindeki filmlerde oyunculukların fizikselliğe dayalı olması ve son derece abartılı ele alınması da tiyatro sanatına özgü anlatım tarzından kaynaklanmaktadır. Ayrıca hem geçmişte hem de günümüzde tiyatro metinlerinin sinemaya uyarlanıyor olması da sinema ve tiyatronun ne kadar iç içe olduğunu göstermektedir. Sinema, zaman içerisinde farklı ve yenilikçi anlatım biçimleri geliştirse de tiyatro sanatının yapısal özellikleri sinemanın temelinde önemli bir iz bırakmıştır.

Sahip olduğu özellikler ile çok katmanlı bir yapıya sahip olan sinema, evrensel bir dile sahiptir. Her toplum ise bu evrensel dili kendi gelenek ve kültürü ile harmanlayarak kendi ulusal sinema dilini yaratmıştır. Türk toplumu da sahip olduğu gelenek ve kültürü ile evrensel sinema dilini harmanlayarak kendine ait bir anlatı yapısı yaratırken geleneksel

Türk anlatı sanatlarından yararlanmıştır. Orta Oyunu, Hacivat ve Karagöz, Köy Seyirlik Oyunları, Meddah gibi geleneksel Türk tiyatrosu Türk sinemasının kültürel ve anlatısal kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu sadece hikâye anlatı yapısı ve tekniğiyle değil, sahip olduğu tipler ve karakterler ile özellikle Türk komedi sinemasını etkilemiştir.

Türk sinema tarihinde komedi filmlerinin toplumun üzerindeki kültürel etkisi her dönem içerisinde önemini ve değerini korumuştur. Türk komedi filmlerinin en önemli özelliği ise geleneksel Türk tiyatrosundan beslenmiş olduğu tipolojik ve karakteristik hazinedir. Geleneksel Türk tiyatrosunun sahip olduğu kalıplaşmış tipler, Türk toplumunun hafızasında kalıcı bir değere sahip olmuş ve Türk mizah yapısını oluşturmuştur. Türk komedi sineması özellikle Yeşilçam döneminde geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli öğelerinden biri olan orta oyununun kalıplaşan tiplerinden yararlanarak geleneksel tiplerin izlerini sinemada devam ettirmiştir. Fakat özellikle 90'lı yıllarda başlayıp 2000'li yıllarda hız kazanan yeni sinema anlayışının, bu geleneksel özelliklerle arasındaki bağ sorgulanması gereken bir durum haline gelmiştir. Yakın dönem Türk komedi filmlerinin, farklılaşan toplum yapısı ve beraberinde değişen sinema dili bağlamında geleneksel formlarda kalıplaşan tiplemeleri hangi boyutta ele aldığı, bu tiplemeleri hangi ölçüde koruduğu, değiştirdiği, dönüştürdüğü ya da yeniden yorumladığı belirsizliğini korumaktadır. Bütün bunlar göz önüne alındığında bu çalışmanın temel problemi, orta oyununa ait geleneksel tiplerin, 2005 sonrası Türk komedi filmlerine etkisi olup olmadığı ve etkisi var ise bu etkinin nasıl güncel bir sinema diliyle temsil edildiğidir.

1.2 Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, 2000 sonrası Türk komedi sinemasında orta oyunundaki geleneksel tiplerin modern temsillerini inceleyerek, geleneksel Türk mizahının, modern Türk komedi sinemasıyla arasındaki ilişkiyi analiz etmektir. Çalışma, orta oyununun sunduğu tipolojik mirasın, günümüz sinema dilinde nasıl bir dönüşüme uğradığını ve nasıl yeniden yorumlandığını anlamayı hedeflemektedir.

1.3 Önem

Dünya sinema literatüründe tiyatro ve sinema arasındaki etkileşim sinemanın icadından itibaren tartışılan bir konudur. Benzer bir şekilde Türkiye'de de geleneksel seyirlik biçimlerinin sinemaya olan etkisi uzun süredir tartışılmaktadır. Bu tartışma konusunun en önemli başlıklarından biri ise Hacivat – Karagöz, Meddah ve Orta Oyunu gibi halk tiyatrosu biçimlerinin Türk sineması üzerindeki etkisi ve sürekliliğidir. Geleneksel Türk tiyatrosunun, Türk sineması üzerindeki etkisini ele alan bazı tez ve makaleler bulunmaktadır. Söz konusu çalışmalarda çoğunlukla geleneksel izlerin Yeşilçam filmleri üzerindeki etkileri incelenmiş ve bu bağlamda yeni yaklaşımlar ortaya atılmıştır. Murat Ünal, *Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri* (2018) başlıklı makalesinde Türk sinemasının Karagöz ve Orta Oyun'undan olay örgüsü bağlamında etkilendiğini, bu biçimlerin yüzyıllar önce kendini kanıtladığını ve Türk sinemasının kendini kanıtlamış bu formdan güldürme tekniklerini ödünç alarak kendini beslediğini, söz ve hareket mizahı üzerinden sinemaya taşıdığını ifade etmiştir. Orta oyunu bağlamında yapılan çalışmalara bakıldığında ise geleneksel izlerin doğrudan bir aktarımdan ziyade, esinlenmeler üzerinden işleyen bir süreklilik olduğu ifade edilir. Ceyda Emel Öztek, *Türk Güldürü Filmlerinin Orta Oyunu Açısından İncelenmesi* (2019) başlıklı makalesinde orta oyununun doğaçlama üzerine kurulu yapısının sinemanın anlatı tarzına uymamasına rağmen güldürme teknikleri, Pişekâr ve Kavuklu gibi stilize tipler, halk dili ve kalıplaşmış tiplemeler üzerinden orta oyununun özelliklerinin Türk komedisinde bulunduğunu savunur. Aysun Dursun ve Gizem Dalioğlu (2022) geleneksel Türk tiyatrosunun mizah yapısının sinemada nasıl işlediğine dair yaptıkları çalışmada Zeki Alasya ve Metin Akpınar filmlerini ele almışlardır. Yapılan bu çalışma yanlış anlamalar ve anlaşılmalar, anlamazlıktan gelmeler, üstün gelme çabası, jest-mimik ve kalıplaşan hareketlerin geleneksel Türk tiyatrosundaki mizah yapısı ile örtüştüğünü ortaya çıkararak, bu benzeşmenin kalıplaşan ya da aşina olunan tipler üzerinden izleyici ile bağ kurduklarını vurgular. Farklı çalışmalar ise sinemada gelenek izlerinin tip ya da karakterler yerine daha çok uyarlama ve senaryo üzerinden inceler. Bahar Çelik (2022) çalışmasında, Sadık Şendil senaryolarında söz ve hareket, tip ve taklit, entrika komiği gibi geleneksel güldürü ögelerinin önemli ölçüde kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Literatüre bakıldığında orta oyunu tiplerinin güncel sinemadaki modern yansımalarının oldukça az ve parçalı şekilde ele alındığı görülmüştür. Bu sebeple, 2005 sonrası yüksek

izleyiciye ulaşmış popüler Türk komedi filmlerinde tip dönüşümünü bağlamsal olarak ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışma, gelenekten beslenen mizah tartışmalarını güncel popüler sinema örnekleminde karakter – tip çözümlemesi ve tipleme-işlev eşleştirmesi düzeyine taşıyarak literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın özgün değeri, orta oyundaki beş temel tiplemenin yalnızca benzerlik üzerinden değil, tipleme özellikleri – dramatik işlevleri ve mizah kaynağı başlıklarıyla kurulan analitik çerçeveyle sistematik bir biçimde incelemesidir. Bu bağlamda tez, geleneksel tiplerin sinemadaki devamlılığını somut örnekler ile ele alırken, söz konusu tiplemelerin modernleşme biçimlerini kıyaslayabilir bir düzende ortaya koyarak alanyazına uygulanabilir önemli bir katkı sunmaktadır.

1.4 Varsayımlar

Aşağıdaki maddeler bu çalışmada birer varsayım olarak ele alınmıştır.

- Geleneksel tiplemeler modern Türk komedi sinemasında varlığını sürdürmektedir.
- Türk sineması geleneksel Türk tiyatrosundan beslenmektedir.
- Geleneksel tiyatro tiplemeleri, modern Türk komedi sinemasında işlevselliğini devam ettirmektedir.

1.5 Sınırlılıklar

- Bu çalışma Türkiye'de çekilen ve yalnızca komedi türünde olan filmler ile sınırlandırılmıştır.
- Türk komedi sineması geniş bir filmografiye sahip olduğu için araştırma belirli sayıda film ile sınırlandırılmıştır.
- Bu çalışma, 2005 sonrasında çekilen Türk komedi filmleri ile sınırlandırılmıştır.
- Bu çalışmada, film çözümlemesinden ziyade karakter analizi odak noktası olarak belirlenmiştir.
- Bu çalışma 2005 sonrası en çok izlenen Türk komedi filmleri ile sınırlandırılmıştır.

1.6 Tanımlar

- **Palanga:** Oyun alanı
- **Pastav:** Tahtadan yapılan, gürültü çıkarmak için kullanılan aksesuar
- **Flat:** Düz
- **Round:** Derinlikli, Katmanlı

2 ALANYAZIN

2.1 Geleneksel Türk Tiyatrosu

Toplumların zaman içerisinde geliştirdikleri kimliklerini, sahip oldukları benlik duygusunu, kültürel özelliklerini ve birikimlerini kuşaktan kuşağa aktarabilmesindeki en büyük etkenlerden biri geleneklerdir. Türk toplumunda ise Orta Asya'dan Anadolu topraklarına, Selçuklulardan Osmanlı'ya ve günümüze dek gelen kültürel mirasın en önemli taşıyıcılarından biri ise Türk Tiyatrosu geleneğidir (Şen, 2017, s. 6).

1839 yılında kabul edilen Tanzimat Fermanı, batılılaşma sürecini başlatmış ve bu süreçle birlikte kültür ve sanat alanında batılı örneklerin çeşitliliği zenginleşmiştir. Metin And (1992, s. 10) Tanzimat'ın getirdiği batılı tiyatro anlayışının öncesinde Türk toplumunun kendine özgü yüzyıllardır devam eden bir tiyatro geleneği olduğunu ifade etmektedir. And'a (1992, s.10) göre bu tiyatro geleneği iki başlığa ayrılır "Köylü Tiyatrosu Geleneği" ve "Halk Tiyatrosu Geleneği".

Uzun süren kış akşamlarını neşelendirmek, düğün ve bayram gibi özel günlerde hem eğlenmek hem de sosyal hadiselere dikkat çekmek amaçlı, herhangi bir yazılı metne dayanmayan, kırsal kesimi yansıtan oyunlar "Köylü Tiyatrosu Geleneği" olarak adlandırılmaktadır (Şen, 2017, s.6).

Bu bağlamda "köy seyirlik oyunları", köylü tiyatrosu geleneğinin en önemli türüdür diyebiliriz. Köy seyirlik oyunlarının tanımı üzerine çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Tecer *Köylü Temsilleri* (Tecer'den aktaran Memiş, 2022, s. 14) adlı eserinde bu oyunları, köylerde ve köylüler tarafından icra edilen "temsil mahiyetinde" gösteriler şeklinde ifade etmekte ve "oyun" ya da "tiyatro" kavramları yerine "temsil" kelimesini tercih etmektedir. Metin And (And'dan aktaran Memiş, 2022, s. 14) ise köy seyirlik oyunlarını, köylerde ve kırsal bölgelerde görülen; kökeni tarih öncesine uzanan, bolluk, bereket, mevsim geçişleri, yeniden doğuş ve atalara tapınma gibi işlevsel ritüeller ile bağlantılı bir tiyatro geleneği olarak ifade etmektedir. And'ın yapmış olduğu bu tanım, köy seyirlik oyunlarının hem mekânsal hem de işlevsel çerçevesini ortaya koymakta ve onların tarıma dayalı ekonomik yapı, doğa döngüleri ve toplumsal hafıza ile kurduğu derin ilişkiye işaret etmektedir. Buna ek olarak köy seyirlik oyunlarının mekânları mevsimlere göre değişkenlik gösterir. Kışın kapalı mekânlar tercih edilirken, yazları köy meydanları ve açık alanlarda oynanır (Düzgün, 1994, s. 52). Kan davası, kız kaçırma, ölüp dirilme gibi

konular doktor, berber, tüccar gibi hassas meslekler ve hayvan kılığına girmek, hayvan taklidi yapmak gibi olaylar oynanan oyunların konularını oluşturmaktadır (Töre, 2009, s. 2187).

And'ın diğer başlığı "Halk Tiyatrosu Geleneği" ise başka bir çevrenin ürünüdür. Kentlerde, özellikle başkente mâl olmuş bir tiyatrodur. Kukla, Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu bu tiyatronun en önemli türleridir. Genel olarak Türkiye'nin birçok bölgesinde görünmesine rağmen özellikle Karagöz ve Orta Oyunu İstanbul ile özdeşlemiştir (And, 1992, s. 10). Hem sanatçıları hem de seyircileri halktan olan bu tiyatro türü metne dayanmayan, sahnesiz ve doğaçlamadır (And, 1992, s. 10).

Kukla, tarihsel olarak gölge oyunundan daha eski tarihlere dayanmasına rağmen, araştırmacılar uzun süre bu geleneği görmezden gelmiş ve çoğunlukla gölge oyunu ile karıştırılmıştır. "Kukla" terimi yazılı kaynaklarda 17. yüzyılda kullanılmaya başlansa da kanıtlar kuklanın Selçuklu dönemine dayandığını göstermektedir. Eski kaynaklarda "hayal" sözcüğünün hem kukla hem gölge oyunu için kullanılması bu karışıklığın başlıca nedenidir. (And, 2014, s. 33-38)

Osmanlı döneminde araba kuklası, dev kukla, iskemle kuklası, el kuklası ve ipli kukla gibi çeşitli kukla türleri gelişmiştir. 19. yüzyılda İngiliz kuklacı Thomas Holden'in İstanbul'a gelerek Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği gösteriler, Osmanlı kukla sanatında önemli bir etki bırakmıştır. Holden'in öğrencisi Emin Bey ile ondan etkilenen Cemil Mehmet Bey, 1896'da Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsiller vermiştir. Bu dönemde ipli kukla teknik olarak gelişmiş olsa da pratikliği nedeniyle el kuklası daha fazla kullanılmıştır. Türk kuklası, karakter yapısı bakımından Karagöz ve Ortaoyunundan daha belirsiz olup, özellikle tuluat tiyatrosuna yakın bir üslup sergiler. "İbiş" (hazırcevap, kurnaz, kaba dilli uşak) ve "İhtiyar" (varlıklı efendi) oyunların ana tiplerini oluştururken; "Tiran" (hileci kâhya), "cadaloz" (yaşlı kadın ya da anne), "Fatma" (hizmetçi kız), genç âşık, sevgili, Arap, Yahudi, Laz, efe ve şeytan gibi tipler de yardımcı tipleri oluşturmaktadır. Karakter adları çoğunlukla mizahi ve uydurma niteliktedir. Fiziksel komedi, yanlış anlamalar ve çift anlamlı sözler oyunlarda bolca kullanılır. Karagöz ve Ortaoyununa kıyasla "mukaddime" bölümleri oldukça az, "fasıl" kısmındaki taklitler ise daha sınırlıdır. Buna karşın, kukla Karagöz kadar toplumda güçlü bir popülarite kazanamamış ve arka planda kalmıştır (And, 2014, s. 33-38).

Halk tiyatrosunun bir diğer türü olan "Meddah" Arapça kökenlidir ve bazı araştırmacılara göre "methedici" "övgü" anlamları taşısa da bazı araştırmacılara göre "şarkı söyleyen dilenci" ya da "dilenen şarkıcı" anlamı taşımaktadır (Soylu, 2004, s. 19). Selim Nüzhet Gerçek'in *Türk Temaşası* (2021, s. 11) kitabında "Hiç şüphesiz bütün Şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temaşasıdır" olarak tanımladığı ve kökeni çok eski tarihlere dayanan "Meddahlık" dünyanın birçok yerinde zaman zaman tedavi amaçlı zaman zamansa sadece hikâye anlatıcısı olarak kendine yer edinmiştir (Öztek, 2019a, s. 4).

Özdemir Nutku (1997, s. 10), Türklerde meddahlığın kaynağı olarak Orta Asya Türklerindeki şamanları ve İslamiyet'in etkisiyle Arap-Fars coğrafyasındaki hikâye anlatıcılığını işaret ederek, meddahlığın uzun bir geçmişe sahip olduğunun altını çizmektedir. Meddah, Karagöz ve Orta Oyununda olduğu gibi farklı teknik ve tavırlarla oyuna yabancılaşmaktadır.

Müjdat Gezen (Gezen'den aktaran, Öztek, 2019a, s. 4) meddah için "tek kişilik taklitli anlatma ve dinletme sanatıdır" der ve Yıldırım Beyazıt devrine kadar uzanan meddahın taklitler sebebiyle dramatik ama sahip olduğu tavrı sebebiyle de epik bir tarzının olduğunu vurgular.

Meddah, hikâye anlatımı sırasında anlatımın akışını keserek farklı hikâyelere giriş yapması, yemek tarifi vermesi, fıkralar anlatması, hikâyeyi anlatırken bir anda para toplamaya başlaması gibi farklı biçim ve teknikler oyunun göstermeci bir üsluba sahip olduğunu ve oyuna yabancılaştırmayı göstermektedir (Nutku, 1997, s. 60).

Metin And *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (2014, s. 31-33) kitabında Meddahın anlatı temelli bir gösteri sanatı olduğunu vurgular. And'a göre Meddah, Karagöz ve Orta Oyunundan biçimsel olarak farklılık göstermesine rağmen taklit, kişileştirme ve diyalog unsurları açısından dramatik tür içinde değerlendirilebilir. Ayrıca And Meddahın konu çeşitliliği bakımından Karagöz ve Orta Oyunundan daha zengin bir yapıya sahip olduğunu da vurgulamaktadır. Dede Korkut, Köroğlu gibi halk destanlarından, İslami ve İran kültüründen gelen hikâyeler, halk efsaneleri ve gerçek öyküler meddahın tiyatral zenginliğini oluşturur. Halk tiyatrosunun diğer türlerinde özellikle Karagöz ve Orta Oyunda mizah, komiklik temel iken meddah seçilen konulara göre seyircide zaman zaman coşku, zaman zaman üzüntü ya da merak uyandırmaktadır. Bu durum seyirci ile karakterler arasında özdeşleşme kurabilme ihtimalini güçlendirir.

Belgelere göre, meddah anlatılarının seyircilerde güçlü tepkiler oluşturduğu ve toplumsal etkileşim gücünün oldukça fazla olduğunu göstermektedir (And, 2014, s. 31-33).

Meddahın seyirciler karşısında kullandığı iki aracı vardır. Bunlardan biri omzuna attığı veya boynuna doladığı beyaz bir mendil, diğeri ise bir sopadır. Mendil başörtü, başlık gibi anlamlar taşırken, sopa meddahın yere vurarak hem oyunu başlattığını ifade eden bir araç hem de hikâye anlatımı sırasında kapı sesi çıkarmak, silah olarak kullanmak gibi farklı aksesuarlar anlamına gelmektedir (And, 2014, s. 33).

Süreyya Karacabey *Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu* (1995, s. 6) makalesinde meddahların, birer canlı gazete gibi sultan ya da vezirlerin kararlarını halka anlatmak üzere görevlendirildiklerini belirtmektedir.

Meddah gösterilerindeki ana yapı şu şekildedir; *sunuş, hikâye ve bitiriş.* Bu yapı genel olarak bütün meddahlar tarafında kabul görmesine rağmen uygulanış açısından farklılıklar göstermiştir. Örneğin bazı meddahlar "sunuş" bölümüne önem verirken bazı meddahlar ise hikâye bölümüne ağırlık vermişlerdir. "*Hak dostum hak!* ya da *"Hey hak!"* cümleleri ile meddahlar sunuş bölümünü başlatır, türkü, gazel veya bir divan ile sunuş bölümünü genişletirlerdi. "Hikâye" kısmı genel olarak serbest yapıda olduğu için her gösteride farklılık gösterirdi. Bazı araştırmalara göre meddahlar bir taslak şeklinde önceden hazırladıkları ifade edilmiştir. Gösterilerin "bitiriş" kısmında ise *"Her ne kadar sürç-ü lisan ettikse affola! İnşallah! Bir başka akşam sizi daha güzel hikâyelerimle eğlendireceğimi vaat ederim. Hepiniz hoş geldiniz, sefa getirdiniz!* gibi kalıp cümleler kullanılırdı. Bir diğer özelliği ise anlatılan hikâyelerin kurmaca olduğunu vurgulaması ve bu durumun seyircide yabancılaşmaya sebep olmasıdır. (Öztek, 2019a, s. 5).

Halk tiyatrosunun en önemli türlerinden bir diğeri ise deriden kesilmiş insan, hayvan, bitki ve benzeri birtakım şekillerin arkadan ışık verilerek ve beyaz perdeye yansıtılarak seyircilere sunulan "Karagöz" oyunudur (Kudret, 1992, s. 7). Gölge Oyununu "Hayal" olarak nitelendiren Selim Nüzhet Gerçek *Temâşâ* (2023, s. 47) kitabında "Hayal'in" kökeninin belirlenmesinde birçok tartışma yaşandığını fakat günümüzde netliğe kavuştuğunu ifade ederek, hayalin Çin'de ortaya çıktığını, icadının da çok basit bir şekilde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Çin'de, camın keşfedilmediği dönemlerde pencerelere kâğıt yapıştırıldığı içine geceleri odaya ışık girdiğinde sokaktakiler evde yaşayanların gölgelerini görürlermiş. Odadakilerin pencereye olan yakın ve uzaklığına

göre farklı gölgeler meydana gelirmiş. Bu durum hayal oyununun icat edilmesine sebep olmuştur (Gerçek, 2023, s. 47).

Cevdet Kudret'e (1992, s. 7-8) göre, gölge oyununun hangi tarihte ve nerede çıktığı tam olarak bilinmemektedir. Bazı söylentilere göre M.Ö.121 yılında Çin İmparatoru Vu'nun eşini kaybettikten sonra ona olan özlemini dindirmek amaçlı bir sanatçının perde arkasından karısının hayalini göstermesiyle gölge oyununun icat edildiği iddia edilirken bir başka söylentiye göre gölge oyunu Hindistan'dan çıkıp IV.-V. Yüzyıllarda Cava'ya geçmiştir (Kudret, 1992, s. 7-8)

Gölge oyunu tarihi ile ilgili çalışmalar yapan Metin And *"Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu"* kitabında gölge oyununun ilk çıkış yerinin Hindistan ve Çin olduğunu belirtmiştir. And'a göre gölge oyunu Asya kıtasında doğup zaman içerisinde buradan Balkanlar'a ve Avrupa'ya yayılmıştır (And, 1977, s. 15-38).

Gölge oyununun Anadolu topraklarına geliş tarihi de belirsizliğini korumaktadır. Profesör George Jacop "Hayal'in" Çinlilerden Moğollara, Moğollardan Türklere geçtiğini iddia etmektedir (Kudret, 1992, s. 9-10).

Metin And'ın sunmuş olduğu bilgilere göre gölge oyunu Asya'dan ya da İran'dan değil, 16. Yüzyılda Mısır'dan Osmanlı topraklarına gelmiştir. Mısırlı Tarihçi Mehmed bin Ahmed bin İlyas el-Hanefi'nin *Bedayi ez-Zuhur fi Vaka'i ez-Zuhur* isimli eseri kanıt niteliğindedir. 1517 yılında Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethetmesinden sonra Memlük Sultan'ının idamını canlandıran bir gölge oyunu izlenmiş ve Padişah Yavuz Sultan Selim bu sanatçıyı İstanbul'a davet etmiştir. Kayıtlara göre 16 ve 17. Yüzyıllarda Mısır'dan Osmanlı'ya farklı gölge oyuncularının getirildiği belirtilmektedir. Gölge oyunu Osmanlı'ya geldikten sonra Türk sanatçılarının katkılarıyla birlikte farklı ve özgün bir tarz kazanmıştır (And, 2014, s. 39-41).

Gölge oyununun tarihçesi ile ilgili halk arasında farklı bir inanış mevcuttur. Halk arasındaki anlatıya göre gölge oyununun baş kahramanları olan "Hacivat ve Karagöz", Osmanlı'da Orhan Bey zamanında Bursa'da yaşayan ve Ulu Camii'nin yapılışında çalışan iki işçidir. Hacivat ve Karagöz, aralarında yaşamış olduğu laf dalaşları ve birbirlerine olan sataşmaları cami inşaatını geciktirdiği düşüncesiyle idam edilmişlerdir. İlerleyen süreçte padişahın bu duruma olan üzüntüsünü dindirebilmek için *Şeyh Küşteri* adındaki ilk "Hayali", Hacivat ve Karagöz'ün tasvirlerini perdeye yansıtarak gölge oyununu doğurmuştur (And, 1977, s. 244).

17. yüzyılda kesin halini alan gölge oyunu, ilerleyen süreçte gelişimini devam ettirerek Türk toplumunun gözde gösterisi olmuştur. Karagöz oyununun gelişiminde iki temel sorun bulunmaktadır. Bunlardan biri siyasal ve toplumsal taşlama, diğeri ise açık saçık bir yapıya sahip olmasıdır. Karagöz oyunu, tarihsel bir dokunulmazlığa sahiptir diyebiliriz. Din ve devlet adamları oyunun içinde İslami ilkelere ters düşen durumları bilmelerine rağmen çeşitli sebepler ile hoşgörü tanıyarak bir dokunulmazlık alanı yaratmışlardır. Yabancı kaynaklar Karagöz'ü bir halk gazetesi olarak betimlemiş, din adamlarından devlet adamlarına, saraydan vezirlere, yabancı elçilerden komutanlara kadar kimse Karagöz'ün taşlamalarından muaf olmamıştır. Bir diğer sorun ise Karagöz'ün açık saçık bir yapıya sahip olmasıdır. Yerli kaynakların bu konuya sessiz kalmasına rağmen yabancı kaynaklar oyunun cinsel içerikli ve müstehcen bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Batı tiyatrosunun ülkeye gelişinin haricinde bu iki sorun "taşlama ve açık saçıklık" Karagöz'ün ortadan kalkmasında pay sahibidir (And, 2014, s. 42-45).

Karagöz oyunu dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar; *Mukaddime* (giriş), *muhavere* (diyalog), *fasıl* (oyunun kendisi) ve *bitiş*. *Mukaddime* bölümü müzik eşliğinde, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı gibi oyun ile hiç alakası olmayan görüntüler eşliğinde başlar. Bu görüntülerin amacı seyirciyi oyuna ısındırmak ve seyircide merak uyandırmak amaçlıdır. Bu görüntülerin arkasından Hacivat perdenin solundan görünür ve bir semai okur. Bu semainin hemen ardından Hacivat *"Off! Hay Hak!* diyerek perde gazeline başlar. Karagöz ise Hacivat'ın aksine perdenin sağından giriş yapar ve ikisi dövüşmeye başlar. Dövüş, Hacivat'ın kaçması, Karagöz'ün boylu boyunca uzandığı yerde tekerleme okumasıyla son bulur (Öztek, 2019a, s. 12).

Muhavere bölümü ise sadece Hacivat ve Karagöz arasında geçen, oyunun asıl konusundan bağımsız, yanlış anlamalar ve benzetmeler üzerine kurulan bir bölümdür. Okumuş, bilgin Hacivat'ın sözlerini, okumamış bir halk adamı olan Karagöz'ün yanlış anlamaları üzerine kurulan bu bölümün fasıldan farkı sadece söze dayalı olmasıdır (Öztek, 2019a, s. 12). And ise *Muhavere* bölümünün asıl amacının Hacivat ve Karagöz'ün kendilerini tanıtıp, ikisinin arasındaki farkı ve zıtlıkları seyirciye göstermek olduğunu ifade etmektedir (And, 1977, s. 277).

Karagöz oyununda asıl konunun işlendiği yer ise *Fasıl* bölümüdür. Bu bölümde Hacivat ve Karagöz haricinde farlı tiplemeler olay örgüsünün içinde yer almaktadır (Memiş, 2022,

s. 29). Halk adamı Karagöz'ün iş aradığı, Hacivat'ın ona iş bulduğu bu bölümde Karagöz eğlenceye olan düşkünlüğünden, Hacivat ile olan anlaşmazlığından ya da cahilliğinden işini kaybeder. Karagöz'ün hiç bilmediği ya da anlamadığı bir işe başlamış olması, toplumsal bir taşlama niteliği taşımaktadır (Arat, 2007, s. 15).

Fasıl sonrasında ise çok kısa olan *bitiş* bölümünde seyircinin karşısına Karagöz çıkar ve oyunun bittiğini söyler. Oyun içindeki kusurları için özür diler ve bir sonraki oyunun ne zaman nerede olacağını bildirir. Hacivat ve Karagöz oyunun en başındaki hallerine geri dönerler, kısa diyaloglar şeklinde oyundan çıkarılması gereken dersleri seyirciye göstererek oyunu sonlandırırlar (And, 1977, s. 286).

2.2 Orta Oyunu

Metin And'ın, perde arkasından oynanan karagöze karşılık, canlı oyuncularla oynanan, Karagöz ile çok ayrı olmasına rağmen yarattığı havası, mizahı ve kişileri bakımından büyük bir benzerlik gösterdiğini ifade ettiği orta orta oyunun temel yapısını ve işleyişini kavrayabilmek için iki önemli kavramın dikkatine önem çekmektedir. Bunlardan birincisi "göstermeci tiyatro" bir diğeri ise "benzetmeci tiyatro" kavramıdır. Metin And'a göre göstermeci tiyatro ile karagöz ve orta oyunu arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Orta oyunu, karagöz gibi göstermeci tiyatronun bir özelliği olan "açık biçim" yapısına sahiptir. Açık biçimde oyun, seyirciye bir illüzyon yaratmak değil, oyunun sahnelendiğini açıkça gösterir, seyircilerin tepkisine göre şekillenir ve birbirinden bağımsız gibi görünen bölümlerden oluşur. Bunlara ek olarak; orta oyununda sözün ve söylemin ön planda olması sebebiyle orta oyunu "meydan-ı sühan" (söz meydanı) olarak anılmaktadır (And, 2014, s. 49-63).

Cevdet Kudret, dört bir yanı seyircilerle dolmuş meydanda, yazılı bir metne sadık kalmadan, önceden belirlenmiş bir konunun taslağına sadık kalarak doğaçlama bir şekilde, çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalarla canlı oyuncular tarafından icra edilen bir tür olarak ifade ettiği orta oyununun konularını ikiye ayırmaktadır. Bunlardan biri Kanlı Nigâr, Eskici Abdi, Gözlemeci gibi Lebib surnâmesinde anılan "Kâr-ı Kâdim" oyunlarıdır. Diğeri ise oyunun oluştuğu dönemin güncel konularını, çağın gereksinimlerini, değişen dünya ile ortaya çıkan yeni meslek gruplarını ve siyasal olaylarını ele alan "Nev-icâd" oyunlarıdır. (Kudret, 2007, s. 11-64).

Metin And da orta oyunu konularını "gerçek" ve "yapıntı" olmak üzere iki başlığa ayırmaktadır. And'a göre "gerçek" oyun konuları toplumsal düzeni, kadın-erkek

arasındaki ilişkiyi, işsizliği, siyasi olayları, sınıf ayrımları gibi dönemi yansıtan ve çağın gereksinimlerini ele alan gündelik konulardır. "Yapıntı" oyun konuları ise çeşitli halk efsaneleri ve masallar gibi konulardır. Bu efsaneler ve masallar oyunun oynandığı döneme göre revize edilerek oynanmıştır (And'tan aktaran Memiş, 2022, s. 42).

Genel olarak orta oyununda belirli bir sorun oyun boyunca ana tema olarak ele alınmaz. Oyunlar, insan ilişkilerin gerçekleri küçük küçük görünür kılar. Oyunlarda komedi, Kavuklu'nun olaylara ve söylemlere karşı gösterdiği reaksiyonlar ile ortaya çıkar. Oyunda yapılan taklitler ve Kavuklu'nun bunlarla yaşadığı çatışma komediyi beslemektedir. Pişekâr ve Kavuklu arasındaki çatışma ise iki farklı toplumsal bakış açısını ortaya koymaktadır. (Öztek, 2019a, s. 9).

2.2.1 Orta Oyunun Tarihsel Gelişimi

Memiş (2022, s. 33) karagöz, meddah ve kukla türlerinde olduğu gibi orta oyunun da ne zaman ortaya çıktığı ya da nerede doğduğu tam olarak bilinmemekle birlikte farklı görüşler bulunduğunu belirtmektedir. Bu farklı görüşler iki yaklaşıma dayanmaktadır. Bu yaklaşımlardan ilki orta oyunun doğuşunu, orta oyununun adının kullanıldığı dönemden çok daha eski tarihlere dayandırmaktadır. Bu yaklaşıma göre, orta oyunu ile ilgili herhangi bir bilginin olmadığı, adının henüz kullanılmadığı çok eski tarihlerde gerçek oyuncular ile oynanan her türlü dramatik temsil, oyun ya da gösteri orta oyunun ilkel biçimi olarak görülür ve orta oyununun başlangıcı olarak kabul edilir. İkinci yaklaşım ise orta oyununun isminin kullanıldığı 19.yüzyılı orta oyunun başlangıcı olarak kabul etmektedir (Memiş, 2022, s. 33).

Cevdet Kudret *Ortaoyunu I* (2007) kitabında, Ahmet Rasim'in kaleme aldığı "Karagöz ile Ortaoyunu" makalesinde orta oyunun 1861-1876 tarihlerinde, dönemin padişahı Abdülaziz döneminde gelişim gösterdiğini ifade etmektedir. Kudret'in *Ortaoyunu* (2007) kitabında yer alan bir başka iddiaya göre ise Fuat Köprülü, 1808-1839 yılları arasında II. Mahmut dönemini ele alan Hafız Hızır İlyas'ın *Vakaay-i Letaif-i Enderun* eserini kaynak göstererek orta oyunun padişah Abdülaziz döneminden çok önceki dönemlerde de oynandığını ifade etmiştir. Evliya Çelebi'nin bahsetmiş olduğu kol oyunu, meydan oyunu, zuhuri gibi çeşitli kol oyunlarının da orta oyun olarak adlandırıldığını ifade eden Kudret, 1740 yılında I. Mahmut şerefine düzenlenen eğlencelerde de bu kol oyunlarının oynandığını belirtmektedir. (Kudret, 2007, s. 11-15). Çeşitli hüner gösterileri anlamı taşıyan *Meydan oyunu* terimi ise Abdülaziz döneminde "orta oyunu" olarak ifade

edilmeye başlanmıştır. Zuhuri terimi ise 19. Yüzyılın ikinci yarısı ile 20. Yüzyılın ilk yarısından itibaren "orta oyunu" olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Musiki, dans, taklit, muhâvere, temsil gibi ögeleri içinde barındıran orta oyunun son formunu ne zaman aldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte bu ögelerin zamanla birleşerek orta oyununu oluşturduğu düşünülmektedir. (Öztek, 2019a, s. 6).

Refik Ahmet Sevengil de orta oyunun nasıl meydana geldiği hakkında benzer ifadeleri kullanmıştır. Sevengil orta oyunun, II. Mahmut döneminde çok rağbet gören musiki, dans, curcuna gibi ögelerin birleşimiyle ilerlemiş bir kol oyunu olduğunu, Hafız İlyas'ın betimlemelerindeki gibi, açık ve orta yerde oynanan bir oyun olduğunu, zaman içerisinde kol oyununun "orta oyunu" olarak adlandırıldığını ifade etmektedir. (Sevengil'den aktaran Memiş, 2022, 34).

Reich, Horovitz, Kunos, Croce, Martinovitch ve Ljungman gibi bazı önemli batılı araştırmacılar "Karagöz ve Orta oyunun" oluşumunda Yunan ve Latin "mimus[1]" ile İtalyan halk komedyası "commedia dell'arte'nin[2]" etkili olduğunu ileri sürmektedir. Kişiler, muhavereler, oyun düzeni ve bazı konular arasındaki benzerlikler bu görüşün kanıtı niteliğindedir. Özellikle de Karagöz ve Bizans mimusu arasındaki benzerliklere dikkat çeken araştırmacılar, Türklerin İstanbul'u fethinden sonra mimusun isim değiştirerek varlığını devam ettirdiğini iddia etmişlerdir. Macar Türkolog Ignacz Kunos ise bu iddiaları destekleyerek aynı benzerliklerin orta oyunu için de geçerli olabileceğini ifade etmiştir (Kudret, 2007, s. 43).

Özdemir Nutku 'ya göre, zaman zaman "Canlı Karagöz" olarak adlandırılan ve halk tiyatrosu niteliği kazanan orta oyunun tarihi ve kökeni kesin olarak bilinmese de çeşitli kaynaklar ve minyatürler sayesinde tarihsel serüveni takip edilebilmektedir. 14. Yüzyılın sonlarında I. Bayezid'in sarayında çalgıcı, dansçı ve çengilerle icra edilen oyunlardan, 1582 yılında yapılan şenliklerde Karagöz ve Hacivat'a benzer tiplerden hareketle orta oyunun ilk formlarına ulaşmak mümkündür. 17. Yüzyılda Edirne şenliklerinde ve 1720

[1]*Mimus,* Antik Roma'da halk tiyatrosu olarak adlandırılır. Kalıplaşmış tipler ile günlük yaşamın sıradan konularını ele alır. Kaba şakalara ve doğaçlama oyun yapısına dayanmaktadır. (Nurtku, 1985, s. 71)

[2]*Commedia dell'arte,* 16. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da doğan, tiplerin maskeler ile canlandırıldığı, doğaçlamaya dayalı olmasına rağmen bir olay örgüsüne sahip, aşk, aldatma gibi konuları ele alan bir halk tiyatrosu türüdür. (Nutku, 1985, s. 143-144)

tarihli Topkapı minyatürlerinde görülen oyun düzeni, orta oyunun tipik özelliklerini göstermektedir. Nutku, orta oyunun biçimlenmesinde farklı kültürlerin etkileri olduğunu da vurgulamaktadır. Nutku 'ya göre özellikle İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudilerin hokkabazlık ve maskeli oyun gelenekleriyle "Commedia Dell'arte'nin" sahip olduğu doğaçlama yapısı orta oyuna önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Yahudi oyuncuların yer aldığı kollar, maskeli ve curcunabaz oyunlar bu gelişime yön vermiştir (Nutku, 1985, s. 204-205).

Halkbilimci araştırmalarının birçoğuna göre orta oyunun kaynaklardaki ilk kullanımları, 1834 yılında II. Mahmut'un kızı Saliha Sultan'ın düğün şenliğini ele alan *Surnâme-i Salihâ* adlı surnâmede ve 1836 yılında II. Mahmut'un oğullarının sünnet düğününü konu alan *Surnâme-i Hızır* adlı surnâmede geçmektedir (Memiş, 2022, s. 34-35).

Orta oyunundaki "orta" kelimesinin nereden geldiği konusunda birçok yaygın görüş bulunmaktadır. Metin And da bu kelimeye dikkat çeker ve kelimenin nereden geldiği konusunda beş farklı görüş belirtmektedir. Oyunun, orta yerde ve seyircilerin ortasında oynanmasından kaynaklı "orta" kelimesinin kullanıldığı en yaygın görüştür. Bazı araştırmacılar diğer görüşlerin birer söylentiden ibaret olduğunu vurgularken, And diğer görüşleri de önemli bulmaktadır (Memiş, 2022, s. 35). Bir diğer görüş ise orta oyunun Avrupa'dan gelmiş olma ihtimalidir. Venedik ve Cenevizliler 'den gelen Arte Oyununun, Türk kültürüne "orta" olarak çevrildiği düşünülmektedir. Üçüncü görüş ise Yahudilerin tek perdelik didaktik ve dinsel oyunları olan "Auto" oyununun, Türk kültüründe "orta" olarak adlandırıldığını varsaymaktadır. Bir diğer görüş ise çingene ve İspanyolca dillerindeki "maskere" kelimesiyle Türkçedeki "mashara" kelimesinin benzerliğinden dolayı orta oyunun Türklere çingenelerden geçtiğini ileri sürmektedir. "Maskere" çingene dilinde "ortada" İspanyolca'da "soytarılık, güldürü" anlamı taşırken "mashara" kelimesi de Türklerde aynı anlamı taşımaktadır. Görüşe göre "mashara" geçen zaman içerisinde "orta oyunu" halini almıştır. Son görüş ise orta oyunu ile yeniçeri ortaları ve ortacıları arasında bir bağlantı olduğunu iddia etmektedir (And, 1985, s. 364-365).

Orta oyununun, Batı tiyatrosunun etkisiyle dönüşüme uğradığı ve "çağdaşlaşmış biçimi" olarak adlandırıldığı tuluat tiyatrosunun tarihsel gelişimine bakıldığında, başlangıcının Tanzimat'ın kabulü olduğu görülmektedir. Tanzimat'ın getirdiği modernleşme süreciyle birlikte meydanlarda, herhangi bir sahne ve perde düzeni olmadan oynanan orta oyunun karşısına, başta İstanbul olmak üzere birçok şehirde tiyatro binaları inşa edilerek, sahnesi

ve perdesi olan Batı etkisindeki modern tiyatrolar kurulmuş ve bu durum halkın ilgisini çekmiştir. Türk tiyatrosunun değişime uğraması Ermeni sanatçıları da olumlu bir şekilde etkilemiştir. Özellikle Güllü Agop'un kurmuş olduğu tiyatro en önemli yapılanmalardan biridir. Agop'un padişahtan imtiyaz alarak müziksiz oyunlarda tekelleşmesi orta oyununun yavaş yavaş etkisini kaybetmesine sebep olmuştur (Memiş, 2022, s. 35-36). Agop'un imtiyazlara sahip olduğu bu dönemde orta oyuncuları hem halktan ilgi görmek hem de sanatlarını icra edebilmek için yavaş yavaş tuluat tiyatrosuna benzer bir yapının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Cumhuriyet sonrasında ise Batı tiyatro biçimlerinin yaygınlaşması sonucu orta oyunu geleneği giderek ortadan kalkmıştır (Öztek, 2019a, s. 6).

2.2.2 Orta Oyunu Bölümleri

Orta oyunu da Karagöz gibi bölümlerden oluşmaktadır. Bazı araştırmacılar orta oyunun dört bölümden oluştuğunu ifade ederlerken bazı araştırmacılar altı bölümden oluştuğunu iddia etmektedir. Örneğin Onur Aykaç *Biçim ve İçerik Yönünden Orta Oyunu* (2016) başlıklı doktora tezinde orta oyunu bölümleri hakkında ilk çıktığı düşünüldüğü andan itibaren birkaç yüzyıl boyunca orta oyunun altı bölümden oluştuğunu, bu bölümlerin "curcuna, giriş, ara fasıl, muhavere, fasıl ve bitiş" olarak adlandırıldığını savunmuştur. Cevdet Kudret (2007, s. 57-58) ise orta oyunun "giriş, fasıl, muhavere ve bitiş" olarak dört bölümden oluştuğunu ifade etmiştir. Genel kanı ise orta oyunun dört bölümden oluştuğu üzerinedir.

Var olan kaynaklara göre orta oyunu başlangıç yıllarında olduğu gibi son yıllarda da musiki ile başlamıştır (Kudret, 2004, s. 58). Bu bilgi bağlamında "Giriş (Prolog)" bölümü bir müzik eşliğinde başlar. Meydanda hazır bulunan çalgıcı takımı oyunu baş kişilerinden biri olan Pişekâr havası çalar. Kendine has kıyafetleri ve elinde şakşakla ağır adımlarla sahneye gelen Pişekâr oyunu başlatır (Aykaç, 2016, s. 44). *Mimus* ve *Commedia Dell'arte* gibi halk tiyatrolarında da kullanılan iki dilimli, birbirine çarpıp ses çıkaran şakşak ise orta oyununda kullanılan önemli araçlardan biridir (And, 2014, s. 56). Pişekâr, meydanda bulunan seyircileri selamlar ve zurnacı ile bir diyaloğa girer ve oyunun adını seyirciye söyleyerek oyunu başlatır. Bu olayın hemen ardından çalgıcının Kavuklu havası çalmaya başlamasıyla sahnede Kavuklu ve arkası görülür. Kavuklu ve Kavuklu arkası meydana geldiklerinde Pişekâr'ı fark etmezler ve aralarında konuşurlar. Pişekâr'ı fark ettikleri an

korkudan üst üste düşerler. Pişekâr ve Kavuklu'nun birbirlerini görmesiyle birlikte "giriş" bölümü son bulur ve yeni bölüme geçilir. (Kudret, 2004, s. 59; Memiş, 2022, s 40).

Orta oyunun en önemli kısımlarından biri olan muhavere ise orta oyunun ikinci bölümüdür. Oyunun ana tipleri Pişekâr ve Kavuklu ilk defa bu bölümde birlikte görünürler ve aralarında atışma bulunur. Bu atışma esnasında seyirciler Pişekâr ve Kavuklu'yu daha yakından tanımaya başlar (Aykaç, 2016, s.46). Metin And'ın söyleşme olarak da adlandırdığı muhavere bölümünü Cevdet Kudret; arzbâr ve tekerleme olarak ikiye ayırmaktadır. Arzbâr bölümü, giriş bölümünün sonunu kapsamaktadır. Çalgıcı Kavuklu havasını çalar, Kavuklu ve Kavuklu arkası olarak adlandırılan "Cüce, Kambur ve Denyo" meydana gelirler. Pişekâr'ı görmeyip kendi aralarında konuşmaya başlarlar. Pişekâr'ı fark etmeleriyle birlikte bir anlık korkuyla üst üste düşerler. Bu olay ile arzbârın ilk sahnesi tamamlanır. Hemen ardından Pişekâr ve Kavuklu'nun diyalogları, oyununa göre tanışık değiller ise tanışmaları, tanışıklar ise Kavuklu'nun kendini Pişekâra hatırlatmasıyla son bulur. Arzbârda tiplerin hangi mesleğe sahip oldukları da öğrenilir. Seyirciler tipler hakkında bilgi edinirler. Muhavere bölümünün ikinci kısmı ise tekerlemedir. Bu bölümde Kavuklu, söz ustalığını kullanarak başından geçen olağanüstü olayları Pişekâra ve seyirciye anlatır. Anlatılanların gerçekliğine inanan Pişekâr Kavuklu'nun lafını keserek sık sık sorular sorar ve tekerleme bölümünün genişlemesine katkıda bulunur. Tekerlemenin sonunda Kavuklu anlattıklarının bir düş olduğunu söyler. Pişekâr bütün bunların bir düş olduğunu öğrenince Kavuklu'nun kafasına hafifçe vurur ve muhavere bölümü bununla birlikte son bulur. Bu bölümün en önemli özelliği Kavuklunun sahip olduğu söz ustalığıdır. (Kudret, 2004, s. 60-61; Memiş, 2022, 41; Aykaç, 2016, s. 48).

Pişekâr ve Kavuklu'nun yanında Zenne, Çelebi ve benzeri tiplerin de göründüğü, belirli bir olay örgüsüne sahip, orta oyununun en uzun bölümü olan fasıl bölümü, Karagöz oyunundaki gibi sahnelenen oyuna göre adlandırılmaktadır. Bu bölüm, maddi durumu kötü olan ve iş arayan Kavuklu'ya, Pişekâr'ın iş bulması veya dükkân kiralamasıyla başlar. Genel olarak Kavuklu'nun iş aradığı bölüm olarak bilinmektedir. Böylelikle Kavuklu'nun sürekli meydanda kalması sağlanır. Kavuklu'nun aradığı iş ve Pişekâr'ın ona bulduğu meslek her oyunda farklılık gösterir. Kavuklu'nun iş sahibi olmasından sonra ülkenin her bir yanından farklı şivelere ve kültürel özelliklere sahip olan tiplemeler boy göstermeye başlar. Bunlar zaman zaman Kavuklu'nun iş yerine gelir zaman zamansa

mahallede ev kiralayan zennelerin evini ziyarete geldiklerinde Kavuklu ile karşılaşırlar. Bu tiplemelerin sayısı oyundan oyuna göre değişiklik göstermektedir. Bu bölümde anlatılanlar genel olarak belirli bir olay örgüsünde icra edilmektedir. (Memiş, 2022, s. 41; Aykaç, 2016, s. 51)

Fasıl bölümü incelendiğinde oyunların temelinde mahalle hayatı ve mahalle insanının gündelik hayatı yer almaktadır. Bu bağlamda, dönemin sosyal dinamikleriyle birlikte yaşanan ekonomik sıkıntılar, işsizlik, eğitimin yetersizliği, etnik farklılıklar gibi sorunlar oyunlara direkt olarak yansımıştır. Bu sorunlara sebep olan kişiler veya kurumlar alaycı, iğneleyici ve eleştirel bir şekilde sahneye taşınırken bu eleştirilerin amacı bir devrim yaratmak ya da bir çözüm önerisi sunmak değildir. Amaç var olan sorunları mizahi bir tavırla ele alarak seyircileri düşünmeye sevk etmektir. 19. yüzyıl Osmanlı'sında yaşanan ekonomik ve toplumsal sıkıntılar orta oyununda iş aramak, dükkân açmak ya da ticaret yapmak gibi konular üzerinden ifade edilmiştir. Bunların haricinde halkı temsil eden kişilerin bilgisiz ve yetersiz olmaları, oyun tiplerinin sürekli başarısız olup başladıkları yere geri dönmeleri üzerinden anlatılarak sadece ekonominin değil eğitimin yetersizliği de toplumsal bir sorun olarak oyunlarda ifade edilmiştir. (Memiş, 2022, s. 43).

Fasıl sonrasındaki bölüm ise orta oyunun sona erdiğini belirten bitiş bölümüdür. Oyunun açılışını yapan Pişekâr, kapanış konuşması yaparak oyunu kapatmakla görevlidir. Kapanış konuşmasında ilk olarak oyunun ana fikrini ve oyundan çıkarılması gereken dersleri seyircilerle paylaşarak öğüt verir. Hemen ardından seyircilerden özür dileyip bir sonraki oyunun adını, yerini ve zamanını paylaşarak veda eder. Zurnacının bitiş havası çalmasıyla birlikte orta oyunu son bulur. (Kudret, 2004, s. 62-63).

2.2.3 Orta Oyununda Mekân, Dekor ve Aksesuar

Orta oyununda temsil alanı seyircilerle çevrili yuvarlak ya da oval biçimli bir sahne düzenine sahiptir. Bu sahne, "merg-i temaşa" (seyir çayırı) ya da palanga olarak adlandırılmaktadır. Palangaların taşınabilir olması sebebiyle sade biçimde hazırlanmaktadır. Buna ek olarak; dekorlar minimum düzeyde tercih edilmektedir. Orta oyunun düzenini ayrıntılı bir şekilde ele alan Macar Türkolog Kunoş oyun alanını *Sandık Odası (Pusat Odası), Kapı, Çalgıcıların Yeri, Dükkân, Meydan, Yeni Dünya, Mevki, Kafes* ve *Parmaklık* olarak 9 bölüme ayırmaktadır. Sandık Odası (Pusat Odası), hem oyuncuların temsillere hazırlandıkları hem de oyun için gerekli eşyaların bulunduğu kısımdır. Kapı, oyuncuların, temsil yerine giriş çıkış için kullandıkları yerdir. Çalgıcıların

Yeri, oyunda yer alan müzisyenlerin bulunduğu alandır. Dükkân, oyunlarda Kavuklu'nun iş yeri olarak kullanılan bir paravandır. Meydan, orta oyunu temsillerinin yapıldığı yerdir. Yeni Dünya, genel olarak "ev" tasviri için kullanılan bir paravandır. Mevki, erkek seyircilerin yer aldığı yerdir. Kafes, kadın seyircilerin yer aldığı yerdir. Parmaklık, temsil alanı ile seyirciler arasında bulunan güvenlik alanıdır. (Aykaç, 2016, s. 78-79)

Orta oyununda kullanılan en temel aksesuarların başında daha önce de belirtmiş olduğumuz, Pişekâr'ın oyunu başlatmak, yönetmek ya da ses çıkarmak için kullanmış olduğu şakşaktır. Evliya Çelebi, bazı kaynaklarda Pişekâr'ın şakşak yerine zilli def kullandığını ve bu def ile oyunu yönettiğini ifade etmektedir. Ahmet Rasim ise İspanyolca 'da "görev" ya da "ödev" anlamına gelen şakşak kelimesinin orta oyunda kullanım amacıyla örtüştüğünü ve Pişekâr'ın bu şakşakla oyunu yönettiğini belirtmektedir. Oyunların içeriğine göre şakşak haricinde kullanılan aksesuarlarda değişkenlik göstermektedir. Örneğin, Fotoğrafçı oyununda fotoğraf makinesine benzeyen bir aksesuar kullanılmıştır. Kunduracı oyununda ayakkabı yapımına ait aksesuarlar kullanılmıştır. Bu durum neredeyse her oyun için farklılık göstermektedir. (Memiş, 2022, s. 48)

2.2.4 Orta Oyununda Yer Alan Tipler

Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun kişilerinin en belirgin niteliği, birer tip olmalarıdır. Bu tipler genel olarak belirli bir toplumsal sınıfa ya da meslek grubuna mensupturlar ve bünyelerinde ait oldukları grupların özelliklerini taşımaktadırlar. Tiplerin tek boyutlu yapıya sahip olmaları, farklı durumlar karşısında nasıl ve ne şekilde tepki vereceklerini öngörülebilir kılmaktadır. Gelişim, değişim ve dönüşüm yaşamayıp, oyunlarda kurulan dramatik çatışmalardan etkilenmezler. Tipe karşılık olarak karakter kavramı ise çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Yaşanan durumlar karşısında hareketleri tahmin edilemez, dramatik çatışmalar içerisinde yer alır, bu çatışmalar karakteristik özellikleri şekillendirir ve süreç içerisinde değişkenlik gösterebilir. Kısacası tip; toplumsal boyutuyla öne çıkar, karakter ise bireysel düzeyde ele alınır. (Yıldız, 2011, s. 46)

Metin And, kukla, karagöz ve orta oyunundaki kişilerin tip özelliğini taşıdığını vurgular. And'a göre bu tipler değişmez, sabit ve tahmin edilebilir özelliklere sahiptir. Yaşanan olaylar, çatışmalar ve geçen süreç onları dönüştürmez. Tiplerin bir geçmişleri olmadığı gibi gelecekleri de yoktur. Her tip belirli bir kusur ya da özelliğin abartılı bir formda tek bir kişide yoğunlaştırılmasıyla meydana gelir. Bu sebeple fiziksel görüntüleri, temsil

ettikleri özün tamamlayıcı bir unsuru durumuna gelir. Dram sanatındaki bireysel ve özgün karakterlerin aksine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlanmış kişiliklerdir. (And, 1985, s. 457)

Cevdet Kudret'e göre orta oyunundaki kişiler, belirli kalıplara sığdırılmış tipler olarak seyirci karşısına çıkar. Bu tipler, konuşma tarzları, kostümleri ve tavırlarıyla seyirci tarafından kolay bir şekilde ayırt edilebilir. Tipler sahneye kendine özgü müzik ile çıkar. Laz tipinin geveze ve aceleci, Acem'in abartılı anlatımı, Yahudi'nin korkak ve paragöz olması tiplerin ait oldukları toplumların özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Olay örgüsüne bakılmaksızın her tip her oyunda aynı davranış biçime sahiptir. Bu bağlamda, kişiler somut bir karakter değil, soyutlanmış tiplerdir. (Kudret, 2004, s. 65-66)

Orta oyununda birçok tip olmasına rağmen Pişekâr ve Kavuklu, orta oyunun lokomotif tipleridir. İki tipin eşit güçte olması hem mizahın daha belirgin hem de oyunun başarıya ulaşması için önemlidir. Münir Özkul, Pişekâr ve Kavuklu'nun özelliklerini ve işlevselliğini Freud'un psikolojik yaklaşımıyla ele alır. Özkul'a göre; Kavuklu hiç eğitim görmemesi sebebiyle "İd'i simgelerken, Pişekâr, toplumsal normlara ve düzene uygun yaşamıyla "Süperego"yu simgelemektedir. Kısacası Pişekâr ve Kavuklu, bir kişiliğin ya da bir karakterin ikiye bölünmesi olarak ifade edilebilir. (Aykaç, 2016, s. 64)

Bazı araştırmacılar, geleneksel Türk tiyatrosundaki tiplerin incelenmesini kolaylaştırmak adına tipleri sınıflandırmışlardır. Selim Nüzhet Gerçek, Pişekâr ve Kavuklu haricinde geri kalan tiplemeleri 5 gruba ayırırken, Ahmet Kutsi Tecer, Selim Nüzhet Gerçek'i örnek alarak yeni ve farklı bir sınıflandırma yapmıştır. Metin And ise en detaylı sınıflandırmayı yaparak tipleri 11 gruba ayırmıştır.

Selim Nüzhet Gerçek (2021, s. 129-131)., Pişekâr ve Kavuklu haricinde orta oyundaki tiplemeleri 5 gruba ayırmaktadır. Bunlar;

- Zenne: genç, ihtiyar, Arap bacı, Arap halayık, hoppa ve kocakarı
- Şive Taklidi: Kayserili, Karamanlı, Kürt, Laz, Efe, Vanlı, Acem, Frenk, Arnavut, Tatar
- İstanbul Taklidi: mahalle ihtiyarı, şık bey, züppe, aşık, sarhoş, külhanbeyi, mirasyedi, Rum, Ermeni, Yahudi
- Muhtelif Taklitler: Tiryaki, Çingene, esrarkeş, aptal
- Yeni Taklitler: Bobstil, Muhtekir, sporcu, ecnebi mukallit, zengin

Gerçek'in, Rum, Ermeni ve Yahudi gibi tiplemeleri "şive taklidi" yerine "İstanbul taklidi" başlığı altında tasnif etmesi birçok araştırmacı tarafından eksik ya da yanlış bulunmuştur. (Memiş, 2022, s. 37)

Ahmet Kutsi Tecer, Gerçek'in sınıflandırmasını kendine örnek alarak tipleri "şive taklidi" ve "karakter taklidi" olarak 2 gruba ayırmıştır.

- Şive Taklidi: Rum, Ermeni, Yahudi, Laz, Kürt
- Karakter Taklidi: Mahalle ihtiyarı, deli, külhanbeyi, aşık

Tecer'in, Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Çelebi gibi önemli tiplere yer vermemesi yapmış olduğu sınıflandırmanın yetersiz ve sınırlı olduğunu göstermektedir. (Memiş, 2022, s. 37)

Cevdet Kudret *Orta Oyunu I* (2007, ss. 83-84) kitabında, geleneksel Türk tiyatrosu tiplerini en detaylı şekilde sınıflandırma yapan kişinin Metin And olduğunu ifade etmektedir. And bu tipleri 11 gruba ayırmıştır. Bunlar;

- Eksen Kişiler: Hacivat, Karagöz, Pişekâr ve Kavuklu
- Kadınlar: Bütün Zenneler
- İstanbul Ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi
- Anadolulu Kişiler: Kayserili, Laz, Kastamonulu, Harputlu, Kürt
- Anadolu Dışından Gelenler: Arap, Acem, Muhacir, Arnavut
- Zimmi (Müslüman olmayan): Rum, Yahudi, Frenk, Ermeni
- Kusurlu ve Ruhsal Hastalar: Hımhım, Kekeme, Kambur, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Denyo, Aptal
- Kabadayılar ve Sarhoşlar: Zeybek, Efe, Matiz, Sarhoş, Tuzsuz, Külhanbeyi
- Eğlendirici Kişiler: Kantocu, Köçek, Çengi, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Çalgıcı, Hayalci
- Olağanüstü Kişiler: Cinler, Yaratıklar, Büyücü
- Geçici İkincil Kişiler ve Çocuklar

Yapılan tasniflere bakıldığında Metin And, tiplerin cinsiyetlerini, ağız özelliklerini, coğrafyalarını, ruhsal sorunlarını, mesleklerini dikkate alarak en detaylı sınıflandırmaları yapan kişi olmuştur.

2.2.4.1 Pişekâr

Kavuklu ile orta oyunun iki ana tipinden biri olan Pişekâr için Cevdet Kudret, "orta oyunun başı", oyunun açılışını da kapanışını da yapan kişi ifadelerini kullanmaktadır. Kudret, "oyun başı" tanımına ilk olarak 17. Yüzyılda Evliya Çelebi'nin Seyahatname eserinde rastlandığını da belirtmektedir. (Kudret, 2007, s. 66)

Metin And ise gölge oyunundaki Hacivat ve Karagöz kişilerinin orta oyunundaki karşılığının Pişekâr ve Kavuklu olduğunu, Hacivat ve Karagöz için yapılacak yorumların aşağı yukarı Pişekâr ve Kavuklu için de kullanılabileceğini vurgulamaktadır. (And, 1985, s. 471).

Pişekâr'ın kostümü genel olarak neredeyse her oyunda aynıdır diyebiliriz. Cevdet Kudret'in kitabında yer alan "Sünnet" oyununda Pişekâr'ın kostümünü detaylı bir şekilde tanımlamaktadır. Kudret'e göre; başında sivri uçlu ve dilimli biçimde, beyaz bir sarıl sarılan külah vardır. Belinde şala benzeyen bir kuşak, üzerinde ise önü yırtmaçlı ve etek uçları kuşağa sokularak yürümeyi kolaylaştıran bir entari vardır. Entarinin altında bir şalvar, sırtında ise kahverengi bir biniş vardır. Ayaklarında mest, elinde ise aksesuar olarak taşıdığı pastav ya da şakşak bulunmaktadır. (Kudret, 2007, s. 441)

Görsel 2.1

Pişekâr ve Kostümü



Pişekâr'ın her oyunda elinde tahtadan yapılmış olan pastav ya da şakşak aksesuarı, zaman zaman zurnacı için bir işaret, zaman zaman diğer tiplere vurması için kullandığı bir sopa, hayali atlar için bir kırbaç, bir zil, bir kapı tokmağı gibi çok yönlü bir alet olarak kullanılmaktadır. (Aykaç, 2016, s. 69)

Oyunun hem açan hem de kapatan Pişekâr, Kavuklu gibi sürekli sahnede olmasa da oyunun tam anlamıyla yöneticisi konumundadır. Temsil öncesinde oyuncuları toplayarak oyunun genel çerçevesi hakkında bilgi verir ve oyunun gidişatını belirlemektedir. En önemli özelliklerinden biri sohbet başlatma konusundaki ustalığıdır. Özellikle Kavuklu'nun yapacağı şakalar ve espriler genellikle Pişekâr'ın sorduğu sorular üzerinden oluşur. Bu sebeple Pişekâr'ın sözleri "dişi söz" olarak adlandırılmaktadır. (Aykaç, 2016, s. 69) Bir diğer yönetici özelliği ise Kavuklu ya da diğer tipler oyunu ihlal ettiğinde ya da zenneler zor durumda kaldığında hemen müdahale ederek oyun bütünlüğünü koruyup sahneyi toparlayabilmektir. Pişekâr, Kavuklu ve diğer tipleri dengeleyen bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. (Polat, 2017, s. 27).

Pişekâr, uyum gösteren tavırları sebebiyle herkesle iyi anlaşabilen, gerektiğinde hoşlanmadığı kişilere de güler güz gösterebilen bir tiptir. Ara bulucu ve ağırbaşlıdır. Bu özellikler Pişekâr'ın esnek bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir. Neredeyse her konuda bir fikri ve bilgisi olsa da bu fikir ve bilgilerin bir derinliği yoktur. İyi konuşması, öğüt vermesi, görgü kurallarına dikkat etmesi ile tanınan Pişekâr, çalışmaktan hiç hoşlanmaz. Herhangi bir işe girişmekte tereddüt yaşamaz ama işi başkalarına yaptırıp, parayı kendisi kazanır. Çoğu oyunda mahallenin önde gelen, başı sıkışana yardım eden bir tip olarak ele alınsa da sinsi ve içten pazarlıklı bir yapıya sahiptir. Nabza göre şerbet vermeyi çok iyi bilir ve kendi menfaati için kusurları görmezden gelir. Örneğin, Kavuklu'ya ihtiyaç duyduğu zamanlarda ona gayet iyi ve hoş davranarak işlerini ona yaptırır ve sonrasında Kavuklu'ya sırf çevirir. Bu özellikler Pişekâr'ın zayıf noktalarını göstermektedir. (Polat, 2017, s. 27).

2.2.4.2 Kavuklu

Gölge oyunundaki Karagöz'ün karşılığı olan Kavuklu, orta oyunundaki iki ana tipten bir diğeridir. Cevdet Kudret, Kavuklu için orta oyunun baş komiği ifadesini kullanmaktadır. Orta oyunu Pişekâr ile yürüten ikinci oyuncudur (Kudret, 2004, s. 69).

“Ser komiği” olarak da adlandırılan Kavuklu’nun kostümü oldukça renklidir. Kafasında dilimli kâtibi kavuk formunda bir sarık bulunmaktadır. Üzerinde göğüs tarafındaki düğmeleri iliklenmemiş beyaz bir gömlek ve üç etekli bir entari vardır. Belinde düğümle bağlanmış bir kuşak, entarinin ön tarafı bu kuşağın içine sıkıştırılmıştır. Sırtında geniş kırmızı bir biniş, altında şalvar ayaklarında ise sarı renkli çedik pabuçlar vardır. Kıyafetinde kırmızı rengin ağırlıklı olması sebebiyle oyundaki zenneler tarafından “domatese, horoza, cine ve şeytana” benzetildiği vurgulanmaktadır. (Aykaç, 2016, s. 70)

Görsel: 2.2

Kavuklu ve Kostümü



Orta oyununda Pişekâr oyunun başlangıcını yapar ve giriş bölümü sonra erer. Hemen ardından kendine has çalınan Kavuklu havasıyla sahneye giren Kavuklu’nun genel sıkıntısı ya işsizliktir ya da bir dükkân kiralama peşindedir. Pişekâr ve oyundaki diğer tipler sahneye giriş çıkış yaparken, oyunun genel çerçevesinin ve mizahın devam edebilmesi için Kavuklu’nun her daim sahnede olması gerekmektedir. Pişekâr başta olmak üzere oyundaki bütün tipler ile ilişki içerisindedir. (Menteşe, 2019, s. 29)

Kavuklu, olduğu gibi görünen, içinden geçenleri direkt söyleyen bir halk adamıdır. Aklından ve içinden geçenleri olduğu gibi söylemesi sebebiyle başı hiçbir zaman dertten kurtulmaz. Birçok oyunda Tuzsuz Deli Bekir gibi kabadayılar Kavuklu’yu cezalandırmak ister fakat onun dik duruşu ve boyun eğmemesi bağışlanmasına sebep olur. Çevresinde

yaşanan haksızlık ya da entrikalara karşı hiçbir zaman kayıtsız kalmaz. Cesaretinin yanında gözü pek olduğunu da söylemek gerekir. Kendini mahallenin namusunu korumakla görevli görür. Kavuklu'nun bu özellikleri toplumun ahlak anlayışının temsilcisi olduğunu göstermektedir. Pişekâr'ın aksine okuma yazması olmayan Kavuklu, ince ve güzel laflar söyleyemez. Kaba sabadır ama kıvrak zekaya ve güçlü sezgilere sahip olmasıyla kendinden mevki olarak üstün olan kişileri idare etmesini iyi bilir. Bunun en güzel örneği ise neredeyse her oyunda kendi hayalinden uydurmuş olduğu tekerlemeler ile Pişekâr'ı kandırıp, inandırabilmesidir. (Aykaç, 2016, s. 71; Polat, 2017, s. 28)

Görsel 2.3

Pişekâr ve Kavuklu



2.2.4.3 Zenneler

Karagöz oyununda da yer alan Zenne tiplemesi, orta oyununda kadın rollerine çıkan erkeklere söylenir. Kadın kılığına giren erkeklerin yaptıkları bu iş ise "zenneye çıkmak" olarak ifade edilmektedir. Farklı yaş grupları ve çeşitli toplumsal sınıflarına ait olan zenneler argo olarak gaco diye adlandırılmaktadır. Zenneler, genellikle toplumun ahlak çerçevesinin dışında hareket eden tipler olsalar da bazı oyunlarda nadiren ahlaklı ve olumlu bir şekilde yer alırlar (Cinisli, 2015, s. 102).

Zenne rolü her oyuncunun üstenesinden gelebileceği kadar kolay bir rol değildir. Erkek oyuncuların sadece seslerini inceltip kadın sesi çıkarması zenne rolü için asla yeterli görülmemektedir. Oyuncuların, kadınların jest ve mimiklerini incelikle gözlemleyerek taklit etmesi ve kadınların sahip olduğu cilveli tavırları sahneye taşıması beklenmektedir. Eski dönemlerde kadınların sokağa çıkması ve rahatça hareket edebilmesi hoş karşılanmadığı için zenneye çıkacak erkeklerin gözlemleyebilecek kadın bulamamaları hem zenne rolünün ne kadar zor bir rol olduğunu hem de bu rolün zaman içerisinde bir kalıplaşma yaşadığını göstermektedir. (Polat, 2017, s. 29-30)

Zennelerin kostümleri devrin şartlarına ve yaşlara göre değişiklik göstermektedir. Genellikle ferace giyen zenneler bu feracenin altına entari giyerler. Kafalarına hotoz takan zenneler sadece gözlerini gösterecek şekilde yaşmak ile yüzlerini sararlar. Altlarında şalvar, ayaklarında ise zenne kundurası bulunur. (Menteşe, 2019, s. 28-29)

Görsel 2.4

Zenne ve Kostümü



Zenneler, çoğu oyunda erkeklerle farklı biçimlerde ilişkisi olan tipler olarak sahnede yer alırlar. Pişekâr ve Kavuklu ile ya aile bağları bulunur ya da bir yakınlık durumu söz konusudur. Oyunda yer alan diğer tiplerle ise ya alacak verecek yüzünden aralarında bir çatışma vardır ya da gizli aşk ilişkileri bulunur. Zenneler, görünürde namuslu bir imaj yaratsalar da genellikle eğlenceye düşkün, kocalarını aldatan, çıkarcı ve ahlaki değerleri olmayan olumsuz yönleriyle ön plana çıkarlar. Evlerinde ağırladıkları misafirleri, eğlence

sofraları ve eve gelen kişiler ile kurdukları ilişkiler yüzünden toplumsal eleştirinin hedefi haline gelirler. Neredeyse her oyunda yapmış oldukları hileler gün yüzüne çıkmasına rağmen tatlı dilleri sayesinde cezadan kurtulurlar. Ayrıca zenneler sahip oldukları zekâ, kurnazlık ve nüktedanlıklarıyla dikkat çekerler. Pişekâr ile karşılaştıklarındaki söylemleri ya da sevgililerine karşı güzel sözlerde bulunmaları, şiirler okumaları en somut örneklerdir. (Aykaç, 2016, s. 72-73)

2.2.4.4 Çelebi

Araştırmalara göre ilk olarak 17. yüzyılda görülen Çelebi, kibar bir aile çocuğudur. Konuşması oldukça düzgün ve temiz olmasının yanı sıra zengin ve çapkındır. Ailesi tarafından küçüklüğünden beri el üstünde tutulması sebebiyle çıt kırıldım bir yapıysa sahiptir. Bazı oyunlarda gösterişli bazı oyunda görgüsüz bir yapıysa sahiptir. Toplumsal statüyü bir üstünlük olarak görür. Oyunlardaki ismi genelde Rezakizade ya da Kınnabzade'dir (Menteşe, 2019, s. 32).

Redington ceket, setre pantolon, yelek ve boyun bağı gibi kıyafet ve aksesuarlarla Avrupai bir giyim tarzına sahiptir. Pelerine benzer bir paltosu, kafasında ise fesi vardır. Rugan parlak ayakkabıları ile oldukça dikkat çekicidir. Elinde aksesuar olarak yelpaze, baston ya da çiçek demeti vardır. (Cinisli, 2015, s. 110).

Görsel 2.5

Çelebi ve Kostümü



Şiir okumayı, gezmeyi ve gönül eğlendirmeyi çok seven Çelebi'nin en belirgin zaafı kadınlara olan düşkünlüğüdür. Sahip olduğu bu özellikler ile kadınların dikkatini hemen çeker. Çoğunlukla oyunlarda zenneler ile gönül ilişkisi kurar.

2.2.4.5 Tuzsuz Deli Bekir

Araştırmalara göre kökeni 16. yüzyıl sonlarında yeniçerilerin zorbalıklarıyla ilişkilendirilen Tuzsuz Deli Bekir hem Karagöz hem de Orta Oyunda bu konulara göndermek yapmak amaçlı sahneye taşındığı ifade edilmektedir. Genel olarak hem sarhoş hem de kabadayı tiplemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Genelde bir elinde içki şişesi diğer elinde ise silahı vardır. İspanyol paça pantolonu, yumurta topuk ayakkabısı ve yukarı doğru kıvrılan kaba bıyıklarıyla bilinir. Ayak topuklarına basarak yürüyen Tuzsuz Deli Bekir, mahallede belalı olarak adlandırılır ve yaşanan olayların çözümsüz kaldığı anlarda kaba kuvvet yoluyla olaylara dahil olur.

Ortaoyununda ve gölge oyununda kabadayı ya da külhanbeyi tiplemelerini canlandıran figürlere "Tuzsuz Deli Bekir" adı verilmiştir. Mahallenin kabadayısı olarak görülen bu tip, oyunun en komik kişileri arasında yer almaktadır. Oyunlarda adaleti savunuyor gibi görünse de asıl amacı kendi çıkarlarını gözetmektir. Onu sahnede ayırt eden en belirgin özelliği ise yüksek sesle attığı naralardır. (Menteşe, 2019, ss. 31-32)

Görsel 2.6

Tuzsuz Deli Bekir ve Kostümü



2.3 Tip ile Karakter

Sinema ve tiyatro disiplinlerinin tarihsel serüvenlerine bakıldığında birbirlerine olan yakınlıkları kadar farklılıkları da dikkat çekmektedir. Tiyatro disiplini, Antik Yunan'dan günümüze kadar bireylerin ve toplumların kurmuş olduğu ilişkileri ve çatışmaları ele alarak yansıtmıştır (Güney, 2011, s. 136). 19. yüzyılın son çeyreğinde Lumière kardeşlerin hediyesi olan sinema ise sahip olduğu teknik olanaklar ile sanat dünyasına bir yenilik getirmiştir. Ortaya çıktığı günden itibaren tiyatro ile ilişkilendirilmiş, tiyatronun dramatik yapısı ve anlatı örgüsü gibi özelliklerini benimseyerek kendini geliştirmiştir. (Barış, 2022, s. 57)

Sinema tarihine bakıldığında özellikle ilk dönem filmlerinde bariz bir şekilde tiyatral anlatının izleri görülmektedir. Nilgün Abisel *Sessiz Sinema* (2003, s. 60) kitabında, Melies'in kamerayı, koltuğunda oturan tiyatro seyircisi yerine koyarak, tek plan, sabit kamera ve sahnenin önüne konumlanan oyuncular ile tiyatro sahnesini taklit eden bir anlatı tarzına sahip olduğunu ifade etmektedir. Sinemanın ilk dönem filmleri "filme alınmış tiyatro" olarak adlandırılmaktadır. Andre Bazin ise *Sinema Nedir?* (2011, s. 99-116) kitabında tiyatronun sinemaya olan etkisinin sadece biçimsel olmadığını, ontolojik açıdan da sinemayı etkilediğini ifade etmiştir. Bazin'e göre sinemanın, tiyatrodan devralmış olduğu en önemli özellik gerçekliği yansıtmasıdır. Tiyatro, gerçekliğin illüzyonunu yansıtır, sinema ise sahip olduğu teknik imkanlar sayesinde tiyatrodan aldığı illüzyonu daha derinlere taşıyarak gerçekliğin ontolojik izlerini taşımaktadır.

Gelişen teknoloji ile sinemanın da gelişimi hızla devam etmiştir. Sinema okullarının açılması, kurgu tekniklerinin artması, kameraların günden güne gelişimi, sabit kamera yerine kamera hareketlerinin kullanımı, görsel ve işitsel imkânların artması gibi özellikler sinemanın kendine özgü bir anlatı dili oluşturmasına olanak sağlamıştır. Bütün bu gelişime rağmen sinema ve tiyatro arasındaki bağ kopmamıştır. Günümüzde bile iki disiplin arasındaki etkileşim devam etmektedir. Sinemanın teknik imkanları tiyatro sahnesine taşınırken, tiyatronun dramatik yapısı ve karakter inşası gibi özellikleri sinemayı beslemektedir.

İki disiplin arasındaki ilişki tarihsel süreç içerisinde tek taraflı değil, karşılıklı olarak gelişimini sürdürmüştür. İki disiplinin de merkezinde insan ve insanın temsil edilme biçimleri bulunmaktadır. Hem sinema hem tiyatro farklı teknikler ve araçlar ile insan davranışlarını görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu amaç doğrultusunda "tip" ve "karakter"

olmak üzere iki kavram ortaya çıkmaktadır. Sinema ve tiyatro ilişkisini anlayabilmek için bu iki kavramın tarihsel ve estetik boyutlarını anlayabilmek gerekmektedir.

Sinemada olay örgüsünün ve anlam perdelerinin oluşabilmesi için tip ve karakter kavramları temel unsurlar olarak görülmektedir. Roman, tiyatro ve sinema gibi herhangi bir anlatı formunda dramatik yapının kurulabilmesi ve olay örgüsünün sağlıklı bir şekilde ilerleyebilmesi için karakterlerin özellikleri, eylemleri ve aralarındaki ilişkiler oldukça önemlidir. Tip ise olayların akışını ve karakterlerin yolculuklarını devam ettirebilmesi adına işlevsel bir yapıya sahiptir. Tip, anlatılara ve örgülere kollektif yapısıyla katkıda bulunurken karakter, bireysel özellikleriyle katkıda bulunmaktadır. Tip ve karakter arasındaki farklılık hem kavramsal hem de olay örgüsündeki rolleri bakımında oldukça belirgindir. (Kırbaş, 2022, s. 57)

2.3.1 Sinema ve Tiyatroda Tip

Kelime anlamına bakıldığında cins, tür, numune gibi anlamlar taşıyan tip, var olduğu toplumların yapısını ve özelliklerini taşıyan tek boyutlu kişilerdir (Güner, 2021, s. 313). Kolektif değerleri ön olanda tutan tip, bireysel farklılıklar yerine toplumun ortak noktalarını vurgulayarak sunulmasıyla şekillenir ve herkes kendi yaşamından birer parça ile karşılaşır. Tip, bir taklittir ve herhangi bir özgünlüğü yoktur. Birçok insanda bulunan ortak noktaları ve özellikleri barındırır. Her durum karşısında benzer tavırlara sahiptir (Yağız, 2006, s. 20).

Özdemir Nutku'ya (2001, s. 182) göre tip, bir kalıptır. Çoğunlukla herkesin karşılaştığı ve bildiği bir kişiliği temsil etmektedir. Toplumsal sorunları ya da bireysel eksiklikleri belirli bir neden formuna sokmadan, durumu genelleyerek ele alır. Kendine özgü değildir. Olay örgüsü içerisinde yaşanan durumlara ve olaylara karşı göstermiş olduğu tepki her zaman sabittir. Olay örgüsünün başında davranışları nasılsa örgünün sonunda da aynı formda devam eder. Tip, iki boyutlu ve tek düzedir, karakter ile arasındaki en önemli fark budur. İki boyutlu ve tek düze olması tipin bir derinliği olmadığını göstermektedir. Örneğin saldırgan bir tip tanımlanırken ayırt edici özellikleri yoktur. Yaşadığı toplumun genel kalıpları çerçevesinde tanımlanmaktadır

Tip kavramının tarihsel serüvenine bakıldığında Antik Yunan'dan Roma'ya, Orta Çağ'dan Rönesans'a ve Modern döneme kadar uzandığını görebiliriz. Tip, anlatım teknikleri açısından sahnede bir kolaylık sağlayan, seyircilerin sahnede gördükleri ile duygusal bağ kurması yerine sahnede gördükleri tiplerin temsil etmiş olduğu toplumsal

sınıfı yakından tanımasına olanak vermiştir. Aristophanes'in yazmış olduğu *Eşek Arıları* ya da *Lysistrata* gibi komedi oyunlarında rastlanan abartılı figürler (Brockett ve Hildy, 2014 s. 17-18) ve Roma'da mimus ve pontomimus oyunlarında bulunan kalıplaşmış kişilikler (Brockett ve Hildy, 2010 s. 42-46), tip kavramının tiyatronun erken dönemlerinde de var olduğunun en önemli kanıtıdır. Rönesans İtalya'sında doğan ve kökeni karnavallara dayandığı için karakterlerin yerini tipler alan Commedia dell'Arte'de her oyuncu kafasına bir maske geçirip halkı eğlendirmeye çalışmıştır. Brighella, Arlecchino, Scapino ve benzeri oyun kişileri sahip oldukları fiziksel özellikleri, kostüm ve maskeleri ile rönesans dönemi İtalya'sının kalıplaşmış tiplemeleridir. (Polat, 2017, s. 2-22)

Commedia dell'Arte'den etkilenen Orta Oyununun merkezinde de tip kavramı bulunmaktadır. Sadece Orta Oyunu değil, Hacivat ve Karagöz de birer tip örneğidir. Hacivat ve Pişekâr'ın düzenleyici ama içten pazarlıklı, Kavuklu ve Karagöz'ün halk adamı ama cahil, Çelebi'nin çapkınlığı, Tuzsuz'un sert ve agresif özellikleri gibi her iki türde de izleyicilerin kolayca tanıyabileceği, toplumun birer yansıması olan tiplemeler vardır. Metin And (1985, s. 212-215) orta oyundaki tipleri, bireysel yapıdan uzak, toplumsal özelliklerin ve kalıplaşmış davranışların ön planda olduğu oyun kişileri olarak tanımlamaktadır.

Modern döneme bakıldığında, Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro* (1997, s. 10-12) kitabında tip hakkında, bireysellikten uzak, toplumsal sorunları ve ilişkileri açığa çıkaran, seyircilerin oyun ile özdeşleşmesi yerine eleştirel bir mesafede kalmasını sağlayan önemli bir kavram olduğunu ifade etmektedir. Brecht'in bu görüşü beyaz perdeyi de etkilemiştir. Filmlerde bireysel meseleler ve karakterler yerine, toplumsal eleştiriyi amaçlayan filmler tipik figürler aracılığıyla mesajlarını iletmiştir.

Sinema disiplinin ortaya çıkması ve kendine rehber olarak tiyatro sanatını seçmesiyle birlikte tiyatro disiplininin sahip olduğu birçok teknik sinema perdesine aktarılmıştır. Bu bağlamda batı sinemasının temeli tiyatro ve edebiyat gibi dramatik yapıya sahip sanat formlarına dayanmaktadır. Dramatik yapılar ise karakter kavramını ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda batı sineması tipten çok karaktere bağlı bir gelişim göstermesine rağmen özellikle 1970'lere kadar erkek tiplemeleri oldukça yaygındır. (Yağız, 2006, s. 22)

Özellikle ilk dönem filmlerinde tip kavramından önemli ölçüde yararlanılması sinema alanında önemli isimlerin kendini göstermesine sebep olmuştur. Bu isimlerin başında ise

"Şarlo" olarak bilinen Charlie Chaplin gelmektedir. Yoksulluk içerisinde sisteme karşı duran, yoksulluğun ve küçümsenmenin acı gerçeğini reddetmeye çalışan "küçük adam" ya da Fransızların kullanımıyla "Şarlo" Chaplin'in dünya sinemasına kazandırmış olduğu evrensel bir tiptir. (Teksoy, 2015, s. 32-34). Chaplin'in haricinde İtalyan Toto, Fransız Ferdinand gibi isimler dünya sinemasında karakteri de içinde barındıran evrensel tiplemelerdir. Özellikle Hollywood sinemasında 1970'lere kadar erkek oyuncular oynadıkları roller ile hafızalara kazınan tipler oluşturmuşlardır. Cary Grant ve Ronalt Colman'ın "centilmen" tiplemeleri, Clint Eastwood, Jack Nicholson ve Sean Connery'nin "sert erkek" tiplemeleri oldukça önemlidir (Yağız, 2006, s. 21-22)

Türk toplumu, kolektif bilince sahiptir. Biz duygusu gelişmiştir. Genel olarak bireyler değil, her zaman toplum ön plana çıkmıştır. Türk sinemasının kökeni geleneksek sanatlara dayanmaktadır ve geleneksel sanatlarda birey ya da karakter yoktur. Bu durum göze alındığında özellikle 1980'li yılların başına kadar Türk sinemasında tip ağırlıklı filmler yapılmıştır. Türk sinemasında tip, toplumun sahip olduğu gelenekleri, kültürel özellikleri ve yaşam tarzlarını temsil eden kişilerdir. Detaylardan uzak, kalıplaşmış ve klişeleşmiştir (Yağız, 2006, s. 21-22). 1960'lı yıllarda kurulan "Arzu Film" ve "Erler Film" yapımı filmlerde tip kavramı karaktere oranla çok daha fazla kullanılmıştır. Arzu Film'in yapımını üstlendiği Hababam Sınıfı serisinde Kemal Sunal'ın canlandırdığı İnek Şaban tiplemesi Türk sineması için oldukça önemlidir. Kemal Sunal'ın yer aldığı yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in yönetmiş olduğu "*Mavi Boncuk* (1974), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Salak Milyoner* (1974)" gibi birçok filmde "iyi niyetli, saf, halkın adamı" tiplemesi Türk sinemasında sembol haline gelmiştir (Ünal, 2010, s. 71-72). İlk olarak 1975 yılında vizyona giren *Hababam Sınıfı* filmlerinde Münir Özkul'un canlandırmış olduğu "Kel Mahmut", Tarık Akan'ın "Damat Ferit" Şener Şen'in "Badi Ekrem" tiplemeleri hem geleneksel sanatların yansıması hem de Türk sinemasında tipolojinin kullanılması açısından başarılı örneklerdir. Erler Film'in üstlenmiş olduğu ve gösterime ilk 1972 yılında giren "*Kara Murat*" serisi ise tipolojinin sadece komedi üzerinde olmadığını göstermektedir. *Gırgıriye* (1981) ve *Görgüsüzler* (1982) gibi filmler de tipolojik açıdan oldukça zengindir ve toplumsal stereotip[3]leri net bir şekilde beyaz

[3] İlk kez W. Lipmann'ın *Kamuoyu (Public Opinion*) kitabında dile getirmiş olduğu *Stereotip* kavramının kelime kökeni stereos (katı) ve typos (nitelik, tip) kelimelerine dayanmaktadır. *Stereotip*, toplumun düşünce biçimi olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda *Stereotip*; toplumun kanaatlerini, düşüncelerini ve ideolojilerini ve bilincini yansıtmaktadır. (Kaçar, 2022, s. 686)

perdeye taşıyan filmlerdir. Bu filmler haricinde Turist Ömer, Cilalı İbo, Horoz Nuri gibi isimler Türk sinemasında adından en çok söz ettiren tiplemelerdir. (Yağız, 2006, s. 23)

Hem tiyatro hem de sinemada önemli yer tutan tip kavramı hem anlatı biçimi hem de toplumsal sorumluluğun yerine getirilmesi açısından merkezi bir rol üstlenmiştir. Seyircilerin özdeşleşme kurmadan, yabancı olmadığı kişileri karşısında görmesi anlatımın kolaylaşmasına yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda tip kavramı hem tiyatro sahnesinde hem de beyaz perdede toplumsal ve kültürel normların iletkeni olmaya devam etmektedir.

2.3.2 Sinema ve Tiyatroda Karakter

Kelime kökeni Antik Yunan'a kadar dayanan karakter kavramı, mühür ya da damga anlamlarından türemiştir. Zaman içerisinde kişinin ayırt edici bir özelliği, kişisel imzası gibi anlamlar kazanmıştır. Günümüzde kişinin kim olduğunu betimleyen göstergelerden biri olan karakter, bünyesinde çok yönlü özellikler bulunduran, ayrıntılı ve derinlikli kişiler olarak adlandırılmaktadır. (Güner, 2021, s. 313) Türkçe sözlükte ise karakter, bireyin kendine has yapısı, kişiyi başkalarından farklılaştıran temel özellikleri ve kişinin davranış biçimlerini şekillendiren ana özellik, öz yapı, seciye, ruh olarak ifade edilmektedir. (TDK, 1998, s. 1206)

Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)* (1972, s. 13) kitabında karakter kavramının, tipik özelliklerin belirli durumlar ve olaylar içinde bir arada bulunmasıyla oluşan bütünlüklü bir yapı olduğunu ifade eder. Şener'e göre bu yapı, hem genelliğini toplumsal ve inandırıcı özelliklerden alır hem de özgünlüğünü yazarın yarattığı bireysel sentezden elde eder. Bu bağlamda karakter, genel ile özelin birleştiği noktada hem gerçekliğe yaklaşan hem de estetik etki yaratan bir temsil biçimidir.

Yasemin Sevim, *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi* (2010, s. 1-50) doktora tezinde tiyatral anlatıda karakter kavramının hem dramatik yapının merkezini hem de anlatının anlam perdelerini yarattığını belirtmektedir. Sevim'e göre tarihsel süreç içerisinde karakterin tanımlanması her dönemin kendi estetik görüşüne, o dönem içerisindeki işlevselliğine, toplumsal yapıya ve dönemin felsefi düşüncesine göre değişiklik göstermiş ve dönemsel özelliklere göre evrime uğramıştır. Kısacası karakter, tiyatronun var olduğu Antik Yunan'dan günümüze kadar farklı biçimler ve kriterler özelinde yorumlanmıştır. Aristoteles, Poetika kitabında karakter kavramını, eylemleri belirleyen bir özne olarak ifade etmektedir. Aristoteles'e göre (1993, s. 42-43) tragedya,

belirli özelliklere sahip bir eylemin taklididir ve bu eylem, karakter ve düşünce özellikleriyle biçimlenen kişiler tarafından temsil edilir. Karakter ve düşünce, eylemin niteliğini belirleyen temel unsurlardır ve bireylerin amaçlarına ulaşmasında belirleyici rol oynar.

Sevim'e (2010, s. 1-65) göre, klasik dönem tiyatrosuna bakıldığında karakter kavramı genel olarak toplumsal düzenin bir elçisi olarak konumlanmaktadır. Rönesans'ın dini düşüncelere son vermesi ve bireyi ön plana çıkarmasıyla birlikte bireyin iç dünyasının ve karakterlerin derinliğinin sahnelere taşındığını görülmektedir. Bunun en net örneği ise W. Shakespeare'in oyunlarıdır. Shakespeare'in yaratmış olduğu karakterler hem dramatik yapının ana unsuru hem de içsel çatışmaların yaşandığı çok katmanlı kişilerdir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan gerçekçi tiyatro akımında değişen toplumsal düzenin bireyin üzerinde yaratmış olduğu psikolojik etkenler karakter kavramını yeniden tanımlamıştır. Bu dönem tiyatro yazarlarının özellikle Strindberg ve Ibsen gibi önemli isimlerin karakterlerin bilinçaltına yöneldiği görülmektedir. 1900'lü yıllara bakıldığında karakter kavramı kimliksizleşen, bölünmüş ve temsil krizine uğraşmış bir varlık olarak görülmektedir. Beckett ve Heiner Müller'in yaratmış oldukları kahramanlar en net örneklerdir. Bütün bunlar göz önüne alındığında tiyatral anlatının tarihinde karakter kavramı hem dramatik yapının merkezi hem de bireyin toplum içerisinde varoluşsal ve kültürel değişiminin sahnedeki yansıması olarak ifade edilebilir. (Sevim, 2010, s. 1-65)

Dramatik sanatların temel yapısı olarak adlandırılan karakter kavramı, tiyatral anlatıda bireyin toplumsal ve psikolojik yönlerini sahneye taşımaktadır. Gelişen teknolojinin anlatı sanatlarını farklı bir boyuta taşımasıyla karakter kavramı çeşitli estetik yönleriyle de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sinemanın sahip olduğu görsel ve işitsel güç karakter kavramını yeniden yorumlamaktadır.

Nebihat Yağız (2006, s. 19) sinema perdesindeki karakter kavramının izleyicilere "fiziksel görünüş ve davranışlarıyla dıştan, duygu ve düşünceleriyle içten" olmak üzere iki farklı formda aktarıldığını vurgulamaktadır. Bireylerin yaşanan durumlara karşı tavrı, duruşu, karşılaştığı engeller ve yaşanan çatışmalar karakterin niteliğini göstermektedir. Başka insanlar ile yaşadıkları ilişkiler ise bireyin karakterinin su yüzüne çıkmasına sebep olmaktadır. Bahsedilen bu ilişkiler sinema perdesinde "kahraman-anti kahraman ya da iyi-kötü" olarak gösterilmektedir.

Sinemada karakter kavramının temsili seyircinin merakla izlediği bir anlatımdır. Sinema seyircisinin önceliği kendisine sunulmuş olan karakteri anlamaktır. Eğer izleyici karakter ile bir bağlantı kurabiliyorsa ya da görmüş olduğu karakter kendisi tarafından kabul edilmişse filme olan ilgisi arttığı iddia edilmektedir. Karakterin seyirci tarafından kabul edilmesi ise karakterin sahip olduğu içsel ve dışsal özelliklerin inandırıcı olması ile paralellik göstermektedir. Sinemanın anlatı gücünün teknolojiye bağlı bir şekilde gelişmesi ile çekim tekniklerinin sunmuş olduğu zenginlik sinema perdesinde karakterin temsilinin gücünü ve inandırıcılığını değiştir ve geliştirmiştir. (Arslantepe ve Önal, 2023, s. 126)

Karakter ve karaktere yüklenen roller olay örgüsünü desteklemektedir. Bu durum karakterin sinematik anlatımda önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Bir filmin izleyiciyi inandırması ve gerçeklik duygusunu hissettirmesi için karaktere başvurulmaktadır. Filmin başarı göstermesi yaratılan karakter ile paralellik göstermektedir. Yazılan senaryonun kalitesi ele alınan karakterin izleyicide oluşturduğu etkiye göre ölçülmektedir (Yurdigul ve Elitaş, 2013, s. 50).

Semir Aslanyürek'in *Senarya Kuramı* (2004) kitabında, Hegel'in "karakter sanatsal betimlemenin merkezidir" cümlesine "ölümsüz" yorumunu yapan İlya Weissfeld'ın, Hegel'in bu betimlemesinin sinema sanatına uyarlanmasının tek anlamlı ve basit olmayacağını savunarak, dramaturjinin gelişerek sinema diline entegre edilmesi ve sinemanın teknolojik gelişimiyle hem görsel hem de işitsel zenginlik kazanması karakter kullanımın sinema perdesinde farklı boyutlara ulaşmasını mümkün hale getirmiştir (Weissfeld'dan aktaran Aslanyürek, 2004, s. 103), ifadelerini kullanmıştır.

Teknolojik gelişmelerin etkisiyle sesin sinemaya entegre edilmesi sonucunda karakterlerin hem fiziksel özellikleri hem de iç dünyası sinema perdesine aktarılmıştır. Sessiz sinema döneminde genellikle tipler ön plandayken sesin devreye girmesiyle karaktere dayalı sinema filmlerinin sayısı artmaya başlamıştır. Karakterler, var oldukları toplumların sosyo-kültürel özelliklerini sesin de etkisiyle daha net gösterebilmişlerdir. (Arslantepe ve Önal, 2023, s. 126)

Michel Chion, *Bir Senaryo Yaratmak* (1992, s. 212) kitabında karakter ile ilgili "bir sinema filmindeki kişilerin fizyolojik özelliklerini ve psikolojik davranışlarını oluşturan detayların tamamı" ifadesini kullanmıştır. Bir karakterin yaratılmasında, toplum içerisindeki yeri, farklı kişiler ile kurmuş olduğu ilişki, geçmişi ve diğer insanların ona

karşı olan davranışları oldukça önemlidir. Uzayda yer kaplayan her nesne üç boyuta sahiptir; derinlik, genişlik ve yükseklik. İnsan ise bunlar haricinde fiziksel, psikolojik ve sosyolojik olarak üç ayrı boyutla da değerlendirilmektedir. (Egri, 1982, s. 52)

Nebihat Yağız (2006, s. 19) karakterin fiziksel boyutunu, güzel ya da çirkin olmak, farklı saç rengine sahip olmak, yaşlı görünmek, genç olmak, bir sakatlığının bulunması gibi hayata bakış açını değiştirebilecek fiziksel yapılar, olarak ifade etmektedir. Bir bireyin kendine güveni olması, agresif bir yapıya sahip olması ya da sakin bir kişiliği olması fiziksel durumunun nasıl olduğu ile yakından ilgilidir. Bireyler davranışlarını bu ölçüde şekillendirirler. Feridun Akyürek, *Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak* (2008, s. 177) kitabında, bedensel özelliklerin kişinin davranışları üzerinde önemli ölçüde etkili olduğunu vurgulamaktadır. Sağlığı yerinde olmayan bir bireyin, bir cücenin, görme problemi yaşayan birinin çevresini, dünyayı algılama ve yorumlama şekli farklılık göstermektedir. Psikolojide tanımlanan "aşağılık duygusu, üstünlük duygusu" gibi kavramların kaynağında bedensel sebepler bulunmaktadır.

Yağız (2006, s.19), karakterin sosyolojik boyutunu, insanın büyüdüğü ve kendini yetiştirdiği çevre ve bu çevre ile bulunduğu ilişkiler olarak ifade etmektedir. Bir bireyin zengin bir ailede doğmuş ve yetişmiş olması ile fakir bir ailede doğup büyümüş olması arasında davranışsal olarak büyük farklılıklar bulunmaktadır. Şehirde büyüyen bireyin çevre ile ilişkisi köyde büyüyen bir bireyin çevresindekiler ile kurduğu ilişki benzerlik göstermemektedir. Bütün bunlar bireyin dünya görüşünü, hayata bakış açısını oluşturmakta ve yönlendirmektedir. Feridun Akyürek (2008, s. 177) ise bir karakterin oluşumunda toplumsal yapının yani toplumsal sınıfın, gelir düzeyinin, yetiştiği çevrenin, aile içi düzenin, dine bakış açısının etkisinin yüksek olduğunu vurgulamaktadır.

Fiziksel ve sosyolojik boyutların sonucu psikolojik boyutu doğurmaktadır. Bireyin hayalleri, düş kırıklıkları, sahip olduğu alışkanlıklar, tutumları gibi kişiye has özellikler psikolojik boyut içerisinde değerlendirilmektedir. Fiziksel, sosyolojik ve psikolojik boyutlar her bireyin derinliğini göstermektedir. Bu durum karakter ve tip arasındaki en net ayrımdır. (Yağız, 2006, s. 19)

Arslantepe ve Önal (2023, s. 126) filmlerde karakter temsilinin üç farklı şekilde ele alındığını ifade etmektedir. İlki tiyatral anlatıdaki gibi diyalog ve hareketler şeklindedir. Diğeri ise filmde bulunan diğer kişilerin karakter hakkındaki söylemleri ve görsel anlatımdır. Sonuncusu ise senaristin öyküleyici anlatım tarzıdır. Yaratılan karaktere

gündelik hayattaki kaos ve karışıklığın da eklenmesiyle çok boyutlu bir temsil ortaya konmaktadır.

Tiyatro disiplininde, dönemin estetik görüşü, yapısı ve işlevselliğine göre değişiklik gösteren karakter kavramı, dünya sinemasında da tarihsel süreçte dönemin estetik anlayışına, anlatı tarzına ve toplumsal yapıya bağlı olarak farklı boyutlarda değerlendirilmiştir. David Bordwell ve Kristin Thompson (2012, s. 93-114), klasik anlatı yapısında karakterin bir amaç doğrultusunda hareket ettiğini, olay örgüsünü karakterin yönlendirdiğini ve karakterin neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulu bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir. Michael Curtiz'in yönetmiş olduğu *Casablanca* (1942) filmi klasik anlatıdaki karakter yapılanması için oldukça önemli bir örnektir. Humphrey Bogart'ın canlandırmış olduğu Rick Blaine karakterinin bir amacı olması, olay örgüsünü yönlendirmesi ve neden-sonuç ilişkisine sahip olmasıyla klasik anlatıdaki karakter temsilinin en net örneklerinden biridir.

Andras Balint Kovacs, *Modernizmi Seyretmek* (2016, s, 29-31) kitabında, I. Dünya Savaşı sonucunda ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik düzenin Alman Dışavurumculuk akımının doğmasına sebep olduğunu ve bu akımın sinemada modern anlatının temelini oluşturduğunu ifade etmektedir. Robert Kolker (2011, s. 342-347) ise ilerleyen süreçte II. Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu yıkım ve değişen toplum düzeninin İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve devamında Fransa'da Yeni Dalga akımının doğmasına sebep olduğunu vurgulamaktadır. Alman Dışavurumculuk akımından etkilenen bu iki önemli sinema akımı, dönemin toplumsal yapısıyla paralellik göstererek modern anlatı tarzını geliştirmiştir. Modern anlatıda karakter temsili, klasik anlatıdaki gibi neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulu değildir. Karakter, varoluşsal bir boşluk, yalnızlık, yabancılaştırma ve arayış içindedir. Vittorio De Sica'nın yönetmiş olduğu *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi hem İtalyan Gerçekçi akımı için hem de modern anlatıdaki karakter yapısını göstermek için oldukça önemli bir filmdir. Lamberto Maggiorani'nin canlandırmış olduğu Antonio karakteri, içinde bulunduğu ekonomik zorluklar, yoksulluk ve çaresizliği ile dönemim toplumsal yapısını göstermektedir. Klasik anlatı yapısındaki gibi bir kahraman değil, yaşadığı umutsuzluğu görünür kılmaya çalışan ve çabalayan sıradan onurlu bir işçidir. Tıpkı tiyatroda olduğu gibi dünya sinemasında da toplumsal düzen, dönemim şartları gibi unsurlar karakterin temsilini değiştirmiş ve klasik anlatıdaki amaç odaklı kahramandan,

modern anlatıdaki parçalanmış, bir arayış içerisinde bulunan sıradan kişilere doğru değişim göstermiştir. (Kolker, 2011, s. 342-345)

Sesin sinemaya entegre edilmesinden sonra Türk sinemasında da büyük değişiklikler yaşanmıştır. Özellikle 1950 sonrası Hollywood filmlerine hayranlığın artması ve bu tarz filmlerin çekilmek istenmesi Türk sinemasında "karakter" kavramının yaratılmasını engellemiş, "tip" kavramı filmlerde ön plana çıkmıştır. (Çelik, 2010, s. 71)

Nebihat Yağız (2006, s. 41), 1950 sonrası dönemi yıldız egemen sitemi olarak ifade etmiş ve bu dönem gişelerden kazanılanlar haricinde başka bir geliri olmayan Türk sinemasının seyircinin taleplerine göre filmler yaptığını, toplumun isteklerinin filmlerin türünü, yapısını ve tipleri ortaya çıkardığını vurgulamaktadır. Türk seyircisi, kendi kültürel yapısını, yaşam tarzını, gelenek ve göreneklerini görüp hissedebildiği tipleri beyaz perdede görmek istemiştir.

1950-1980 arasındaki dönem Türk sinemasında Yeşilçam dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde yapılan filmlerin çoğunluğunda karakter kavramı yerine tip kullanılmasına rağmen 1960 sonrasında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi ile başlayan toplumsal gerçekçi filmlerde tip yerine, dönemin toplumsal düzenini ve sosyal ekonomik durumunu derinlemesine işleyen karakterler de ele alınmıştır. Metin Erksan'ın haricinde Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin toplumsal gerçekçi filmlerinde de tek boyutlu olmayan, sorgulayan, çabalayan ve bir arayış içinde olan karakterler kullanılmıştır (Aslan, 2007, s. 59-60). 1970'li yıllar ise Türk sineması için yeni bir dönemin başlangıcı olarak görülmektedir. Kırdan kente göçün hızlanması, zengin fakir arasındaki çizginin kalınlaşması, ülkenin siyasi durumu gibi olaylar zinciri toplumsal gerçekçi filmlerin artmasına sebep olmuş ve bu dönem Yılmaz Güney'in yönetmiş olduğu *Umut* (1969) filmi ile zirve noktasına ulaşmıştır. Güney, filmde yaratmış olduğu karakter ile Türk sinemasına bir yenilik getirmiştir (Yurdigul ve Elitaş, 2013, s. 53). Yılmaz Güney'in kendisinin canlandırdığı Cabbar, neden-sonuç ilişkisinden yoksun, çaresizlik içerisinde yolunu kaybetmiş, toplumsal adaletsizliği görünür kılmaya çalışan çok katmanlı bir karakterdir. Güney'in yaratmış olduğu bu karakter, Türk sinemasının modern anlatı diline geçişinin en güzel örneklerinin başında gelmektedir. (Scognamillo, 1988, s. 26-164)

2.3.3 Tip'ten Karaktere Dönüşüm

Tip ile karakter arasındaki fark sanat disiplinleri arasındaki dönüşümü anlayabilmek ve yorumlayabilmek için oldukça önemlidir. Nebihat Yağız (2006, s. 22) göre, tarihsel sürece göz atıldığında tiyatro anlatısının özellikle de geleneksel Türk tiyatrosunun toplumsal hafızaya yer etmiş, herkes tarafından bilinen ve neredeyse hiç değişmeyen özellikleri ile "tip" ağırlıklı oyunlara yer verdiği görülmektedir. Türk sineması ise özellikle 80'li yıllardan sonra psikolojik derinliğe sahip olan, dramatik yapıya ayak uyduran ve dramatik yapıyı geliştiren "karakter" ağırlıklı filmlere yönelmiştir. Tiyatro sahnesindeki tiplerin, sinema perdesinde karaktere dönüşümü, sinemanın tiyatral anlatıyı nasıl dönüştürdüğünü gösteren örneklerin başında gelmektedir.

Edward Morgan Forster, *Roman Sanatı* (1985, s. 108-109) kitabında karakter ayrımını iki şekilde yapar; flat (düz) ve round (derinlikli, yuvarlak). Tek boyutlu, sabit ve hareketleri tahmin edilebilir olan karakterler flat yani düz karakterlerdir. Round ise çok detaylı ve katmanlı, değişimden çekinmeyen ve olay örgüsü içerinde kendini geliştirebilen karakterlerdir. Geleneksel Türk tiyatrosundaki Kavuklu ve Pişekâr, Hacivat ve Karagöz, Forster'ın belirtmiş olduğu "flat" yani tek boyutlu, tek bir cümle ile betimlenebilen, izleyici ile karşılaştığında hemen tanınabilen tiplerdir. Bu durum sinema perdesine taşındığında, sinemanın dramatik yapısı "flat" kişileri bireysel hikâyelerin içine alarak, round yani derinlikli karakter yapısına sahip olma şansı yaratmaktadır.

David Bordwell ve Kristin Thompson'a (2012, s. 72-79) göre; sinema perdesinde karakter sadece dramatik yapıyı devam ettiren bir kavram değildir. Karakter, görsel stilizasyon, mizansen ve kurgu aracılığıyla oluşturulan bir yapıdır. Bordwell ve Thompson'un bu düşüncesi, tiyatro sahnesinden sinema perdesine aktarılan tiplerin yalnızca birer tekrar olmadığını, sinema disiplininin sahip olduğu imkânlar ile yeniden düzenlenerek ve geliştirilerek ele alındığını göstermektedir. Kamera ölçeği, kurgusal ritm, kadraj ve çerçeve içi ayarlamalar, diyalogların belirli bir ritme sahip olması gibi teknik özellikler tiyatral tiplerin sinema perdesinde karaktere dönüşmesine olanak vermektedir. Orta oyunundaki tiplerin abartılı oyunculukları, büyük jest ve mimikleri, gösterişli kostümleri sahnenin doğasına göre tasarlanmıştır. Bu durum sinema perdesine taşındığında bu ve daha fazla öğe bir ölçek içine taşınmaktadır. Teknolojik imkanlar sahnenin büyüsünü küçük ekranlara taşımaktadır. Örneğin mikrofon sayesinde yüksek ses gerekliliği ortadan kalkar. Yakın çekimler, abartılı oyunculukları daha sade, minimalize ve işlevsel duruma

getirir. Gösterişli kostümler, ışık ve kadraj sayesinde sahnedeki işlevini ekranda da devam ettirir. Tiyatral özellikler, sinema perdesine taşındığında yeniden şekillendirilir. Orta oyunundaki tiplerin tanınabilirliği devam ederken, sinema aracılığıyla farklı bir forma ulaşır.

Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (1976, s. 68-71) kitabında tipoloji hakkında, toplumun belleğinde yer etmiş, hafızalarda kodlanmış ve tekrar edilebilir göstergeler, ifadelerini kullanmıştır. İzleyiciler, tipler ile ilk karşılaşmalarında onları hızla tanıyabilirler çünkü bu tipler toplumun ortak hafızası ile içselleştirilmiştir. Bu bağlamda, Umberto Eco'nun bahsettiği "örnek okur" (model reader)[4] kavramı tiplerin izleyiciler tarafından kolay bir şekilde deşifre edilmesini ifade etmektedir. Eco, göstergelerin stabil olmadığını, yeniden kodlama sayesinde farklı işlevler gösterdiğini ifade etmektedir (Eco, 1979, 7-8). Bunlar göz önüne alındığında tiyatro sahnesindeki tiplerin sinema perdesinde karaktere dönüşmesi, kodların sahip olduğu özü muhafaza ederek farklı ve yeni bir gösterge sistemine taşınmasıdır. Orta oyunun mizahi yapısı yanlış anlamalarla, söz oyunlarıyla ve kaba hareketler ile kurulmaktadır. Oyundaki tipler ise şiveleri, jest ve mimikleri ile ön plana çıkmaktadır. Bütün bunlar sinema perdesinde çekim planları, kurgu, diyalogların kalitesi ve ritmiyle yeniden üretilmektedir.

2.4 Komedi ve Türk Sineması

2.4.1 Komedi Nedir?

Özdemir Nutku (1990, s. 57) komedi kelimesinin halk, cümbüş, curcuna anlamına gelen Comos ile ezgi anlamına gelen Oidia kelimelerinin birleşimiyle meydana geldiğini vurgularken, Sevda Şener (2016, s. 127-128) de komedyanın eski Yunancada eğlence anlamına gelen Komos kelimesinden türediğini ifade etmektedir. Şenliklerde ve eğlencelerde çeşitli komoi'lerin varlığı bilinmektedir. Şarkılarla, danslarla gerçekleştirilen eğlencelerin süreç içerisinde belirli bir düzene girdiği ve bu durumun komedya türünü geliştirdiği iddia edilmektedir. (Şener, 2016, s. 127-128) Oğuz Cebeci (2008, s. 32-50) ise komedi kavramının insan bilinçaltında, oyun ve soytarılık kavramlarıyla bağlantı kuran, eğlendirici bir özellik taşıdığı düşünülen durumlara yönelik bir tanımlama olduğunu ve komedinin insanın kendi aptallığını bağışlaması olarak

[4] Model reader, bir edebi metni okumakla görevlendirilmiş kişi ve çevirmendir. Okur ve yorumcu olarak görülmektedir. Model reader (örnek okur), okuduğu metinlerin ima ettiği kültürel kodları ve göstergeleri algılayıp, yorumlayabilecek donanıma sahip alımlayıcıdır. (Arıkan, 2021, s. 24)

açıklanabileceğini ifade etmektedir. Aristoteles *Poetika* (2016, s. 1-13) kitabında komedyanın da tragedya gibi taklide dayandığını ama tragedya kadar ciddiye alınmadığını belirterek eksik kaldığını ifade etmiştir. Aristoteles'e göre komedya gülünç olanı taklit eder ve gülünç olan ise kusurlara dayanır. Bu bağlamda, komedyanın alt tabakada bulunan insanlara yönelik olduğu ima edilmektedir. Aziz Çalışlar (2004, s. 100) komedyanın, fallus ilahileri ve fallus geçit töreninden dramaya dönüştüğünü, komedyanın fars, kaba güldürü gibi çeşitli güldürü biçemleriyle var olduğunu ve komedideki kişilerin bu nedenlerden dolayı halktan, sıradan kişiler olduğunu ifade etmiştir.

Antik Yunan'dan günümüze kadar uzanan, tiyatral anlatının içinde geniş bir yelpazeye sahip olan komedi türü, tarihsel süreç içinde kendine farklı sanat dalları içinde de yer edinmiştir. Özellikle sinema, var olduğu günden itibaren komediyi temel anlatı türleri içerisinde kabul etmiştir çünkü sinema, Ünal'ın (2024, s. 28) da belirttiği gibi toplumu yansıtan bir aynadır ve var olduğu günden beri birçok insanın yaşamış olduğu anlık sakarlıkları, hatalar sonucunda ortaya çıkan gülünç durumları, komik anları paylaşan bir araç görevini üstlenmiştir. Sinemanın anlatım gücünün artmasıyla birlikte kurmaca hikâyelerin ortaya çıkması, filmlerde komik kurmaca hikâyelerin yaratılmasına sebep olmuştur. İlk komedi filmi Lumiere Kardeşlerin Fransa'da çekmiş oldukları *L'Arroseur Arrosé (Bahçıvanı Sulamak, 1895)* olarak bilinmektedir. Bir çocuk, bahçeyi sulayan bahçıvana görünmeden hortumun üzerine basar ve suyun kesilmesine sebep olur. Bahçıvan nedenini anlamak için hortuma baktığı sırada çocuk ayağını kaldırır ve su bahçıvanı ıslatır. Abisel (2003, s. 32) bu filmin planlı bir öykü olduğunu ve tarihteki ilk komedi filmi olduğunu ifade eder. George Méliés'in beyaz perdede bir öyküyü anlatabileceğinin keşfine kadar kayda alınan komedi filmleri gag yani beklenmedik güldürücü olaylar olarak adlandırılmaktadır (Ünal, 2024, s. 29). George Méliés'in, sinemanın hikâye anlatım gücünü fark etmesiyle birlikte hem kendisi hem de onun tarzını yansıtmaya çalışan yönetmenler efektler ve farklı sinematografik unsurlar kullanarak Lumiere kardeşlerden farklı bir biçimde, yeni bir anlatım gücü ile film çekmeye başlamışlardır. Özellikle 1905-1907 arasında hırsız-suçlu konseptli kovalama sekansları olan filmler çekmişlerdir. Roy Armes (2011, s. 24) ise bahçıvanın çocuğu cezalandırmak için peşinden koşmasını, klasik kovalama sekanslarının atası olarak ifade etmektedir. 1910-1920 yılları arası sessiz komedi sinemasının Amerikan sinemasında doruk notasına ulaşmasına rağmen Armes (2011, s. 116) komedi sinemasının Fransa'da gelişerek büyüdüğünü vurgulamaktadır. İlk çıktığı günden itibaren halk tarafından sevilen komedi

türü, izleyicilere hoş ve eğlenceli zaman yaşatmasıyla büyük bir pazar haline gelmiştir. Sirk, tiyatro ve müzikhol gibi yerlerde kullanılan komedi kalıpları tarihsel süreç içerisinde sinemanın olanaklarıyla farklı bir boyut kazanmıştır (Çetin, 2019, s. 21-22). Farklı anlatım yapısının gelişimi, farklı karakterlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mack Sennet ve Max Linder bu isimlerin başında gelmektedir. Teksoy (2005, s. 44-45) Max Linder'in, çekmiş olduğu yaklaşık 500 film ile hem sinemanın ilk güldürü oyuncusu olduğunu hem de Chaplin ve Clair gibi önemli yıldızların ustası olduğunu ifade etmektedir. Robinson (2008, s. 107) ise Sennet'in, Keystone stüdyolarını kurmasıyla birlikte komedinin büyük bir değişim yaşadığını, önemli komedi oyuncularının ortaya çıktığını ve bütün bunların komedide altın çağın yaşanmasına sebep olduğunu ifade etmektedir.

Komedi hem tiyatro hem de sinema alanında kendi içerisinde çeşitlere ayrılmaktadır. Özön (2008, s. 227) komedi türünün, sanat dalları içerisinde en yatkın olduğu sanat dalının sinema olduğunu ve sinemadaki komedi türünün çoğunlukla yazındaki güldürü türünden etkilendiğini fakat sahip olduğu imkanlar sayesinde bunu dönüştürebildiğini ifade etmektedir. Özön, sinemadaki güldürü çeşitlerini Savruklama (bürlesk), vodvil, Amerikan güldürüsü, İngiliz güldürüsü, müzikli güldürü-operet, güldürü, toplumsal yergi, özyapı (karakter güldürüsü), töre güldürüsü ve durum güldürüsü olarak 10 farklı başlığa ayırmıştır.

Savruklama (Bürlesk): 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan ve geleneksel Türk tiyatrosu üzerinde de etkisi bulunan "Commedia dell'arte" ve pandomim geleneklerine dayanan savruklama, sinemadaki komedi çeşitleri arasında en ilkel ve en yalın olan başlıktır. Sinemanın ilk yıllarından başlayarak sessiz sinema dönemini sonuna kadar gelişim göstermiştir. Filmlerde genellikle kovalama, sopalama ve beklenmedik olaylar ile karşılaşma gibi kalıplaşmış kaba güldürü unsurları kullanılmasının yanı sıra kalıplaşmış tiplemeler de bulunmaktadır (Özön, 2008, s. 227-228).

Vodvil: Yazındaki güldürü türünde dolantı güldürüsü olarak ele alınan bu güldürü çeşidi genellikle tiyatro oyunlarından sinemaya aktarılmaktadır. Filmlerde, yanlış anlamalar, yanılmalar, iç içe geçmiş, karmakarışık ama sonunda mutlu bir çözüme ulaşmış durumlar ve unsurlar şeklinde ele alınır (Özön, 2008, s. 228).

Amerikan Güldürüsü: Vodvil gibi tiyatrodan uyarlanan bu güldürü çeşidi hem savruklamaya hem de vodvil türüne dayanmasının yanı sıra töre ve toplumsal yergi türlerine de kendi içinde yer vermektedir. Filmlerde hem komedi unsurları hem de

duygusal anlar ile yer alan Amerikan güldürüsü değişik güldürü çeşitlerinin harmanlanmasından oluşmaktadır (Özön, 2008, s. 228-230)

İngiliz Güldürüsü: İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de gelişim gösteren bu tür inanması güç, alışılmadık, beklenmeyen, saçma gibi görünen olayları olayın çıkış noktası gibi ele almaya ve ortaya çıkan sonuçları soğukkanlı bir biçimde güldürü unsuru olarak işlemeye dayanmaktadır. Gelenek ve görenekleri eleştiren İngiliz güldürüsü, ölüm ve ölüleri komedi unsuru şeklinde ele alarak kara mizah özellikleri taşımaktadır (Özön, 2008, s. 230).

Müzikli Güldürü (Operet): Yapısı ve kuruluşu bakımından Amerikan güldürüsüne oldukça benzemektedir. Amerikan güldürüsünün müziklendirilmiş halidir diyebiliriz (Özön, 2008, s. 230).

Güldürü: Asıl güldürü filmleri izleyicileri güldürürken düşündürmeye ve sonunda duygulandırmaya doğru yönlendirmektedir. Büyük komedyenler acı-tatlı gülmeceyi bir araç gibi kullanarak, insanların gerçekte yaşamış olduğu sorunları aydınlatmayı hedeflemektedir (Özön, 2008, s. 230-231).

Toplumsal Yergi: Geleneksel Türk tiyatrosunda da oldukça kullanılan bu tür, toplumda görünen eksiklikleri keskin bir komedi unsuru olarak ele alır ve bu eksikliklerin düzeltilmesi gerektiğini vurgular (Özön, 2008, s. 231).

Özyapı (karakter) Güldürüsü: Toplum içerisindeki davranışlarıyla olumsuz olarak nitelendirilen karakterler ele alınmaktadır ve genellikle toplumu uyarmayı hedefler (Özön, 2008, s. 231).

Töre Güldürüsü: Belirli bir toplumun belirli bir döneminde yaşanan çağdışı olayları ve yanlış görünen durumları komedi unsuru olarak ele almaktadır (Özön, 2008, s. 231).

Durum Güldürüsü: Amerikan televizyonunda sitcom olarak adlandırılan bu tür, klasik Amerikan ailesinde yaşanan günlük sorunları komedi unsuru olarak ele almaktadır. Temel güldürü gücünü kişilerin içine düştükleri durumlardan alır (Özön, 2008, s. 231).

2.4.2 Türk Sinemasında Komedinin Dönüşümü

Söze ve sözün gücüne dayanan Orta oyunu, Karagöz, Meddah gibi geleneksel Türk tiyatro anlatıları ve Keloğlan, Nasreddin Hoca gibi sözlü ve yazılı mizah edebiyatı Türk komedi sinemasını önemli ölçüde etkilemiştir. Sinemanın ülkemize ilk geldiği günden

itibaren Türk komedi filmlerinin ilk örnekleri geleneksel anlatılarımıza dayanmaktadır (Kuruoğlu ve Boz, 2016, s. 247).

Sigmund Weinberg'in öncülüğünde Osmanlı topraklarında yayılmaya başlayan sinema, ilk örneklerini 1914 yılından itibaren vermeye başlamıştır. Resmi kayıtlara göre Fuat Uzkınay tarafından çekilen, Osmanlı Ayastefanos semtinde bulunan Rus abidesinin yıkılışını belgeleyen ve yaklaşık 2 dakika süren *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) belgesel filmi Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Scognamillo, 1987, s. 20-21).

Scognamillo (1987, s. 33), Türk sinema tarihinde ilk komedi filmi denemesinin bir tiyatro uyarlaması olan *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* filmi olduğunu ifade etmektedir. Film, Donanma Cemiyeti ve Malûl Gaziler Cemiyeti arasında yaşanan anlaşmazlıklar yüzünden yarıda kalmış ve tamamlanamamıştır. Türk sinema tarihinin ilk komedi filmi ise İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Le prétexte adlı Fransız oyunundan çevirdiği uyarlamaya dayanan *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filmidir. Şadi Fikret Karagözoğlu'nun hem yönettiği hem de Bican Efendi tiplemesine hayat verdiği film, halkın büyük beğenisini kazanmıştır. Filmde yan figür olan Bican Efendi tiplemesinin halk tarafından büyük bir sevgiyle karşılanmış olması filmin çekilmesinin önünü açmıştır (Kaşıkçı, 2025, s. 107).

Bir konakta vekilharç olarak çalışan Bican Efendi, konakta düzenlenecek olan eğlence için görevlendirilir. Eğlenceye hazırlık sürecinde Bican Efendi'nin yapmış olduğu sakarlıklar çevresindekilerin onunla alay etmesine sebep olur. Bozuk yiyecek aldığı için aşçı tarafından tartaklanır. Konakta yaşayanlardan intikam almak için bir plan yapar. Yasak olmasına rağmen konağa bir saz ekibi ve bir dansöz getirir. Bu durumu şikâyet etmek için karakola gider fakat sonunda kendisi suçlu bulunur ve karakoldan tartaklanarak ayrılır (Scognamillo, 1987, s. 31-32).

Sakar ve becereksiz özellikleriyle sinema tarihine yön veren Charlie Chaplie'nin "Şarlo" karakterine benzetilmektedir. Şarlo'nun kullanmış olduğu şapkaya karşılık Bican Efendi fes, Şarlo'nun bastonuna karşılık ise şemsiye kullanmaktadır. Charlie Chaplie'nin şarlo'su kurnaz bir yapıya sahipken Bican Efendi tiplemesi oldukça saf özelliklere sahiptir ve filmde kurulan mizah bu saflık üzerine inşa edilmiştir. Teatral özelliklerin baskın olduğu bu film, savaşın içerisinde olunmasına rağmen halkın ilgisini çekmeyi başarmış ve Bican Efendi filmi bir seri haline gelmiştir. Bican Efendi filmi hem Türk

sinemasının ilk komedi filmi hem de Türk sinemasının ilk film serisi olarak adlandırılmaktadır (Scognamillo, 1987, s. 31-32).

Onaran (1994, s. 21), Türk sinema tarihinde 1922 – 1939 yıllarını hem Muhsin Ertuğrul'un tek adam olmasından hem de filmlerde tiyatro oyuncularının yer almasından dolayı tiyatrocular dönemi olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Fransa, Almanya ve Rusya'da tiyatro eğitimi alan Ertuğrul, eğitim aldığı dönemde sinema ile tanışmıştır. Scognamillo (1987, s. 64-65) Ertuğrul'un, Fransa'dan etkilenerek vodvil, Almanya'dan etkilenerek operet, macera ve melodram üzerine çalışmalar yaptığını ifade ederken, Onaran (1994, s. 39) ise filmlerde özellikle operete başvurmasının sebebinin, neşeli ve eğlenceli olan operetlerin halkı eğlendirdiğini ve halkın eğlenceli olan filmlere yönelim gösterdiğini ifade etmiştir.

Tiyatrocular döneminde çekilen komedi filmleri *Leblebici Horhor* (1923), *Cici Berber* (1933), *Düğün Gecesi* (1933), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Naşit Dolandırıcı* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Yeni Karagöz* (1933), *Leblebici Horhor Ağa* (1934, film sonradan yeni ismiyle yeniden çekilmiştir), *Milyon Avcıları* (1934), *Aynaroz Kadısı* (1938) olarak bilinmektedir.

Nazım Hikmet'in yönetmenliğini yaptığı *Düğün Gecesi* (1933) ve Hazım Körmükçü'nün yönetmenliğini yaptığı *Yeni Karagöz* (1933) filmlerinin geleneksel Türk halk tiyatrosunun etkisinde olduğu görülmektedir. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *Karım Beni Aldatırsa* (1933) ve Söz *Bir Allah Bir* (1933) filmleri birer vodvil örneğidir. Cici Berber filmi ise Ertuğrul'un en başarılı operetlerinin başında gelmektedir. Ertuğrul'un yönetmiş olduğu diğer güldürü filmlerinin de batı etkisinde olduğu ve teatral özellikler taşıdığı görülmektedir (Gezgin, 2017, s. 36). Bu dönemdeki güldürü filmlerinde karakter yerine tip kullanımı yaygındır.

II. Dünya Savaşı öncesi, savaş dönemi ve etkilerinin devam ettiği yıllar olan 1939-1952 yılları Türk sinemasında geçiş dönemi olarak adlandırılmaktadır (Onaran, 1994, s. 35). Hem savaşın etkilerinin görülmesi hem de Türk demokrasisinde değişiklikler yaşanması Türk sinemasını da yakından etkilemiştir. Muhsin Ertuğrul, 1939 yılında çekmiş olduğu 4 güldürü filmiyle kaldığı yerden devam etmiştir. Bu 4 filmin 3'ü tiyatrodan uyarlamadır. Bu dönemde de filmlerin tiyatral anlatı etkisi altında olduğu görülmektedir. Ertuğrul'un dışında Ferdi Tayfur'un 1947 yılında çekmiş olduğu *Kerim'in Çilesi*, Vedat Örfi Bengü'nün 1947 yılında yönetmiş olduğu *Kılıbıklar* filmi, 1950 yılında Lütfi Akad'ın

yönetmiş olduğu *Lüküs Hayat* opereti ve yine 1950 yılında Mehmet Muhtar'ın yönetmiş olduğu *İstanbul Geceleri* filmi dönemin güldürü filmlerine örnektir. Geçiş dönemi ile Ertuğrul'un haricinde farklı yönetmenlerin olduğu görülmektedir. (Gezgin, 2017, s. 39-40)

Geleneksel Türk tiyatrosunun bir türü olan orta oyununun son temsilcisi İsmail Dümbüllü ile bu dönemde "tür" oyunculuğu etkili olmuştur. İsmail Dümbüllü, ortaya çıkarmış olduğu tipleme ile birçok filmde aynı tipleme ile yer almıştır. *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948) filmi Dümbüllü'nün yaratmış olduğu ilk tipleme filmidir. *Dümbüllü Sporcu* (1952), *Dümbüllü Tarzan* (1954) filmleri ise tiplemenin devam filmleridir. Bu filmlerin temelinde orta oyununda kullanılan espriler, sözlü güldürüler ön planda tutulmuştur. (Gezgin, 2017, s. 40)

Kuruoğlu ve Boz (2016, s. 248), 1950-1970 yıllar arasında Türk sinemasında 332 komedi filminin çekildiğini belirtmiştir. Sinemacılar olarak adlandırılan bu dönemde çekilen filmler tiyatral anlatının etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlamış ve öyküler sinema diliyle anlatılmaya çalışılmıştır. Bazı sinema araştırmacıları tarafından "Yeşilçam dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde farklı filmlerde yeni komedi tiplemeleri ortaya çıkmıştır (Gezgin, 2017, s. 43). Bu bağlamda, 1952 sonrası komedinin kendi içerisinde bir tür çeşitliliğine sahip olduğu görülmektedir. 1957 yılında Atıf Yılmaz'ın yönetmiş olduğu *Gelinin Muradı* filmi ise Türk sinemasının kasaba güldürüsüdür (Kotan, 2015, s. 41).

Özgüç (2005, s. 64), Türk komedi sinemasını 1960'lı yıllara kadar modern, tarihi ve serial olarak adlandırırken, 1960 yılında ülkede yaşanan politik olayların da etkisiyle komedi filmlerini, salon güldürüleri, kasaba güldürüleri ve seks güldürüleri olarak sınıflandırmıştır. Kuruoğlu ve Boz (2016, s. 248-249) ise 1960'lı yıllarda çekilen komedi filmlerinin söze dayalı güldürülere dayandığını vurgularken, bu dönemde külhanbeyi tavırlı, argo kullanan kadın kahramanlı komedi filmlerinin de çekildiğini belirtmiştir.

1960'lı yıllarda Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımı ön planda olmasına rağmen bu akım Türk komedi sinemasında görülmemektedir (Kuruoğlu ve Boz, 2016, s. 249). Bu dönemde güldürü filmlerinin amacı seyircileri, filmlerdeki kişilerin davranışları, hareketleri ve sözleri ile eğlendirip güldürmektir. Filmlerde eleştirel bir durum söz konusu değildir. Sinemasal anlamda ilk tiplemelerin çıkması ile tiyatral anlatıdan uzaklaştığı görülmektedir. Öztürk Serengil'in "Adanalı Tayfur", Feridun Karakaya'nın

"Cilalı İbo" ve Sadri Alışık'ın "Turist Ömer" tiplemeleri, sinemasal anlamda ilk film tiplemeleri olarak adlandırılmaktadır (Gezgin, 2017, s. 47). Teksoy (2005, s. 23) bu tiplemelerin ortak yönlerinin kendilerine özgü ifadeler kullanması ve hepsinin sokaktaki insanı yansıtması olduğunu ifade etmektedir. Belirtilen tiplemeler haricinde bu dönem içerisindeki "Gol Kralı Cafer", "Yosun ile Tosun", "Keloğlan", "Horoz Nuri" gibi farklı komedi tiplemeleri de bulunmaktadır. Toplumsal yaşam içerisinde kendilerine yer bulamayan bu tiplemeler, dili bozarak kullanma, eğri büğrü yürüme ve yırtık kıyafet giyme gibi komedi unsurları içerirler (Gezgin, 2017, s. 49).

1970'li yıllara gelindiğinde siyasal ve toplumsal anlamda yaşanan değişim farklı türlerde komedi filmlerinin çekilmesine imkân tanımıştır. Salon komedileri, Erotik komediler, eleştirel komedi ve geleneksel Türk tiyatrosunun etkisinin hissedildiği komedi filmleri üretilmiştir. 70'li yılların sonuna kadar erotik film sayısının fazlalığı dikkat çekmektedir. Oldukça düzeysiz cinsellik, argo ve küfrün bol olduğu konuşmalarla seyirciyi güldürmeye çalışan bu filmlerin herhangi bir sanatsal kaygısı bulunmaktadır. (Kuruoğlu ve Boz, 2016, s. 250).

Bu dönem içerisinde toplumsal hayat içerisindeki sınıfsal çatışmalar ve toplumsal alanda yaşanan değişimler komedi filmlerinde de görülmektedir. Kartal Tibet, Zeki Ökten, Atıf Yılmaz ve Zeki Alasya gibi önemli yönetmenler toplumsal yaşamda görünen anlaşmazlıkları ve çatışmaları komedi filmleri üzerinden aktarmışlardır. 1971 yılında Atıf Yılmaz'ın yönetmiş olduğu *Yedi Kocalı Hürmüz*" filmi bu anlamda önem taşımaktadır. (Kuruoğlu ve Boz, 2016, s. 251).

Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin gibi Türk edebiyatının önemli isimlerinin eserlerinin sinema perdesine aktarıldığı bu dönemde oldukça önemli komedi filmleri yapılmıştır. Hababam Sınıfı serisi barındırmış olduğu komedi unsurları, eğitim sistemini eleştirmesi ve bu seride yer alan Kemal Sunal ve Şener Şen gibi önemli oyuncuların yıldızlaşması açısından oldukça önemli bir filmdir. Kemal Sunal, temiz, kötülük düşünmeyen, sakar, saflığı yüzünden ortalığı karıştıran ve kıvrak zekâsı sayesinde düştüğü karışıklıktan kurtulan tiplemeleriyle Türk komedi sinemasında vurgulanması gereken en önemli isimlerin başında gelmektedir. Bu isimlerin yanı sıra bu dönemde çekilen filmler aracılığıyla Zeki Alasya, Metin Akpınar, Müjdat Gezen, İlyas Salman gibi önemli oyuncular da ön plana çıkmıştır (Özgüç, 2005, s. 70-75). Özellikle Zeki – Metin ikilisinin geleneksel Türk tiyatrosundaki Hacivat-Karagöz ya da Pişekâr-Kavuklu tiplemelerine uygun modern bir

çift olmaları Türk komedi sinemasında geleneksel Türk tiyatrosunun etkisini göstermektedir. Hababam Sınıfı serisinin yönetmenliğini yapan Ertem Eğilmez, Frank Capra'nın "Amerikan Güldürüsü" türünü Türk sinemasına taşıyarak aile içi ilişkilere dayalı komedi filmleri çekmiştir. (Gezgin, 2017, s. 52)

1980'li yıllara gelindiğinde ise 12 Eylül'ün yaratmış olduğu ekonomik, siyasal ve toplumsal hayat alt üst olmuştur. Toplum içerisinde bu değişime ayak uyduranlar ve hayata küsenler olarak bir ikilem yaşanmıştır. Bu çatışma kendini sinema perdesinde de göstermiştir (Kuruoğlu ve Boz, 2016, s. 253). Maktav'ın da belirttiği gibi (Maktav'dan aktaran, Kuruoğlu ve Boz, 2016, s. 253) bu dönemde çekilen komedi filmlerinin ana kahramanları görevlerini eksiksiz bir şekilde yapmalarına rağmen yeni politik ve ekonomik düzende namuslu oldukları için başarısız olan kişilerdir. Filmlerdeki karakterler genellikle şehirde yaşamını sürdüren ve ailesini geçindirmek konusunda zorluk yaşayan dar gelirli kişilerdir. Dönemin toplumsal sorunları komedi filmlerinde kendisine yer bulmuştur. Natuk Baytan'ın yönetmelik koltuğunda oturduğu *Tokatçı* (1984), Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı *Çarıklı Milyoner* (1983), Nesli Çölgeçen'in yönettiği *Züğürt Ağa* (1985) ve Başar Sabuncu'nun yönetmiş olduğu *Çıplak Vatandaş* (1985) gibi filmler dönemin şartlarını ve toplumsal koşullarını mizahi bir dil ile eleştiren önemli komedi filmleridir (Sunal, 1998, s. 35).

1989 yılında dönemin iktidarı yapmış olduğu düzenlemeyle Amerikan dağıtım şirketleri Türkiye'de temsilcilikler açmıştır. Yapılan düzenleme sayesinde herhangi bir aracı olmadan Türkiye'ye giren Hollywood filmleri sinema salonlarında en çok izlenen filmler olmuştur (Karakaya, 2004, s. 67). Bu dönemde çekilen popüler filmlerin Hollywood sinemasından etkilenmesinden dolayı genellikle hızlı kurgu, aksiyon, görüntü ve efektler kullanarak Hollywood filmlerini taklit etmeye çalışmıştır (Gezgin, 2017, s. 55).

Önceki dönemlere kıyasla oldukça az filmin üretildiği 90'lı yıllarda komedi filmlerinde de gözle görülür bir azalma yaşanmaktadır. Bu dönemin önemli komedi filmlerinden biri Şerif Gönen'in yönetmenliğini üstlenmiş olduğu, parodi türünde olan *Amerikalı* (1993) filmidir. Amerika'da zengin olan bir Türk iş insanının hikayesinin anlatıldığı bu filmde Hollywood filmlerine göndermeler bulunmaktadır. 2000 yılında vizyona giren fakat çekimlerine 1998 yılında başlanan, tarihi Türk filmlerini ve tarihsel kostümü mizahi bir dil ile anlatan, Gani Müjde'nin yönetmenliğini üstlendiği *Kahpe Bizans* (2000) filmi ise dönemin bir diğer önemli komedi filmidir. (Gezgin, 2017, s. 55).

Türk sinema tarihinde 2000'li yıllara bakıldığı zaman düşündürmekten ziyade sadece güldürmeye odaklı filmler yapıldığı görülmektedir. 70'li ve 80'li yıllarda komedi filmleri üzerinden yapılan sistemsel eleştiriler 2000'li yıllarda yerini basit esprilere ve argo üzerine kurulu bir mizah diline bırakmıştır (Özbek, 2023, s. 21). Makal (2017, s. 503) bu dönem hakkında, dinin siyaset üzerinde etkili olmasının Türk sinemasının ilgi alanlarını etkilediğini, komedi sinemasının ise bu durumundan ilk etkilenen tür olduğu ifadelerini kullanmıştır.

Korku-komedi, romantik-komedi, macera-komedi, dram-komedi, bilim kurgu-komedi, gençlik komedisi ve Hollywood film parodileri (Makal, 2017, s. 503) gibi alt tür çeşitlerinin olduğu bu dönemde komedi film türleri Ana akım komedi ve Bağımsız komedi filmleri olarak iki ana başlığa ayrılmıştır. Ana akım komedi filmleri mümkün olan tüm prodüksiyonu ve teknik imkanları kullanan yüksek bütçeli filmlerdir. Bu sayede yüksek gişe ve izlenme başarısı sağlayarak, sunmuş oldukları mizah ile halkın her kesimine hitap etmektedir. Bu filmlerin konuları genel olarak insanların ilgisini çekebilecek güncel olaylar ile ilgilidir. Bu dönemde öne çıkan isimlerin başında Cem Yılmaz, Şahan Gökbakar, Yılmaz Erdoğan gibi isimler gelmektedir. Şahan Gökbakar'ın yaratmış olduğu Recep İvedik tiplemesi vizyona girdiği ilk tarihten itibaren büyük gişe rekorları kırmıştır. Çok fazla argo, küfür ve kaba hareketler ile mizah üreten "Recep İvedik" filmi halkın bir kısmının kahkahalarla izlediği bir kısmının ise büyük eleştiri getirdiği bir seri olmuştur. (Özbek, 2023, s. 21).

Ana akım komedi filmlerinin bir diğer önemli örneği ise Cem Yılmaz filmleridir. Cem Yılmaz da filmlerinde zaman zaman kaba hareketlere ve argo ifadelere yer verse de genel olarak filmlerinde göndermelere, parodilere ve Türk toplumunun kültürel yapısına atıfta bulunan mizahi ögelere yer vermektedir (Özbek, 2023, s. 22). Yılmaz'ın yaratmış olduğu "Arif" tiplemesi geleneksel Türk tiyatrosundaki karakterlerden izler taşımaktadır. Bir uzay macerası olarak adlandırılan *Gora* (2004) filminde bilim kurgu türüne göndermelerde bulunmuştur. *Arog* (2008) filminde yontma taş devrine giderek mizahını çağlar ötesine taşıyan Yılmaz, *Yahşi Batı* (2010) filmi ile Türk komedi sinemasını Western türüyle harmanlayarak absürt komedi türüne yeni bir boyut kazandırmıştır.

2000'lerin Türk komedi sinemasındaki bir diğer ana başlık ise Bağımsız Türk komedi sinemasıdır. Yüksek bütçelere ve büyük stüdyolara gerek duymadan, herhangi bir yapımcı baskısı hissetmeden, var olan üretim sisteminin dışına çıkarak sinema ve film

yapımına yeni bir boyut kazandırılmıştır. Türkiye'de bağımsız komedi filmleri çok gelişmemiş olsa da Onur Ünlü gibi ana akım komedi işleri yerine bağımsız komedi filmleri çeken yönetmenler bulunmaktadır. Ünlü, filmlerinde absürt komedi ve kara komedi motiflerini sıkça kullanmaktadır. Filmlerinde tercih etmiş olduğu tezatlıklar ise oluşturmak istediği mizahın temelini sağlamaktadır. *İtirazım Var* (2014) filminde bir imamın başına gelenler ve yaşamış olduğu tezatlıklar filmdeki komedi unsurlarının başında gelmektedir. Genel olarak 2000 sonrası Türk komedi sinemasında yanlış anlaşılmalar, saf kişi tiplemeleri, şive komedileri, dünya sinemasına göndermede bulunmak, Türk kültürel yapısına karşı oluşturulan tezat durumlar birer komedi unsuru olarak kullanılmaktadır (Özbek, 2023, s. 22-23).

3 YÖNTEM

3.1 Araştırma Modeli

Bu çalışmada film karakterleri analiz edileceğinden dolayı nitel araştırma yöntemi ve betimsel tarama modeli tercih edilmiştir. Karasar (2023, s. 109-110) betimsel tarama modelini, geçmişte veya şu an olan bir durumun var olduğu hâliyle tespit edilmeye çalışılması olarak açıklamaktadır. Araştırmaya konu olan olaylara, bireylere ya da nesnelere bir müdahale edilmez, mevcut durum betimlenir ve sınıflandırılır. Bu çalışmada, 2005 sonrası yapılan Türk komedi filmlerinde orta oyununda bulunan geleneksel tiplerin modern yansımaları aranmış ve çözümlemeler yorumlayıcı yaklaşım ile gerçekleşmiştir.

3.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Türk komedi filmleri oluşturmaktadır. Bu evren içerisinde ölçüt örneklem ile beş adet film belirlenmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2021, s. 120-122) ölçüt örneklem, önceden belirlenen ya da araştırmacının kendi ölçütlerini oluşturarak sonuca ulaşmasını sağlamaktadır. Bu araştırma için ölçütler aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Bu çalışma Türk komedi filmleri ile sınırlandırılmıştır.
- Bu çalışma 2005 ve sonrası yapım tarihli ve IMBD puanı 6.5 ve üzeri olanı filmler ile sınırlandırılmıştır.
- Bu çalışma 2005 ve sonrası yapım tarihli minimum 1 milyon izleyiciye sahip filmler ile sınırlandırılmıştır.
- Bu çalışma 2005 ve sonrası yapım tarihli, IMBD puanı 6.5 ve üzeri olan, minimum 1 milyon izlenmiş olan filmler arasında senaristi farklı olan ve en çok izlenen ilk beş film ile sınırlandırılmıştır.
- Seri halinde çekilen filmler içerisinden IMDB puanı en yüksek olan film örneklem için seçilmiştir.

Bu ölçütler ışığında çalışmada incelenen filmler Box Office Türkiye tarafından ilan edilen "1989'dan Günümüze Türkiye'de Seyirci Rekoru Kıran 100 Film" arasından sadece komedi filmleri seçilerek belirlenmiştir. Bu doğrultuda toplam 50 komedi filmi incelenmiştir. Bu 50 film içerisinden belirlenen ölçütler ile toplam beş adet film seçilmiştir. Belirlenen ölçütler doğrultusunda seçilen filmlerin yapım yılı, IMDB puanı,

izlenme sayısı ve senarist farklılıklarına göre sıralaması kronolojik olarak aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.1

Ölçütlü örneklem ile seçilen filmler

Filmin Adı	**Yapım Yılı**	**IMDB Puanı**	**İzlenme Sayısı**	**Senarist**	**Yönetmen**
Organize İşler	2005	7.4	2.618.244	Yılmaz Erdoğan	Yılmaz Erdoğan
Eyyvah Eyvah	2010	7.0	2.459.815	Ata Demirer	Hakan Algül
Düğün Dernek	2013	6.9	6.980.070	Selçuk Aydemir	Selçuk Aydemir
Aile Arasında	2017	7.6	5.289.051	Gülse Birsel	Ozan Açıktan
Arif ve 216	2018	6.9	4.968.462	Cem Yılmaz	Kıvanç Baruönü

3.3 Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Bu araştırmada geleneksel Türk tiyatrosu, tiyatro ve sinema ile ilgili yerli ve yabancı kitap, tez, makale, bildiri vb. literatürde yer alan kaynaklar incelenmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2021, s. 189-195) doküman incelemesi yazılı, görsel ya da farklı materyallerin belirli bir sistem içerisinde analiz edilmesini sağlayan nitel veri toplama yöntemidir. Bu bağlamda, beş adet filmin incelendiği bu araştırmada veri toplama tekniği olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

3.4 Analitik Çerçeve

Bu çalışmada orta oyunundaki geleneksel tiplemelerin günümüz Türk komedi filmlerindeki modern temsillerini bulmak amacıyla araştırmacı tarafından "tipleme

özellikleri, dramatik işlev ve mizah kaynağı" olmaz üzere üç ana kategoriden oluşan bir analitik çerçeve geliştirilmiştir. Bu çerçeve, film karakterlerinin sistematik bir biçimde çözümlenmesine ve orta oyunundaki geleneksel tiplemelerle karşılaştırmalı bir şekilde incelenmesini sağlamaktadır.

Tablo 3.2

Orta oyunu tiplerinin özellikleri

Tip	**Tipleme Özellikleri**	**Dramatik İşlev**	**Mizah Kaynağı**
Pişekâr	Uyumlu, ara bulucu, bilge, söz ustası, sinsi, yönlendirici	Merkezi Tip	Fiziksel komedi ve sözlü mizah
Kavuklu	Halk adamı, dobra, cahil ama zeki, adil	Merkezi Tip	Fiziksel komedi ve sözlü mizah
Zenne	Cilveli, zeki, kurnaz, manipülatif	Yardımcı Tip	Fiziksel komedi ve sözlü mizah
Çelebi	Çapkın, gösterişli, görgüsüz, bilgili, farklı dillere hâkim	Yardımcı Tip	Fiziksel komedi ve sözlü mizah
Tuzsuz Deli Bekir	Kabadayı, sert, sarhoş	Yardımcı Tip	Fiziksel komedi ve sözlü mizah

3.5 Veri Analizi

Bu çalışmada, günümüz Türk komedi filmlerinde orta oyunundaki geleneksel tiplerin modern yansımalarını incelemek amacıyla elde edilen veriler, oluşturulan analitik çerçeve bağlamında çözümlenmiştir. Analitik çerçeve, orta oyununda bulunan Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Çelebi, Tuzsuz Deli Bekir tiplemelerinin temel özelliklerini, dramatik işlevlerini ve mizah kaynağını tanımlayan açıklayıcı bir model konumundadır. Veri analizi, yukarıda oluşturulan çerçevenin, seçilen filmlere sistemik bir biçimde uygulanması ile gerçekleştirilmiştir. Ölçütlü örneklem ile belirlenen beş film ayrıntılı bir şekilde izlenmiş ve her filmdeki karakterlerin davranış biçimleri, dramatik işlevleri ve mizahi yönleri analitik çerçevede bulunan tip özellikleriyle karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Filmlerde yer alan ana ve önemli yan karakterlerin orta oyunundaki tipler ile hangi yönlerden benzeştiği, farklılaştığı ya da geleneksel bir tipin bir karaktere nasıl dönüştüğü betimsel bir biçimde açıklanmıştır.

3.6 Etik Bildirim

Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar, insan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması, insanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar, hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar, kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar için Etik Kurul Onay Belgesi gerekmektedir. Bu tez çalışmasının Etik Kurul Onay Belgesi Gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan ederim.

4 BULGULAR VE YORUM

4.1 Organize İşler



Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Senarist: Yılmaz Erdoğan

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Tolga Çevik, Özgü Namal, Cem Yılmaz, Demek Akbağ, Altan Erkekli

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2005

Imdb Puanı: 7.4

İzlenme Sayısı: 2.618.244

4.1.1 Filmin Konusu

İstanbul'un arka sokaklarında bir hırsızlık çetesinin lideri olan Asım Noyan (Yılmaz Erdoğan) bir grup insandan kaçarken rastgele bir evin kapısını çalar ve sahne ismi "Superman" olan, hayata bir türlü tutunamayan Samet (Tolga Çevik) ile tanışır. Samet'in savunmasız, kırılgan ve saf yapısı Asım'ın onu çeteye dahil etmek istemesine sebep olur. Samet, ilk suç girişiminde daha önce dolandırılan ve dolandırıcılardan intikam almak isteyen bir aileye denk gelir. Suç örgütünden paralarını geri almak üzerine plan yapan ailenin kızı Umut'a (Özgü Namal) âşık olan Samet dolandırıcı olduklarını söyleyerek her şeyi itiraf eder. Umut, kurmuş olduğu planları doğrultusunda babasının ortağı tarafından dolandırıldıklarını ve yardıma ihtiyaçları olduğunu söyleyerek Samet, Asım ve çetesini bir mafya olan Müslüm'ün (Cem Yılmaz) evine gönderir. Müslüm'ün kim olduğundan habersiz şekilde yola koyulan çete beklemedikleri bir durumla karşılaşır.

4.1.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları

4.1.2.1 Asım Noyan

Asım Noyan, sahip olduğu yönlendirici, söz ustası, ara bulucu, zeki ve kurnaz gibi özellikler ile orta oyunda yer alan Pişekâr'ın modern bir yansıması olarak düşünülebilir. Asım, Edward Morgan Forster'ın tanımladığı gibi ilk olarak karşımıza bir "flat" (tek

boyutlu) başka bir deyişle tip olarak çıksa da ilerleyen sahnelerde özellikle kızını uzaktan izlediği, ona olan sevgisini ve özlemini anlattığı sahnelerle birlikte "round" (derinlikli) karaktere dönüşmektedir. Hem geçmişe duymuş olduğu özlem hem de yaşamış olduğu pişmanlık Asım Noyan'ın tipten beslenen çok katmanlı ve derinlikli bir karakter olduğunu göstermektedir. Asım Noyan karakterinin film boyunca Pişekâr tiplemesinden ayrıştığı noktalar da bulunmaktadır. Pişekâr, geleneksel Türk tiyatrosunda kurmuş olduğu ya da var olan düzenin koruyucusu olarak tanımlanırken, Asım Noyan içinde bulunmuş olduğu düzeni manipüle eden bir karakterdir. Bu bağlamda Asım Noyan, ne anti-kahraman ne de halk kahramanı olarak karşımıza çıkar. Böyle bir ikilem arasında kalması da Forster'ın derinlikli karakter tanımına bir örnektir.

Asım Noyan, film boyunca hırsızlık çetesinin sadece yönetici aklı değil aynı zamanda bir söz ustası olarak karşımıza çıkar. Pişekâr tiplemesinin oyunlardaki oyun kurucu özelliği, diğer tipleri manipüle edebilmesi, durumları ve düzeni kendi çıkarlarına doğru yönlendirmesi gibi özellikleri Asım Noyan karakterinde modern bir şekilde yeniden üretilmiştir diyebiliriz. Filmin başında Superman Samet'i intihar isteğinden vazgeçirmiş olması önemli bir örnektir. Asım, Superman Samet'in yaşamış olduğu kırılganlık ve umutsuzluğu cümleleriyle yönlendirir ve Samet'in içinde bulunduğu ruh halinden çıkışını sağlayarak kendi çetesine katılmaya ikna eder. Asım Noyan'ın tıpkı Pişekâr tiplemesinin de sahip olduğu manipülatif kişilik ve söz cambazlığı, Samet ve Asım arasında bir güven ilişkisi oluşturur. Bu örnek sahne Pişekâr'ın oyunlardaki düzen kurucu ve Kavuklu'yu istediği gibi yönlendirebilen özelliğinin bir modern yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu sahneye ek olarak Asım Noyan'ın çete içerisinde hırsızlık ve şantaj planlarını kurgulaması ve çetesini yönlendirmesi ile Pişekâr tiplemesinin oyunun olay örgüsünü şekillendirmesi benzerlik taşımaktadır. Bu durum Asım karakterinin Pişekâr'ın tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Pişekâr tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Asım Noyan karakterinin benzerliği sadece Pişekâr tiplemesi ile sınırlı değildir. Şık ve gösterişli giyim tarzına sahip olması, yaşam tarzı, kullandığı dil ve kendini ayrıcalıklı bir sınıfta göstermesi gibi özellikler Çelebi tiplemesini de karakteri içerisinde barındırdığını göstermektedir. Filmin başında evli bir kadınla yasak bir ilişki yaşıyor olması, restoran sahibi kadınla aralarında geçen diyaloğun çapkın bir yapıya sahip olduğunu göstermesi, maddi güç üzerinden kurmuş olduğu statü söylemleri gibi özellikler Çelebi'nin hem

çapkın hem gösterişli hem de toplumsal statüyü bir üstünlük olarak gören yapısıyla doğrudan benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda Asım Noyan karakteri, Çelebi tiplemesinin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir.

4.1.2.2 Superman Samet

Superman Samet, halkın içinden gelen, saf görünümlü ama aynı zamanda kıvrak bir zekâya sahip olması gibi özellikleriyle orta oyununda yer alan Kavuklu tiplemesinin modern ve sinematik anlamda yeniden yorumlanmış şekli olarak yorumlanabilir. Samet'in insanları güldüremediği için yaşamış olduğu başarısızlık hissinin getirmiş olduğu duygusal kırgınlık, bir aidiyet eksikliği ve arayışı, çetenin içerisinde kendini kabul ettirme ve kendini ispatlama çabası, dolandırmaya çalıştığı kadına âşık olması gibi özellikler bir tipten çıkıp bir karaktere dönüştüğünü göstermektedir. Bu bağlamda Forster'ın "round" (derinlikli) karakter tanımlamasına uygun bir yapıya sahiptir.

Geleneksel Türk tiyatrosunda Kavuklu tiplemesi saf ama kıvrak zekâya sahip, manipülasyona açık, halk adamı ve adaletli yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Superman Samet, intihar etmeyi planlarken Asım'ın yönlendirmesiyle kendisini bir anda hırsızlık çetesinin bir parçası olarak bulur. Hem saf hem çaresiz olması ve Asım'ın Samet'i manipüle etmesiyle birlikte çetenin içerisine istemsiz bir şekilde katılır. Kavuklu'nun, Pişekâr tarafından sürekli yönlendirilmesiyle benzerlik göstermektedir. Hırsızlık çetesiyle ilk operasyona katıldığında sarhoş olması ve neyin içerisinde olduğunu anlamaması da Kavuklu'nun orta oyunda iş arama isteği ya da birine yardımda bulunma arzusu sebebiyle girmiş olduğu "oyun içinde oyun" durumuyla benzerlik göstermektedir. Superman Samet'in yaşamış olduğu talihsizlikler, sakarlığı, içinde olduğu ortamın ya da durumun ciddiyetini kavramakta yaşadığı zorluklar da Kavuklu tiplemesinin bilinçsiz bir şekilde mizah üretme işleviyle benzerlik göstermektedir. Kavuklu, birçok orta oyununda zenneler tarafında da manipüle edilir. Bazı oyunlarda zenneler ile flört etmesi, bazı oyunlarda yanlış anlaşılmalar oluşması, bazı oyunlarda da Kavuklu'nun kendi saf yapısından kaynaklanmasından dolayı zenneler Kavuklu'yu manipüle ederler. Samet'in dolandırmaya çalıştığı Umut karakterine âşık olması ve Umut'un dolandırıcılardan intikam almak için Samet'i kullanması da Kavuklu'nun zenneler tarafından manipüle edilmesiyle benzeşmektedir. Samet'in, Umut'a beslemiş olduğu duygular onu Müslüm'e götürür ve Umut intikamını almış olur. Umut'un, babasının ortağı tarafından dolandırıldığını söylemesi üzerine ona yardım etmek istemesi ve adaletli bir yapıya sahip

olması da Kavuklu'nun halktan biri olarak adaletli olması özelliğiyle benzerlik göstermektedir.

Asım Noyan ve Superman Samet karakterlerinin film boyunca bir ikili olarak görülmesi, aralarında yaşanan söz oyunları ve söze dayalı mizah ikilinin Pişekâr – Kavuklu'nun birer yansıması olduğunu göstermektedir. Asım Noyan'ın, Samet'e sürekli öğütlerde bulunması, Samet'in yanlışlarında ya da sakarlıklarında ona karşı şakayla karışık verdiği sert tepkiler; Pişekâr'ın, Kavuklu'nun saçmalıklarına karşı elindeki "pastav" ile Kavuklu'nun kafasına vurmasıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Bütün bunların yanı sıra Superman Samet'in Kavuklu tiplemesinden farklılık gösterdiği özellikleri de bulunmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde Samet bulunduğu düzenin farkındadır. Kavuklu gibi bilinçsiz bir yapıysa sahip değildir. Samet'in konuşma dili oldukça düzgün ve kibardır. İçinde bulunduğu durumlara mantıksal bir çözümlemeyle yaklaşır fakat dramatik yapı içerisinde Asım ile mizahı sağlayan, kandırılan ve manipüle edilen bir kişi olarak Kavuklu tiplemesinin modern bir yansıması olarak görülebilir.

4.1.2.3 Umut Ocak

Özgü Namal'ın canlandırdığı Umut, Zenne tiplemesinin "bir erkek tarafından canlandırılan kadın" formundan uzaktır fakat Zenne'nin sahip olduğu oyun kuran, manipüle eden ve isteğine ulaşan özelliklerini içinde barındırması sebebiyle modern bir yansıma olarak yorumlanabilir. E.M.Forster'ın tanımlamasına göre Zenne tek boyutludur. Umut ise sevgi, öfke ve intikam gibi farklı duygulara sahip olan, film boyunca psikolojik olarak değişimlere uğrayan, Superman Samet ile kurmuş olduğu ilişkide hem duygusal hem de stratejik hareket etmesiyle sinemanın çok katmanlı kadın karakterine, Forster'ın tanımıyla derinlikli bir karaktere dönüşür.

Umut karakterinin Zenne tiplemesinin bir yansıması olarak düşünülen ilk belirgin sahne ailesinin dolandırıldığını fark etmelerinden sonra gelişen dolandırıcılık hikâyesinin peşine düşme ve intikam alma isteğinin olmasıdır. Anne ve babasının dolandırılmalarından sonrasında yaşamış oldukları üzüntü ve şaşkınlığın karşısında Umut'un pasif bir durumda olmayı tercih etmeyip, çözüm arayan ve plan kuran bir özne haline gelmesi, Zenne tiplemesinin oyunlar ve planlar kuran yönünü sinema perdesine taşımıştır.

Orta oyunda Zenne tipinin en önemli özelliklerinin başında, karşısındaki erkek tiplemelerinin zaaflarını görerek onları kullanmaya çalışması gelmektedir. Bu durum filmde Umut ile Superman Samet'in ilk buluşmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Samet, çalıntı aracı satmak için Umut'la buluşur. Umut, Zenne tiplemesi gibi cilveli bir yapıya sahip değildir fakat Samet karşısındaki sessiz ve mesafeli duruşuyla Samet'in ondan etkilenmesini sağlar. Samet hem ilk suçunu işliyor olması hem de Umut'tan etkilenmesi sebebiyle aracı Umut'ta bırakıp gider. Bu durum, Zenne tiplemesinin karşısındaki erkek üzerinde cilvesiyle kurmuş olduğu çözülmenin modern bir karşılığı olarak görülebilir. Umut, cilveli ya da kur yapısıyla değil duygusal etkiyle karşısındaki erkeği yönlendiren konumdadır.

Filmde Umut'un Zenne tiplemesinin bir yansıması olduğunu ya da Zenne'nin işlevlerini üstlendiğini gösteren en net durum ise Umut ve ailesinin Samet üzerinden Asım'dan intikam almaya çalışmasıdır. Umut'un, Superman Samet üstündeki duygusal etkisini stratejik bir araç olarak kullanması, Zenne tiplemesinin orta oyunlarda karşısındaki erkeğin duygularını kendi silahına dönüştürmesi özelliğiyle birebir örtüşmektedir. Samet, Umut'a yardım etmek için Asım'ı ikna etmeye çalışır. Hem Samet hem de Asım ve çetesi Umut'un planlarına dâhil olarak onun oyununun parçası olurlar.

Filmde, Umut karakteri Zenne tiplemesinin bir kopyası olarak değil, sinema anatısının özellikleriyle farklı dramatik işlevler kazanan modern bir yansımaya dönüşmüştür. Zenne, genel olarak cilvesi, beden dili, arzusu, romantizmi ve manipülatif özellikleriyle komedi üretirken; Umut karakteri planlar ve stratejiler üretme, duygusal yakınlık kurma ve yönlendirme gibi özelliklerle mizahı oluşturup, dramatik yapıyı zenginleştirir.

4.1.2.4 Müslüm Duralmaz

Müslüm Duralmaz, geleneksel Türk tiyatrosunda fiziksel güç, tehditkâr ifadeler, eril davranışlar ve ani öfke patlamalarıyla tanımlanan Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin modern bir yansıması olarak örneklendirilebilir. Filmde daha önce çözümlenen Asım, Samet ve Umut karakterlerinin aksine film boyunca herhangi bir içsel dönüşüme uğramayan, anlatının başında göstermiş olduğu tehditkâr ifadeleri, sert yapısı ve korkutucu tavrının hiç değişmemesi gibi özellikleriyle Forster'ın tanımıyla tek boyutlu tiptir. Güç üzerinden karikatürize edilmektedir. Asım, Samet ve Umut gibi karakterlerin karşısında Müslüm'ün bir tip olarak bulunması filmde mizahın devamlılığını sağlamıştır.

Müslüm tiplemesini ilk olarak Umut'un iş görüşmesi amacıyla Müslüm'ün evine gittiğinde görürüz. Evin konumu, büyüklüğü ve silahlı adamların evin etrafını koruyor olması Müslüm tiplemesinin bir mafya olduğunun göstergesidir. Mafya ise geleneksel oyunlarda kabadayının dönüşüme uğramış hâlidir. Çevresindeki adamların Müslüm'e itaat ediyor olması Müslüm'ün iktidarını ve tehditkâr yapısını göstermektedir. Umut ile Müslüm arasında geçen diyalogda Müslüm'ün "hangi okul?" diyerek birkaç defa aynı soruyu sorması, yavaş konuşması ve şiveye sahip olması Müslüm'ün güç üzerinden karikatürize edildiğini göstermektedir. Bu durum Tuzsuz Deli Bekir'in dışarıdan sert ve korkutucu ama dramatik derinliği sığ olan yapısıyla örtüşmektedir. Müslüm'ün üretmiş olduğu mizah "sertliğin komikleştirilmesi" olarak da adlandırılabilir. "Plazma izledin mi? "Plazma izle!" ya da "hangi okul?" gibi kalıplaşan soruları veya emir kipleri kullanması, ani öfke patlamaları gibi özellikleri Tuzsuz Deli Bekir'in "komikleşen güç" özelliğinin yeniden üretimi olarak yorumlanabilir. Samet, Asım ve çetesinin Müslüm ile karşı karşıya geldikleri sahne ise Müslüm ile Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin bağlarının en net görünür olduğu sahnedir. Hırsızlık çetesinin Müslüm'ün karşısında korkudan titreyip, konuşmakta zorluk çekmesi orta oyundaki tiplerin Tuzsuz Deli Bekir karşısında yaşadığı tedirginliklerle benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda her iki tiplemenin de korku üzerinden de mizahı oluşturduğu söylenebilir.

Müslüm tiplemesinin film içerisindeki konumu dramatik yapıyı oluşturan bir karakter olmak değil, Superman Samet, Umut Ocak, Asım Noyan ve çetesi çerçevesinde oluşan olay örgüsünü, hem güç ve korku üzerinden çözülmesini sağlayan hem de sertliğin komikleştirilmesiyle mizahın oluşmasına destek olan yardımcı bir tip olarak konumlanmaktadır. Bu durum Tuzsuz Deli Bekir'in geleneksel Türk tiyatrosundaki göreviyle benzerlik göstermektedir.

4.2 Eyyvah Eyvah



Yönetmen: Hakan Algül

Senarist: Ata Demirer

Oyuncular: Ata Demirer, Demek Akbağ, Özge Borak, Ali Savaşçı, Bican Günalan, Salih Kalyon, Bülent Şakrak

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2010

Imdb Puanı: 7.0

İzlenme Sayısı: 2.459.815

4.2.1.Filmin Konusu

Çanakkale'nin Geyikli kasabasında anneannesi ve dedesi ile yaşayan Hüseyin Badem (Ata Demirer), düğünlerde ve özel günlerde klarnet çalarak geçimini sağlar. Gönlünü hemşire Müjgan'a kaptıran Hüseyin, ona hislerini açabilmenin yollarını ararken öldü diye bildiği babasının yaşadığını öğrenir. Geçmişten kalan bazı mektupları ve babasının gençlik fotoğrafını yanına alarak İstanbul'a onu aramaya gider. Köyden tanıdığı terzi Ramiz'in (Bican Günalan) yanında kalan Hüseyin, İstanbul'a geldiği ilk gün Ramiz'in terzi dükkânına müşteri olarak gelen şarkıcı Firuzan'la (Demet Akbağ) tanışır ve kendini farklı bir maceranın içinde bulur. Hem Firuzan'ın orkestrasında kısa süreliğine yer alır hem de Firuzan'ın dergi çekimlerinde onun asistanlığını yapar. Bu yardımların karşılığında Firuzan, Hüseyin'in babasını aramasına yardım eder. Bu arayış ikilinin komedisi ve aksiyonu bol bir macera içine girmesine sebep olsa da Hüseyin amacına ulaşır ve babasını bulur.

4.2.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları

4.2.2.1 Şarkıcı Firuzan

Şarkıcı Firuzan sahip olduğu düzenleyici, yönlendirici, oyun kuran, ilişkileri yöneten ve zor durumlarda çözüm üreten özellikleriyle Pişekâr'ın modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. Bunların yanı sıra Firuzan'ın anlatı içerisindeki diğer özellikleri ise Zenne, Çelebi ve Tuzsuz Deli Bekir'den izler taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda Firuzan'ın melez bir karakter olduğu düşünülebilir. Firuzan, karşımıza ilk olarak terzi

dükkânında çıkar. Eski kocasının onu aldattığını anlattığı sahneye kadar Forster'ın tanımlamış olduğu tek boyutlu bir tiptir. O sahneye kadar tipik bir gece mekânı şarkıcısı özellikleri taşır. Duygusal bir derinliği yoktur. Eski kocasının onu aldattığını anlattığı sahnede ise Firuzan'ın geçmişe dayalı bir kırgınlığı ve kızgınlığının olduğu görülmektedir. Evinde oyuncak dolu bir oda olması, küçüklüğünden beri oyuncakları çok sevdiğini söylemesi hem geçmişe dair bir özleminin olduğunu hem de bir çocuk sahibi olmak istediği şeklinde yorumlanabilir. Hüseyin'e babasını bulma konusunda yardım etmek istemesi, Hüseyin'in babasını bulduğu sahnede Firuzan'ın dayanamayıp gözyaşı dökmesi duygusal olarak çok yönlülüğünü göstermektedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında Firuzan, tipten beslenen çok katmanlı bir karakterdir.

Firuzan ve Hüseyin'in karşılaştıkları ilk sahne terzi Ramiz'in dükkânıdır. Terzi Ramiz, Firuzan'ın elbisesini istediği gibi yapmamıştır ve o sırada dükkânda değildir. Firuzan, acelesi olduğundan elbise için bir çözüm üretir fakat Hüseyin bunu yapamaz. Firuzan'ın hızlı bir şekilde çözüm üretmesi Pişekâr'ın orta oyunlardaki zor durumlarda çözüm üretebilen özelliğiyle benzerlik göstermektedir. Ayrıca Hüseyin'in elbiseyi yırtması sonucunda ona tokat atması ise Pişekâr'ın, Kavuklu'nun onu sinirlendirdiği zamanlarda elindeki pastav ile kafasına vurmasının bir karşılığı olarak yorumlanabilir. Buna benzer bir diğer sahne ise filmin sonunda yaşanır. Mafyadan kaçan Hüseyin ve Firuzan bir taksiye biner. Hüseyin, korkusundan artık köyüne dönmek istediğini söyler. Firuzan ise bu duruma sinirlenir ve Hüseyin'e tokat atar. Bu sahne de, Pişekar ve Kavuklu arasındaki tekrar ve fiziksel komedinin bir benzeridir. Firuzan'ın, Pişekâr'ın bir yansıması ya da modern bir dönüşümü olduğu sahnelerden bir diğeri ise Haldun Eskiciler isimli bir mafyanın Firuzan'ı dinlemeye geldiği sahnedir. Bu bölümde Firuzan ve Hüseyin birlikte sahneye çıkarlar. Hüseyin, "Haldun abi" diyerek sahneden seslenir. Firuzan ise bu hitabetin doğru olmadığını Hüseyin'e anlatır. Hüseyin'in babasını bulmak için bir peynirciye gitmesi ve orada çalışan adama "senin baban saksafon üfler mi?" diye sorması adamı sinirlendirir. Firuzan, duruma müdahale ederek Hüseyin'in ne demek istediğini anlatır. Bu iki örnek Pişekâr'ın, Kavuklu'ya adabımuaşereti öğretmeye çalışmasının ve Pişekâr'ın zor durumları kurtarmaya çalışmanın birer benzeridir. Bu sahnelere ek olarak tost yedikleri bir mekânda Firuzan'ın "bunun üzerine 500 lira koysan adam öldürtürsün İstanbul'da" ve "üç kuruş para kazandın onu da İstanbul'daki taksicilere kaptıracaksın" gibi cümleleriyle köyden gelen Hüseyin'in İstanbul ile olan uyumsuzluğunu yumuşatarak anlatması ve yönetmesi Pişekâr'ın, oyun içerisindeki anlatıcı ve yönetici özelliğiyle

benzerlik göstermektedir. Hikâyedeki bu sahneler, Firuzan karakterinin Pişekâr'ın tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Pişekâr tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Firuzan karakterinin Pişekâr tiplemesinden ayrışmış olduğu özellikleri de bulunmaktadır. Bu ayrışan özellikler Firuzan'ı, orta oyundaki diğer tiplere yakınlaştırmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda Pişekâr tiplemesi her zaman bir erkektir. Firuzan, Pişekâr tiplemesinin maskülen yönlerini taşısa da Zenne tiplemesinin feminen özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır. Örneğin Firuzan'ın kadın olması, geceleri bir mekânda sahneye çıkması, sesini ve bedenini bir performans aracı olarak kullanması Zenne tiplemesi örneğidir. Firuzan'ın, Pişekâr'ın erkeksi yönleri ile Zenne'nin kadınsı yönlerini bünyesinde taşıması, Zenne'nin modern bir dönüşüme uğradığı şeklinde yorumlanabilir.

Firuzan'ı, Pişekâr'dan ayıran bir diğer özellik ise Pişekâr'ın kullanmış olduğu dilin kibar ve naif olmasıdır. Firuzan, anlatı boyunca tercih etmiş olduğu argo kelimeler, karşısındakilere lakaplar takması örneğin Hüseyin'e "manti" diye seslenmesi ve yeri geldiğinde kullanmış oldu kaba hareketler ile Pişekâr'dan ayrışırken Tuzsuz Deli Bekir tiplemesiyle benzeşir. Tuzsuz Deli Bekir'in sürekli sarhoş olması, çevresindekiler için birer tehdit oluşturması, çevresindekileri korkutması Firuzan'ın kendi çevresindekilerine korku hissettirmesiyle benzerlik taşır. Dergi röportajında Hüseyin'e sorulan "Firuzan nasıl biridir? sorusuna "iyi biridir ama tersi çok pistir" demesi, menajer Metin'in Firuzan'dan sürekli azar işitmesi, eski kocası Fatih'i kuaförün önünde darp etmesi, film boyunca bol bol alkol tüketiyor olması Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin modern bir yansıması olarak görülebilir.

Firuzan, sahip olduğu bazı özelliklerle Çelebi tiplemesini de yansıtmaktadır. Firuzan'ın kendini bir star olarak görmesi, dergi röportajında Sezen Aksu'dan "Sezen" Yıldız Tilbe'den "Yıldız" diyerek bahsetmesi kendini bulunduğu konumun üstünde gördüğünü ve kibirli bir yapısı olduğunu göstermektedir. Bu özellik, Çelebi'nin kendini sürekli bir İstanbul beyefendisi olarak görmesinin modern bir karşılığıdır. Firuzan'ın konuşurken bilmediği halde İngilizce kelimeler kullanması ise Çelebi'nin çok az bildiği Fransızca kelimeleri kullanmasının bir benzeridir. Firuzan'ın gündelik kıyafetlerinin hep şık olması ve gösterişe önem vermesi de Çelebi tiplemesinin modern bir yansıması olarak ele alınabilir.

4.2.2.2 Hüseyin Badem

Hüseyin Badem, fiziksel, dilsel ve sosyo-kültürel yapısı dikkate alındığında halkın içinden gelen, saf ama oldukça kıvrak bir zekâya sahip olmasıyla Kavuklu tiplemesinin modern ve sinematik anlamda yeniden yorumlanmış şekli olarak düşünülebilir. Hüseyin, filmin başında göstermiş olduğu şivesi, sakarlıkları ve yanlış anlamalarıyla klasik bir "Trakya komiği" tiplemesi olarak görülse de Müjgan'la adada oturdukları sahnede "evdekilere kızdığımda yatar uyurdum babamı görebilmek için" ve "benim hayalimde dev gibi bir adam babam" cümlelerini kurması babasına olan özlemini göstermektedir. Bu durum Hüseyin'in geçmişe olan özlemini ve babasız büyümüş olmasının getirdiği duygusal boşluklarını göstermektedir. Babasının yaşadığını öğrendiği sahnede anneannesine ve dedesine karşı olan öfkesi ve kırgınlığı, Müjgan'a olan aşkı ve babasını bulduğu zaman yaşamış olduğu şaşkınlık ve sevinç; Hüseyin Badem'in farklı duyguları içinde bulunduran derinlikli bir karakter olduğunu göstermektedir.

Hüseyin Badem, köyde yetişen, Trakya şivesine sahip olan, gündelik para kazanarak günü kurtarmaya çalışan, ekonomik olarak orta-alt sınıfı temsil eden, lüks zevkleri olmayan, düşüncelerini olduğu gibi ifade eden, modern toplum içerisinde samimi ilişkiler kuran bir karakterdir. Hüseyin Badem bu özellikleriyle, Kavuklu tiplemesinin halkın içinden gelen, saf ve iyi niyetli özelliklerini çağdaş Türk komedi sinemasında yeniden üretmiştir diyebiliriz. Bütün bunların haricinde Hüseyin Badem'in "komik olmak için bir çaba içerisinde olmama" özelliği de Kavuklu tiplemesinin yansımasıdır. Kavuklu, yanlış zamanlarda ya da durumlarda doğruları söyleyerek, Pişekâr'ın söylemlerini yanlış anlayarak, kendi doğrularından vazgeçmeyip, mantıksız konuları çok mantıklıymış gibi savunarak bir çatışma yaratır ve bu çatışma Kavuklu'nun mizahını oluşturur. Hüseyin de anlatı içerisinde komik olmak için mizah üretmemektedir. Kendi alternatif tıp yöntemini geliştirip hem çevresindeki insanlara hem de hayvanlara tedavi uyguluyor olması kendi doğrularından vazgeçmediğini gösterir. Firuzan, dergi çekimleri için boğa kılığına girer ve poz verir. Hüseyin, bu durumu garipser ve "böyle boğa mı olur? Bağlıyken karşısında hareket yaparsan kopartırsa gebertir valla, orijinali ile alakası yok" cümleleri kendi doğrularını ve tecrübelerini her ortamda savunduğunu göstermektedir. Ayrıca Hüseyin'in sahip olduğu sert ve dobra dili de Kavuklu'nun bir yansımasıdır. Firuzan'ın orkestrasında çalmaya başladığı ilk gün gitaristin yanlış tondan çaldığını "senden ötürü, bu tondan

sabaha kadar Manisa Tarzan'ı gibi bağırttırır seni" cümlesi Hüseyin'in dilinin sert ve dobra olduğunu göstermektedir.

Orta oyunda Kavuklu tiplemesi literatürde de belirtildiği gibi palangaya (oyun alanı) dışarıdan gelmektedir. Kavuklu, dışarıdan geldiği bu mekânın düzenini ve kurallarını bilmez. Bu sebeple kullanmış olduğu dil ve davranış biçimleriyle var olan düzene karşı bir uyumsuzluk içerisindedir. Bu uyumsuzluğun yaratmış olduğu çatışma Kavuklu'nun mizahını oluşturmaktadır. Hüseyin Badem'in köyden İstanbul'a olan yolculuğu palangaya yabancı ve uyumsuz olan Kavuklu'nun çağdaş bir yansıması olarak yorumlanabilir. Filmin başlangıcında Hüseyin Badem'in köydeki düzeni, yaşamı belirli bir çerçeve üzerine kurulu şekilde gösterilmektedir. Hüseyin'in dili ve davranışları gibi karakteristik özellikleri yaşadığı köy sınırları içerisinde oldukça uyumludur ve bir çatışma yaratmaz. İstanbul'a gidişiyle birlikte Hüseyin kendini karmaşık bir yapı içerisinde bulur. Hüseyin'in uyumsuzluğu yolculuğunun başında başlar. Otobüste bir kadının erkek yanına oturmak istememesi üzerine Hüseyin otobüste oturacak koltuk bulamaz ve muavine "rahatsız ettiysem ineyim ben! Bu ne böyle haymana beygiri gibi dolaştıracak mısın beni" cümlesinin yanı sıra İstanbul'da bir mekânda yedikleri tostun pahalılığını görünce "ben bu paraya köyde oğlak kestiririm" cevabını vermesi kurallarını bilmediği bu kente ayak uydurmak yerine kendine has özellikleriyle ayakta durmaya çalıştığını göstermektedir. İstanbul, Hüseyin için çağdaş bir palangaya (oyun alanı) dönüşmüştür diyebiliriz. Hüseyin Badem, bu palangaya dışarıdan dahil olan, kurallara ve düzene kendi özellikleriyle karşılık veren bir Kavuklu figürüdür. Hüseyin'in yaşamış olduğu bu uyumsuzluk tıpkı Kavuklu tiplemesinin yarattığı gibi bir çatışma yaratır ve bu çatışma Hüseyin'in mizahını doğurur.

Hüseyin ve Firuzan'ın arasındaki çatışma ise Pişekâr – Kavuklu çatışmasının en net örneklerindedir. Karşılaştıkları ilk sahnede Firuzan'ın, Hüseyin'e "şu elbisenin dekoltesini aç" diyerek makas vermesi ve Hüseyin'in bunu beceremeyip mahvetmesi, Kavuklu'nun, Pişekâr'ın yaptırmaya çalıştığı herhangi bir işi yapamamasının bir karşılığıdır. Birlikte sahneye çıktıkları mekâna herkesin çekindiği mafya "Haldun Eskiciler'in" gelmesi ve Hüseyin'in sahnede "abi" diyerek hitap etmesi üzerine Firuzan bu hitabın yanlış olduğunu Hüseyin'e anlatmaya çalışır. Hüseyin ise bu durumu kabullenmeyip "sahne bunu kaldırır" cevabını verir. Bu durum Pişekâr'ın Kavuklu'yu her yanlışında uyarmasını, Kavuklu'nun ise kendi bildiğini okumasının bir karşılığıdır.

Firuzan'ın dergi röportajı sırasında Hüseyin'e "bir işin yoksa bana servis verir misin?" sorusuna Hüseyin "ne vereyim?" Cevabını vermesi de Kavuklu'nun, Pişekâr'ın söylemlerini yanlış anlaması sonucu oluşan mizahı göstermektedir. Verilen örnekler, Hüseyin Badem karakterinin Kavuklu'nun tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Kavuklu tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

4.2.2.3 Müjgan

Müjgan'ın arzulanan biri olması, karşısındaki erkeğin kararlarını ve hareketlerini etkilemesi ve ilişki trafiğini yönlendirmesi gibi özellikleri Zenne tiplemesinin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. Müjgan'ın, anlatı boyunca duygusal bir değişim yaşamaması, kendi iç dünyasında belirgin bir değişiklik göstermemesi onun tek boyutlu bir tip olduğunu göstermektedir.

Orta oyunda Zenne tiplemesinin temel işlevi erkek tiplemelerinin davranışlarını ve hareketlerini kendi çıkarları doğrultusunda manipüle etmesidir. Hüseyin'in, Müjgan'a âşık olması ve Müjgan'ı arzulaması Hüseyin'in manipüle olmasına sebep olur. Müjgan, klasik Zenne gibi kendi çıkarları doğrultusunda olmasa da oyun bazlık yerine arzulanan yapısıyla romantik bir hedef olarak gösterilmesi ve Müjgan'ın bir hemşire olması "saygın meslek" başlığı altında Müjgan'ın modernleşmiş bir Zenne olduğunu gösterir. Hüseyin ve Müjgan'ın iletişime geçtikleri ilk yer sağlık ocağıdır. Hüseyin'in, Müjgan karşısında yaşamış olduğu heyecan ve çekingenlik bu sahnede kendini gösterir. Bu sahne Müjgan'ın, Hüseyin için romantik bir hedef olduğunu netleştirir ve orta oyunda Zenne tiplemesinin ilişki trafiğini başlatma ve yönlendirme özelliğinin modern yansımasıdır. Müjgan, istemeden de olsa Hüseyin'in eylemlerini etkileyen ve tetikleyen bir konumdadır. Adada baş başa kaldıkları sahnede Hüseyin'in klarnet çalarak serenat yapması Hüseyin'in, Müjgan'a karşı kendini gösterme çabasını görünür kılar. Bunun yanı sıra Hüseyin'in Geyikli'den İstanbul'a uzanan macerasında ana tema babasını bulmak olsa da kafasında Müjgan'a layık olma ve kendini ispat etme düşüncesi bu maceranın duygusal boyutlarından biridir. İstanbul'da girmiş olduğu bir dükkânda Müjgan için bir yüzük beğenmesi ve anlatı sonunda onu alamamış olduğu için yaşamış olduğu hayal kırıklığı önemli bir örnektir. Hüseyin, İstanbul'da hem amacına ulaşmaya hem de büyük şehirde tutunmaya çalışırken Müjgan'ı arka planda romantik bir hedef olarak tutması Müjgan'ın, klasik Zenne tiplemesinin karikatürize edilmiş şekli yerine, Zenne'nin ilişkileri başlatan,

yöneten ve karşısındaki erkeğin isteklerini, hareketlerini yönlendiren özelliklerinin modern bir yansıması olduğunu göstermektedir.

4.3 Düğün Dernek



Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Oyuncular: Rasim Öztekin, Murat Cemcir, Ahmet Kural, Devrim Yakut, Şinasi Yurtsever, Barış Yıldız, İnan Ulaş Torun

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2013

Imdb Puanı: 6.9

İzlenme Sayısı: 6.980.070

4.3.1 Filmin Konusu

Letonya'da yaşayan Tarık (İnan Ulaş Torun), Sivas'ın Esenyurt köyünde yaşayan ailesine sürpriz yaparak bayramın ilk günü yanlarına gider. Bu sürpriz ilk başta aile özlemi olarak görünse de arkasında başka sebepler vardır. Tarık, babası İsmail'e (Rasim Öztekin) Letonya'daki kız arkadaşıyla evlenmesi gerektiğini aksi takdirde orada kalma ihtimalinin olmadığını söyler. İsmail ise bu durumu olumlu karşılar ve oğluna köy yerinde düğün yapmak ister. Arkadaşları Tüpçü Fikret'i (Ahmet Kural), Çetin'i (Murat Cemcir) ve Saffet Öğretmeni (Barış Yıldız) köy kahvesinde toplayarak durumu anlatır ve yardım ister. Herkesin düğün için bir planı vardır. Fikret, düğün salonuyla ilgileneceğini Çetin, düğünde lazım olabilecek ihtiyaçlarla ilgileneceğini, Öğretmen Saffet ise düğüne Emel Sayın'ı çağıracağını iddia etse de planların hiçbiri istedikleri gibi ilerlemez. Maddi imkânsızlıklar yüzünden kalpazan Yılmaz'dan (Şinasi Yurtsever) yardım isterler. Düğün günü ise devenin gelini kaçırması, gelinin Letonya'daki nişanlısının düğünü basması, Tarık'ın amcasının ve yengesinin vefat etmesi gibi talihsiz olaylar yaşanması komedisi ve macerası bol bir anlatı ortaya çıkarır.

4.3.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları

4.3.2.1 İsmail

Rasim Öztekin'in canlandırmış olduğu İsmail, sahip olduğu oyun kurucu, düzen sağlayan, üst akıl, yönlendirici, arabulucu ve ilişkileri yöneten özellikleriyle Pişekâr'ın, halk adamı olması, kendi doğrusundan ve bildiğinden vazgeçmemesi özellikleriyle de Kavuklu'nun modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. İsmail'in filmin başından sonuna kadar sergilemiş olduğu "geleneksel bir Anadolu babası" ve "tekrar eden, değişmeyen baskın fikirleri" özellikleri ise Forster'ın belirtmiş olduğu tek boyutlu tiplemenin bir örneği olsa da "oğlu Tarık'a karşı aldığı sorumluluk, abisi ile arasındaki buzları eritmesi" gibi özellikler İsmail'i tek boyutlu olmaktan kurtarır. Fakat İsmail'in anlatı boyunca kendi iç dünyasında belirgin bir değişim yaşamaması ve hem Pişekâr'ın hem de Kavuklu'nun özelliklerini bünyesinde barındırması tek boyutlu melez bir tipleme olduğunu göstermektedir.

İsmail, çevresindeki insanlar tarafından sözü dinlenen biridir. Hem aile babasıdır hem de arkadaş grubunun abisi konumundadır. Usul, erkan ve gelenekleri bilmesiyle çevresindeki insanların yanlışlarını düzeltir ve kendi üslubunca uyarılarda bulunur. Filmin başlangıcında eşiyle birlikte arabada eve dönerken Öğretmen Saffet'in yolda yanlış yürüdüğünü "yola yayılarak yürüyorsun, bir de şehir görmüşsün" diyerek uyarması ve ilerleyen sahnede Fikret'in yüzünden bayram namazına geç kalışlarını "her bayram aynı oluyor Fikret, uyuyakalıyorsun namazı dışarıda kalıyoruz" diyerek bir uyarıda bulunması, bir başka sahnede arkadaşlarına oğlu Tarık'ın evleneceğini söylemesi ve Fikret'in "kız Müslüman mı?" sorusuna "kız Müslüman ya da değil birbirlerini sevmişler bize ne?" cevabını vererek yanlış bir düşünce içerisinde olduklarını hissettirmesi gibi özellikleri Pişekâr'ın oyun içerisinde hem Kavuklu'nun hem de diğer tiplemelerin yanlışlarını düzeltmesi, usul, erkan bilmesi özelliklerinin modern bir karşılığıdır.

Literatürde de bahsedildiği üzere Pişekâr tiplemesinin temel özelliği oyunu kurmak, rolleri dağıtmak, oyunu başlatmak ve yönetmektir. Filmin içinde İsmail tiplemesinin Pişekâr'ın bir yansıması olduğunun en net göstergesi ise bahsedilen oyun kurma ve yönetme özelliğidir. Filmin dramatik çatısı bir düğün organizasyonu üzerine kuruludur ve İsmail bu dramatik çatının hem kurucusu hem de yönetenidir. Tarık'ın "baba biz sade bir nikah düşünüyoruz" cümlesine karşılık İsmail'in "sen ne düşünüyorsun? Senin düğünün mü? Niye düşünüyorsun? Düğün benim düğünüm!" cevabını vermesi düğünün

yönetilmesi gereken bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu durum, Pişekâr'ın oyunu başlatma özelliğinin modern bir karşılığı olarak yorumlanabilir. İsmail, yaşadığı maddi sıkıntılar sebebiyle düğünü tek başına yapamaz ve arkadaşlarını kahveye toplayarak durumu anlatır. Düğün için bir plan kurar ve herkesin rolü bellidir. Bu durum, Pişekâr'ın palangayı (oyun alanı) kurmasına ve herkesin ne yapması gerektiğini söylemesi özelliğiyle benzerlik göstermektedir.

Pişekâr tiplemesinin orta oyundaki en önemli özelliklerinden bir diğeri ise Kavuklu'nun bozmuş ve dağıtmış olduğu ilişkileri toparlamaya çalışmasıdır. İsmail de anlatı içerisinde arabuluculuk yapan ve ilişkileri toparlamaya çalışan özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Tarık, evleneceği kadının Müslüman ve Türk olmamasından dolayı evleneceğini annesine değil babasına söyler. İsmail, Tarık'ın evleneceğini eşi Hatice'ye söylediğinde Hatice "koskoca Sivas'ta kız mı kalmadı da gitti ecnebi gelin buldu" tepkisine karşılık İsmail "hayat onun hayatı, bize ne?" cevabını vererek oğlu ve eşi arasında bir arabuluculuk yapar ve aile içi ilişkileri yönetmiş olur. Köy kahvesinde arkadaşlarının "kız Müslüman mı? sorusuna da "birbirlerini sevmişler bize ne?" cevabını vererek köy içerisindeki toplumsal ilişkiyi modern düşünceyle yönetir. Bütün bunlar göz önüne alındığında İsmail tiplemesinin Pişekâr'ın tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Pişekâr tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

İsmail, her ne kadar Pişekâr'ın oyun kuran ve düzenleyen özelliklerine sahip olsa da Pişekâr'dan ayrıştığı özellikleriyle Kavuklu tiplemesine yakınlaşmaktadır. Kavuklu, orta oyunda kurallarını bilmediği bir meydanın ya da düzenin içine girer ve bu düzen içerisinde kendi yanlış anlamalarıyla ayakta kalmaya çalışır. Filmin içerisinde İsmail de bilmediği düzenin içinde kendi doğrularıyla hareket eder. Bankaya kredi çekmeye gittiğinde bankacı kadının "maaş bordrosu gerekiyor" ve "biz emekliye kredi veremiyoruz" cümlelerine karşılık "yanımda sadece kafa kâğıdı var ötekini bilemedim" demesi ve daha önce arkadaşlarıyla planladıkları "düğünden gelen takılarla krediyi kapatırız" düşüncesini direkt bankacı kadınla paylaşması ve bankanın buna inanacağını düşünmesi İsmail'in hem ısrarcılığını hem de kuralları bilmediğini göstermektedir. Bir başka örnek ise kalpazan Yılmaz'dan alınan sahte paraları düğünde saçmasıdır. İsmail, sahte paraların başına dert açacağını düşünmez. Bu durum İsmail'in var olan düzenin dışında olduğunu göstermektedir. Verilen örnekler İsmail'in, Kavuklu tiplemesinin sahip olduğu kural tanımaz özelliğine sahip olmasının yanı sıra absürt olan kendi düşüncelerini

ısrarla savunduğunu göstermektedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında İsmail tiplemesinin Kavuklu'nun bazı tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Kavuklu tiplemesinin dramatik işlevini zaman zaman üstlendiği görülmektedir.

4.3.2.2 Tüpçü Fikret

Tüpçü Fikret, halk adamı olması, kural ve düzen bilmezliği, patavatsızlığı, kaba ve dobra özellikleriyle Kavuklu, sert ve dengesiz davranışlarının şiddet potansiyeli doğurması sebebiyle de Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin modern bir yansıması olduğu şeklinde yorumlanabilir. Fikret, filmin başından sonuna kadar herhangi bir duygusal değişim yaşamaması, kendi içsel dünyasında belirgin bir değişiklik göstermemesi ve hem Kavuklu hem de Tuzsuz Deli Bekir tiplemelerini bünyesinde barındırmasıyla tek boyutlu melez bir tipleme olduğunu göstermektedir.

Orta oyunda Kavuklu tiplemesi gündelik bir dile sahiptir. Oyunların içinde patavatsızlığı ve kaba hareketleriyle yer alır. Düşünmeden konuşur ve söylemlerinin doğruluğunu tartmaz. Tüpçü Fikret de filmin dramatik yapısı içerisinde ne konuşacağını bilmeyen, kendine has üslubuyla cevaplar veren patavatsız bir özelliğe sahiptir. Filmin başında bayram namazı sonrası selamlaşma sahnesinde Nazmi emminin "ne kesiyorsunuz bu bayram" sorusuna "karı kız" gibi toplum içerisinde patavatsız cevaplar vermesi oldukça önemli bir örnektir. Fikret'in Sivas otele gittiği sahnede resepsiyonda duran kadının "buyurun beyefendi ben yardımcı olayım?" sorusuna "yürü git! Adamın asabını bozma! Sen bana deprem çadırı versen gider dışarıda yatarım" cevabı da Fikret'in toplum içerisindeki tepkilerinin ve cümlelerinin hem patavatsızlığını hem de kabalığını göstermektedir. Bir başka örnekte ise bankacı kadın, İsmail'e nasıl kredi çekebileceğini anlatır fakat Fikret bu durumdan sıkılır ve krediyi kendi adına çekebileceğini düşünerek "bankacı bana ver" cümlesini argo bir anlam taşıyacağını düşünmeden patavatsız bir şekilde söyler. Bu örnekler, Kavuklu'nun oyun alanı içerisinde düşüncelerini tartmadan söylemesi, kaba ve patavatsız cümlelerinin modern bir karşılığı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kavuklu'nun palangaya dışarıdan gelmesi ve buradaki düzene yabancı olmasının yaratmış olduğu çatışma Kavuklu'nun mizahını doğurmaktadır. Fikret'in, Sivas otele gidişi de aynı benzerliği göstermektedir. Otel, Fikret için dışarıdan geldiği ve düzenini bilmediği palangaya benzer. Kapıdaki güvenliğe "komiserim" demesi, otelin sahibini askerlik döneminden tanıdığı için ücretsiz bir şekilde ayarlayabileceğini düşünmesi

buradaki düzenin nasıl ilerlediğini bilmediğini göstermektedir. Buradaki düzene kendine has üslubuyla yaklaşması ise mizahı doğurmaktadır. Ayrıca Fikret'in "Sivas'a neden turist gelsin, buraya hiç turist gelmez" cümlesi otel sahibinin turizmciler karşısında zor duruma düşmesine sebep olur. Bunun sonucunda otel sahibi Sırrı, Fikret'in kafasına tüp ile vurur. Bu durum, Kavuklu'nun kafasına Pişekâr'ın pastav ile vurması ile benzerlik göstermektedir. Bir başka sahnede Fikret ve arkadaşları düğün için beyaz eşya dükkânına gider ve bedava eşya almaya çalışır. Fikret'in "bu televizyonlardan birini alacağız mesela ben bunu aldım" diyerek duvarda asılı olan televizyonu almaya çalışması ve devamında dükkân sahibinin "Fikret dur! Sen Tüpçü değil misin? Dükkândaki bütün tüpler senin mi?" diyerek durumu anlatmaya çalışmasına karşılık Fikret "tüpler benim, başka kimin olacak?" cevabını vererek küfreder. Fikret'in buradaki düzene yabancı olması ve ilerleyişin nasıl olduğunu bilmemesi kural ihlali üzerinden mizahı doğurmaktadır. Verilen örnekler göz önüne alındığında Tüpçü Fikret tiplemesinin Kavuklu'nun tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Kavuklu tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Tüpçü Fikret, Kavuklu tiplemesinin bir yansıması olsa da ani öfke patlamaları, fevri hareketleri, tehditkâr ifadeleri ve saldırgan yapısı özellikleriyle Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin özelliklerini de taşımaktadır. Filmin başında bayramlaşma sahnesinde elini öpen çocuğa "lan yürü git! Babana söyle tüp borcunu ödesin" diyerek saldırgan bir tavır göstermesi, dükkânının önünden geçen bir çocuğa "babana söyle tüp borcunu ödesin lan" diyerek arkasından sopayla kovalaması, Sivas otelde kafasına tüple vurulmasından sonra arkadaşlarının seni kim dövdü sorusuna ilk olarak "beni, tüpçü Fikret'i dövecek adam" cümlesi hem tehditkâr ifadelerinin hem de ani öfke patlamalarının birer örneğiyken devamında "beni dövecek adam Sivas oteldeymiş" cevabını vermesi ise Fikret'in sertlik üzerinden karikatürize edildiğini göstermektedir. Fikret'in, Sivas otelde kafasına vurulmasından sonra "beni kendi silahımla dövdüler" cevabını vermesi tüpleri kendi silahı olarak gördüğünü göstermektedir. Tuzsuz Deli Bekir de oyunlarda bir elinde içki şişesi bir elinde silahıyla yer almaktadır. Bu benzerlikler göz önüne alındığında Tüpçü Fikret tiplemesi, Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin modern bir yansıması şeklinde yorumlanabilir.

4.3.2.3 Çetin (Çeto)

Çetin, bilgili, oyun kurma, kriz anlarını yönetebilme ve arabulucu özellikleriyle tıpkı İsmail tiplemesi gibi Pişekâr'ın modern bir yansıması şeklinde yorumlanabilir. Çetin, rüyasında molla dedesinden yemiş olduğu dayak sayesinde hayatında bir kırılma yaşar fakat bu kırılma karikatürize edilerek gösterilir. Kendi içsel dünyasında belirgin bir değişime uğramayan Çetin, Forster'ın tanımıyla tek boyutlu bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çetin, film boyunca sahip olduğu kültürel bilgileri çevresindekilere aktarmaktadır. İlk olarak İsmail'in herkesi kahveye topladığı sahnede Çetin'in Letonya'nın kaç saatlik uzaklıkta olduğunu, başkentini ve iklimini direkt ezberinden söylemesi oldukça önemli bir örnektir. Bir başka sahnede annesinden borç istemeden önce klasik müzik hakkında "klasik müzik bitti hiç yeni eser çıkmıyor. Nerede o barok dönem romantik dönem eserleri? Bach gitti Baha geldi" cümlesi her ne kadar mizahi bir öge üretse de Çetin'in klasik müzik hakkındaki bilgisini göstermektedir. Öğretmen Saffet'in yerine okulda derse girdiği sahnede ise Kurtuluş Savaşı ile bilgisi ve düğün için getirilen deve hakkında sadece Çetin'e soru sorulması, Pişekâr'ın oyunlardaki bilgili ve sorulan soruların tek muhatabı olan özelliğinin modern bir yansıması şeklinde okunabilir.

Çetin, tıpkı İsmail tiplemesi gibi film içerisinde oyun kuran, düzeni sağlayan ve arabuluculuk yapan bir özelliğe sahiptir. Esnaflardan istediklerini alamayınca Çetin yeni bir oyun kurar ve arkadaşlarını bankaya gidip kredi çekmeye ikna eder. Çetin'in planına göre düğünden gelecek takılarla kredinin tamamı ödenecektir. Bu plan Çetin'in oyun kurma özelliğini göstermektedir. Çekilen kredinin yetmemesi sonucunda ise kalpazan Yılmaz'dan yardım istenmesi fikrini ortaya atarak filmin olay örgüsüne Yılmaz'ı dahil etmesi de önemli bir örnektir. Çetin'in planları, Pişekâr'ın oyun kurma özelliğiyle benzerlik göstermektedir. Çetin'in özellikle Fikret'in patavatsız hareketlerinin sonucunda bir arabuluculuk içerisinde olduğu görülmektedir. Beyaz eşya dükkânına gittikleri sahnede dükkân sahibine "Tarık'a yardımcı olmak senin boynunun borcu, biz seninle aynı köyde büyük beni mahcup etme" cümlesi hem ilişkileri yöneten hem çevresinde insanlar arasında arabuluculuk yapma özelliğini göstermektedir. Aynı sahne içerisinde Fikret'in dükkân sahibine küfretmesinin ardından Çetin'in "Fikret abi ne yapıyorsun abi?" diyerek ortamı yatıştırması da başka bir örnektir. Kalpazan Yılmaz'ın evine gittikleri sahnede Yılmaz ve Fikret arasındaki gerilimin arasına girerek "Fikret abi yeter anladık çıkarken

yoruldun artık abartma" diyerek aradaki gerilimi yumuşatması da Pişekâr'ın, Kavuklu'nun bozduğu ortamı düzenlemesinin bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Filmin son sahnelerinde ise Çetin'in düzen sağlayan özelliği görülmektedir. Devenin gelini kaçırdığı sahne sonrasında düğünün bozulmaması için gelinliği başka birine giydirme planını ortaya atması hem oyun kurma özelliğini hem de var olan düzenin devamını sağlamaya çalıştığını göstermektedir. Düğünde sahte paraların havaya saçılması sonucunda jandarmanın düğüne geldiği sahnede ise düzenin bozulmaması için suçu üzerine alır ve karakola götürülür. Kıvrak zekâsı sayesinde düğünde zengin görünmek için oyuncak para dağıttığını söyleyerek hem düğünün devamını sağlar hem de suçtan kurtulur. Bu durum Pişekâr'ın oyun alanındaki düzeni sağlamasıyla benzerlik göstermektedir. Bütün örnekler göz önüne alındığında Çetin tiplemesinin, Pişekâr'ın tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde tıpkı İsmail gibi Pişekâr'ın dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

4.3.2.4 Tarık

Tarık, anlatı içerisinde Çelebi'nin sahip olduğu züppe, gösterişli ve şık özelliklere sahip olmasa da Çelebi'nin oyun alanına dışarıdan gelen çapkın, bilgili, Türkçeyi oldukça düzgün konuşan ve farklı dillere hâkim özelliğinin modern bir yansımasıdır. Tarık, film boyunca belirgin bir içsel değişim yaşamaması, duygusal olarak katmanlı bir yapıya sahip olmaması gibi özellikleriyle Forster'ın tek boyutlu tip tanımıyla karşımıza çıkmaktadır.

Tarık, uzun bir sürenin ardından Letonya'dan memleketine dönmüştür. Tarık'ın, yabancı bir ülkeden gelmesi, üniversite mezunu olması gibi özellikleri yurtdışı ve ailesinin yaşadığı köy arasında kültürel bir köprü olduğunun göstergesidir. Bu durum, Çelebi'nin oyun alanında sahip olduğu toplumsal statü farkının bir yansımasıdır. Tarık'ın, köy içerisinde en akışkan ve düzgün Türkçeye sahip iki kişiden biri olması, yabancı dil bilen tek kişi olması gibi özellikleri de Çelebi tiplemesiyle benzerlik göstermektedir. Orta oyunda Türkçeyi düzgün ve akışkan bir biçimde kullanan iki tipleme vardır. Bunlardan biri Pişekâr diğeri ise Çelebi tiplemesidir. Yabancı dile sahip olan tek kişi ise Çelebi'dir. Tarık'ın Letonca ve Türkçe arasında çeviri yaparak ailesi ve nişanlısı arasındaki iletişimi sağlıyor olması, Çelebi'nin hem Fransızca hem de Farsça kelimeleri sık sık kullanmasının modern bir dönüşümü olarak yorumlanabilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşıldığı üzere Marika'nın Letonya'da bir nişanlısı olmasına rağmen Tarık'la kaçmıştır. Tarık'ın nişanlı bir kadınla kaçıp evlenmesi, Çelebi'nin çapkın ve aşk ilişkileri üzerinden olaylar

çıkaran tip özelliğinin bir karşılığıdır. Bütün örnekler göz önüne alındığında Tarık tiplemesinin, Çelebi'nin bazı tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde zaman zaman Çelebi'nin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

4.3.2.5 Diğer Karakterler ve Tiplemeler

Anlatı içerisinde diğer tiplemeler ve karakterler analiz edildiğinde orta oyunda yer alan Zenne tiplemesinin belirgin bir yansımasına rastlanmamakla birlikte, kalpazan Yılmaz'ın kısa süreliğine gelin rolünü girdiği sekans, Zenne performansını anımsatan kısa bir bölümdür. Bu örnek haricinde belirgin bir Zenne yansıması bulunmamaktadır.

4.4 Arif V 216



Yönetmen: Kıvanç Baruönü
Senarist: Cem Yılmaz
Oyuncular: Cem Yılmaz, Ozan Güven, Seda Bakan, Zafer Algöz, Özkan Uğur
Tür: Komedi
Yapım Yılı: 2018
Imdb Puanı: 6.9
İzlenme Sayısı: 4.968.462

4.4.1 Filmin Konusu

İnsan olmanın hayalini kuran robot 216 (Ozan Güven), çok sevdiği arkadaşı Arif Işık'ın (Cem Yılmaz) yanına, dünyaya gelir. Amacı bir insan gibi yaşamak olsa da 216'nın dünyaya gelişi bir panik havası yaratmıştır. Arif, yaşanan bu karışıklığı çözmek için zaman makinesi aracılığıyla 216'yı kendi gezegenine göndermeye çalışırken bir hata sonucu birlikte 1960'lı yıllara dönerler. Arif, buradan kurtulmanın yolunu ararken 216, Pembe Şeker'e (Seda Bakan'a) âşık olur. 216'nın bir insan olmadığını, bir robot olduğunu keşfeden dönemin zenginlerinden Besim Toker (Zafer Algöz) robottan yararlanarak bir kopyasını yapmaya çalışır. Arif, geçmişte yaşananların geleceği olumsuz etkileyeceğini

düşünerek önlemler almaya çalışır. Gora filminden de tanıdığımız Garavel Usta (Özkan Uğur) ile yeni planlar kurarak hem 216'yı hem de dünyayı kurtarmaya çalışırlar.

4.4.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları

4.4.2.1 Arif Işık

Arif Işık, oyunu kuran, oyunu yöneten, düzeni sağlayan, yönlendiren, akıl ve nasihat yönlendiren özellikleriyle Pişekâr tiplemesinin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Bunların haricinde Arif'in filmin baş komiği olması, hazır cevaplılığı, halk adamı ve düzen karşıtlığı gibi özellikleri ise Kavuklu tiplemesinin bir yansıması olarak ifade edilebilir. Arif Işık'ın üretmiş olduğu mizah onun sabit bir tavra sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Çevresinde gerçekleşen olaylara oldukça ironik bir açıdan yaklaşır ve bu durum izleyicinin Arif Işık'ı görür görmez tanımasına sebep olur. Filmin ilerleyen sahnelerinde ise özellikle 1960'lı yıllara gidildiğinde robot 216'nın geçmişte yaşamak istemesi ve Pembe Şeker'e âşık olmasına Arif'in göstermiş olduğu tutum ve sorumlulukların yanı sıra arkadaşı 216'yı koruma iç güdüsü ve Arif'in hem Pişekâr'ın hem de Kavuklu'nun özelliklerini taşıması tipten beslenen melez bir karakter olduğunu göstermektedir.

Filmin başlangıç sahnesinde Arif'in "Allah'ım bir macera olmasın ne olur!" ve "yine mi bilim kurgu be!" cümleleri filmin devamı hakkında bilgi vermektedir. Arif, bu sahneyle birlikte filmi başlatmıştır ve filmin devamında hem macera hem de bilim kurguya uzanan sahneler göreceğimizi ifade etmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde ise Arif ve 216 1960'lı yıllara ışınlanmaktadır. 216'nın robot olduğu insanlar tarafından fark edilir ve bu durum gelecekte dünyayı tehlikeye atar. Arif hem gelecekteki dünyayı hem de arkadaşı 216'yı bulunduğu durumdan kurtarmak için yeni oyunlar ve planlar kurarak, Pişekâr'ın modern bir dönüşümü olduğunu göstermektedir. Pişekâr'ın oyun içerisindeki özelliklerinden bir diğeri ise palangaya dışarıdan gelen Kavuklu'ya palanganın düzenini anlatmak ve onu yönlendirmektir. Arif de dünyaya ilk kez gelen 216'ya dünyanın düzenini anlatarak onu yönlendirir. 216'nın "insan olmaya geldim" cümlesine karşılık Arif'in "ben de insan olmaya geldim ama bu kadar olmuş" ve ilerleyen sahnede "kim insan olmuş da sen insan olacaksın?" ironik cevapları birer hayat dersi niteliğindedir. Ayrıca 216'nın Yeşilçam filmlerinden vermiş olduğu örneklere karşılık Arif'in "bu izlediğim Türk filmi değil, peşimizdeki insanlar Hulusi Kentmen de değil" cevabını vererek iyi ve dürüst insanların sadece filmlerde olabileceğini, dünyada böyle bir

insanlığın olmadığını ifade etmektedir. Bu örnekler, Pişekâr'ın, Kavuklu'ya hem akıl hem de nasihat vererek onu yönlendirmesinin modern bir karşılığıdır.

Arif, film boyunca 216 için bir palanga olan dünyanın düzenini korumaya çalışmaktadır. İlk olarak "robot istemiyoruz" sloganları atarak evin önüne gelen insanlarla çıkıp konuşan Arif "ayıp be! Ben yabancı mıyım? Ben sizin komşunuzum. Bu farklılıklara tahammülsüzlük nedir? Uzaylı ne demek? Beş parmağın beşi bir mi?" cümleleriyle gerginleşen ortamı yumuşatmaya çalışmasının yanı sıra 216'ya "zaman makinesiyle seni dün geldiğin saate göndereceğim" söylemi yaşanan kaosu ortadan kaldırma çabasını göstermektedir. Yanlışlıkla 1969 yılına ışınlandıktan sonra 216'nın insanlarla yakın iletişim kurmasına karşılık Arif'in "insanlarla yakın iletişim kurma! Tarihle oynama!" cümlesi ve 216'nın ışıkları parmak şıklatarak kapatmasına "çok dikkat çekiyorsun, yapma!" cümlesini kurması Arif'in dünya düzeninin değişmemesi için çaba gösterdiğini göstermektedir. Bu örneklerin haricinde 216'nın, dönemin zengin iş adamı Besim Toker tarafından kaçırılması ve robot olduğunun keşfedilmesi ardından Arif'in, 216'ya "robot olduğunu söyledin mi? Tarihle oynama dedim sana!" cevabı ve geçmişe yapılan bir müdahalenin geleceği etkileyeceği korkusu da önemli bir örnektir. Arif'in, Pembe Şeker'e gelecekten geldiklerini itiraf etmesi ve ardından yaşanan bir kaza sonucu yanlışlıkla geleceğe ışınlanmaları sonucunda gelecekte dünyayı robotların yönettiğini görürler. Bu durumu düzeltmek için Arif ve Pamuk Şeker tekrar 1969 yılına ışınlanırlar. Arif, dünya düzenini korumak için bir plan kurar ve 216'nın şöhretini ortadan kaldırmaya çalışır. Arif Işık'ın, film boyunca dünya düzenini koruma özelliği, Pişekâr'ın oyundaki düzeni sağlama ve devam ettirme özelliğinin modern bir karşılığıdır diyebiliriz. Bütün örnek göz önüne alındığında Arif Işık karakterinin Pişekâr'ın tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde Pişekâr tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Arif karakteri her ne kadar Pişekâr tiplemesinin tipik özelliklerine sahip olsa da Kavuklu tiplemesinin de önemli özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır. Kavuklu, orta oyunda baş komiktir. Yanlış anlama ve anlaşılma, söylenenleri tersinden anlama ve var olan düzeni bozma gibi özellikler ile mizahını üretmektedir. Arif de filmin baş komiği durumundadır. Olaylar içerisindeki tavrı, hazır cevap yapısı ve girmiş olduğu her ortamda var olan ortamın kurallarını görünür kılarak ve bu kurallarla sürtüşerek mizahı oluşturmaktadır. Arif'in 1969 yılına ışınlanması Kavuklu tiplemesinin özelliklerini gösterdiği en belirgin sahnedir. Işınlanma sonucunda Arif ve 216 kendilerini bir anda

Yeşilçam'ın klişeleşmiş siyah-beyaz dünyasında bulurlar. Robot 216, bu durumdan memnundur çünkü istediği tam olarak bu klişelerdir. Fakat Arif, bu klişeler ile çatışarak mizahı üretmektedir. Kavuklu'nun yanlış anlayarak mizah üretme özelliği Arif'in 1969 yılındaki tepkileriyle modern bir değişime uğrar. Arif, saf bir şekilde yanlış anlamak yerine var olan klişeleri eleştirerek Yeşilçam'ın melodram yapısını kabul etmeyip bu melodramı görünür kılarak mizahını oluşturmaktadır. Arif, saatini çalan çocukların peşinden koşarak kovalamaya başlar. Çocuklar kaçarak ahşap bir eve girer. Bu evde yaşayanlar ise Arif ve 216'yı misafir ederler. Arif'in "hırsız bu eve" girdi cümlesinin ardından mahallelinin göstermiş olduğu tepkiyi ve herkesin çok iyi, çok kibar görünmesini abartı bularak "bu homojen mahalle davranışınız yok mu?" cevabının haricinde mahallelinin ve ev halkının Pembe Şeker hakkında "o bizim canımızdır" cümlesine karşılık Arif'in "60'ların terbiyeli mahalle davranışı vardır ya, herkes kıza hasta" cevabı Arif'in klişelere karşı ironik ve iğneleyici davranışını göstermektedir. 216'nın, Pembe Şeker'e âşık olduğunu Arif'e itiraf etmesinin ardından Arif'in "Şurada işin nereye gittiğini görmüyor musun? 10 dakika dursak kızın ameliyatı vesaire yüz binlik olacağız" cevabının arkasından yemek sofrasında Pembe Şeker'in ameliyatının yüz bin olduğunu duyan Arif'in "ya bırak Allah aşkına! Dalga mı geçiyorsun? Bildiğimiz şeyler, kızı ameliyat ettirelim diğerinin midesini küçültelim diğerinin ayağına platin taktıralım bu mahallenin ameliyatı biter mi? Hep bildiğimiz şeyler" gibi ironik ve iğneleyici cevaplar vermesi klişeyi ortaya çıkardığını ve ortaya çıkan bu durum ile çatışarak mizah ürettiğini göstermektedir. Verilen örnekler baz alındığında Arif Işık karakterinin Kavuklu tiplemesinin önemli özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde zaman zaman Kavuklu'nun dramatik işlevini üstlendiği görülmektedir.

4.4.2.2 Robot 216

216, sahip olduğu saf, iyi niyet ve düzen bozma gibi özellikleriyle Kavuklu tiplemesinin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. 216, filmin başında insan olma isteği olan bir tip olarak karşımıza çıksa da filmin devamında karşılaşmış olduğu aşk, hüzün, hayal kırıklığı ve ihanet gibi duygu ve durumları yaşayarak tipten beslenen bir karakter olarak değişim göstermektedir.

Kavuklu'nun orta oyundaki baş komik özelliği oyun alanına dışardan gelmesi ve burada çatışma yaşamasından kaynaklanmaktadır. Pişekâr'ın kurmuş olduğu düzeni bozar ya da bozmaya çalışır. 216'nın mizahı ise yabancısı olduğu dünya düzenini istemeden olsa bir

zorluk çıkarması ve bunlarla çatışması üzerine kurulmuştur. 216'nın insan olmak için geldiği ve tek arzusunun sevmek ve sevilmek olduğu anlatı içerisinde, filmin başında dengeleri bozması, mahalle başta olmak üzere dünya basınının merkezine oturması çatışmayı başlatmaktadır. 216'nın sahip olduğu iyi niyetli ve saf yapısı ile dünya insanının sert tepkisi komediyi oluşturmaktadır. Bu durum, Kavuklu'nun palangaya geldiği andan itibaren oyunun dengesi değiştirmesinin modern bir karşılığıdır. 216'nın, Yeşilçam evrenine geçtikleri bölümde Pamuk Şeker'in göz ameliyatı için yardımda bulunmak istemesinin haricinde Besim Toker'in, 216'yı bir pazarlama ürünü olarak görmesini 216'nın "herkes beni sevecek" düşüncesiyle algılaması 216 ve Kavuklu arasındaki iyi niyet ve saflık göstergesinin bir benzeridir. Cambaz Ömer'in Arif ve 216 ile ilk karşılaştığı sahnede şakayla karışık bir şekilde "oğlum siz uzaydan mı geliyorsunuz? Cümlesine 216'nın bu şakayı anlamayarak "anladı galiba" cevabını vermesi ise Kavuklu'nun söylenenleri yanlış anlamasıyla benzerlik göstermektedir. Örnekler göz önüne alındığında Robot 216 karakterinin Kavuklu'nun bazı tipik özellikleriyle örtüştüğünü ve filmde zaman zaman Kavuklu tiplemesinin dramatik işlevini üslendiğini göstermektedir.

4.4.2.3 Pembe Şeker

Pembe Şeker, manipülatif yapısı ve arzulanan kişiliği ile Zenne tiplemesinin modern bir karşılığı olarak yorumlanabilir. Pembe Şeker'in filmin başından sonuna kadar iyi niyetini ve saflığını kaybetmemesi, kendi içsel dünyasında belirgin bir değişim yaşamaması ve duygusal olarak katmanlı bir yapıya sahip olmaması gibi özellikleriyle Forster'ın tanımlamış olduğu tek boyutlu bir tipleme örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pembe Şeker'in sahip olduğu "arzulanan" ve "manipülatif" özellikleri film içerisinde olumsuz bir bakış açısı yerine başkalarının davranışlarını "merhamet" üzerinden yönlendiren bir güç olarak ele almak Pembe Şeker'in, Zenne tiplemesinin modern bir dönüşümü olduğunu göstermektedir. Zenne, orta oyunda çevresindeki erkek tiplemelerini kendi arzu ve isteklerine göre yönlendirirken Pembe Şeker bu yönlendirmeyi masumiyet ve merhamet üzerinden bazen bilerek bazen de farkında olmadan yapmaktadır. Örneğin 216'nın Pembe Şeker'e ilk görüşte âşık olması onun bir insan gibi yaşama isteğini somut bir boyuta taşımaktadır. Bu duygu 216'nın Yeşilçam evreninden ayrılmak istememesine ve anlatının seyrinin değişmesine sebep olmaktadır. Pembe Şeker'in, 216 tarafından arzulanan bir tip olması 216'nın davranışlarını etkiler ve yönetir. İlerleyen sahnelerde

Pembe Şeker ve Arif'in birlikte kaçtıklarını düşünen 216, yaşamış olduğu hayal kırıklığı ve kızgınlıkla duygusal değişime uğramaktadır. Arif ve Pembe Şeker'in geleceğe gittikleri sahnede 216'nın yaşamış olduğu duygusal değişim dünyayı bir kaosa sürüklemiştir. Bu durum, Pembe Şeker'in 216'yı duygusal anlamda manipüle ettiğini göstermektedir. İlerleyen sahnelerde Arif'in kurmuş olduğu plana ortak olan Pembe Şeker, 216'nın yanına gidip gözlerini açtırdığı için teşekkür eder. Arif ile kaçmadıklarını ve 216'nın yanında olduğunu söyler. Pembe Şeker, her ne kadar Arif'in planlarının bir parçası olsa da 216'nın yönlendirilmesini sağlayan büyük bir güçtür. Verilen örnekler göz önüne alındığında Pembe Şeker tiplemesi, Zenne tiplemesinin modern bir dönüşümüdür ve filmde Zenne tiplemesinin dramatik işlevini üstlenmiştir.

4.4.2.4 Besim Toker

Besim Toker, zor kullanması, adamları üzerinden baskı kurması ve tehditvari davranışlarıyla Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin, gösterişi sevmesi, kibri, şık ve abartılı görüntüsüyle Çelebi'nin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. Besim Toker, anlatı boyunca duygusal derinlikler yaşamaktan ziyade Yeşilçam'ın kalıplaşan kötü adam tanımına uyarak karikatürize edilmiştir. Besim Toker, Forster'ın da tanımlamış olduğu tek boyutlu ama melez bir tipleme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Besim Toker, filmde kamera karşısına çıkmadan önce adamları tarafından izleyiciye tanımlanmaktadır. Ajda Pekkan'a olan aşkı yüzünden 216'yı kaçırtıp karşısına getirtir ve onu ilk gördüğümüz sahnede Yeşilçam'ın klasik kötü ve sert adamı olarak kamera karşısına çıkar. 216'ya karşı olan tehditvari söylemleri Tuzsuz Deli Bekir'in oyunlardaki tehdit ederek karşısındakini korkutma özelliğiyle benzerlik göstermektedir. Toker'in çevresindeki adamlar onun gücünü yansıtmaktadır. Adamlarını 216'yı kaçırtmak için göndermesi ve adamlarının 216 ve Arif'e saldırgan bir tavır göstermesi de Besim Toker'in hem gücünü hem de saldırgan tavrını göstermektedir. Besim Toker, film boyunca elinde sigara ya da alkol bulundururken filmin son sahnelerine doğru elindeki silah ile Arif'i tehdit etmektedir. Bu durum, Tuzsuz Deli Bekir'in oyunlarda bir elinde alkol şişesi diğer elinde silahının olmasıyla benzerlik göstermektedir. Verilen örnekler dikkate alındığında Besim Toker'in, Yeşilçam'ın kötü adamı tanımı üzerinden güç ve korkunun altı çizilerek karikatürize edilmesi, Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin modern bir yansıması olduğunu ve anlatı içerisinde zaman zaman Tuzsuz Deli Bekir'in dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Besim Toker'in, kendini gösterme ve gösteriş meraklısı özelliği Çelebi'nin orta oyunlarda kendini gösterme hevesi ile benzeşmektedir. Toker, kendini tanıtmak istediği anlarda kendini yüksek ses ile "ben Besim Toker" diyerek sunması bu benzerliğin en net örneğidir. Çelebi de oyunlarda kendini görünür kılmak ya da dikkat çekmek isterken aynı tavrı göstermektedir. Besim Toker'in, şık ve gösterişli kıyafet tercihleri de Çelebi'nin şık tercihleri ile uyuşmaktadır. Toker'in yaşamış olduğu ev, çevresi ve davranışları onu Yeşilçam'ın klasikleşen "babadan zengin" tanımına yakın kılması da Çelebi'nin aileden zengin olması özelliğiyle benzerlik göstermektedir. Verilen örnekler Besim Toker'in, Çelebi tiplemesinin bir kopyası olarak değil, Çelebi'nin zengin ve gösterişli özelliklerini sinema anlatısı üzerinden yeniden üreten bir tipleme olarak karşımıza çıktığını göstermektedir. Besim Toker, anlatı içerisinde zaman zaman Çelebi'nin dramatik işlevini üstlenmektedir.

4.5 Aile Arasında



Yönetmen: Ozan Açıktan
Senarist: Gülse Birsel
Oyuncular: Demet Evgar, Engin Günaydın, Derya Karadaş, Erdal Özyağcılar, Devrim Yakut, Fatih Artman
Tür: Komedi
Yapım Yılı: 2017
Imdb Puanı: 7.6
İzlenme Sayısı: 5.289.051

4.5.1 Filmin Konusu

Karısının boşanma isteği sonrasında evliliğini kurtarma çabası içine giren Fikret (Engin Günaydın), 21 yıllık hayat arkadaşı tarafından terkedilen Solmaz (Demet Evgar) ile bir yanlış anlaşılma sonucu tanışır. Bu yanlış anlaşılma Solmaz'ın, Fikret'in kafasını yaralamasına sebep olsa da gerçekler ortaya çıktığında aralarında bir enerji oluşur. Evinden kovulan Fikret, Solmaz'ın karşı dairesine taşınır. Fikret ve Solmaz arasındaki sıradan bir arkadaşlık ilişkisi, Solmaz'ın kızı Zeynep'in (Su Kutlu) evlenme teklifi

almasıyla bir anda farklı bir boyuta çıkar. Babasının gerçek kimliğini saklayan Zeynep'in yardımına annesi Solmaz koşar. Fikret'in iyi bir aile babası olduğunu düşünerek bir plan kurar ve Fikret'i bir evlilik oyunu içerisine çeker. Panik atakları, heyecanlı ve nevrotik tavırlarıyla planın içine dahil olan Fikret'in bu macerası İstanbul'dan Adana'ya kadar uzanarak komedisi bol bir anlatı ortaya çıkarır.

4.5.2 Karakterlerin Çözümlenmesi ve Orta Oyun Tiplerinin Karşılıkları

4.5.2.1 Fikret

Fikret, anlatı içinde kurulan sahte aile kurgusunun ayakta kalmasını sağlama işlevini üstlenmesiyle Pişekâr, bu kurgunun içerisinde barınamayıp tökezlemesi ve doğaçlama bir şekilde hareket etmesiyle Kavuklu tiplemesinin yansıması olarak yorumlanabilir. Fikret, filmin başında nevrotik özellikleri ağır basan bir tip olarak görünürken ilerleyen sahnelerde Solmaz'a karşı güçlenen hislerinin yanı sıra Zeynep'in geleceğini düşünerek sorumluluk ve risk alır. Bu durum Fikret'in nevrotik özellikleri haricinde hem duygusal bir derinlik kazandığını hem de amaç ve hedeflerinin farklılaştığını gösterir. Bu değişimler Fikret'in salt tip olmaktan çıkıp melez bir karakter olduğunu göstermektedir.

Fikret, bir yanlış anlaşılma sonucu Solmaz'ın hayatına giren sıradan bir insanken, bir anda kendisini kız isteme, aileler arası tanışma ve düğün hazırlıkları içerisinde bulması ve saygın aile kurgusunda kendine düşen baba rolünü bozmadan yerine getirmeye çalışmasıyla Pişekâr tiplemesinin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. Fikret, kurgulanan bu senaryo içerisinde pasif bir şekilde durmak yerine hem Solmaz ve Zeynep'in hem de karşı ailenin beklentilerine göre kendisi konumlandırır. İlk başta sade bir nikah olarak belirlenen organizasyonun sürekli büyümesine karşın bunun dağılmasını engellemeye çalışır. Bu bağlamda Fikret, orta oyunda düzeni ve oyunun devamını sağlamak için pratik çözümler bulan Pişekâr gibi kurgulanan planın devamı için çözümler üretmek zorunda kalır. Örneğin ailelerin karşılaşmalarında Fikret, karşı tarafın beklentilerine göre hareket ederek otoriter bir baba görünümünü sağlamaya çalışırken bir yanda da Solmaz ve Zeynep'in kurgulamış olduğu planın açık vermemesi için akışı kontrol etmeye çalışır. Sade bir nikah planlamasının büyük bir düğün törenine dönüşmesi, hikâyenin İstanbul'dan Adana'ya taşınması gibi beklenmeyen durumlar Fikret için bir sınav haline gelse de Fikret'in tıpkı Pişekâr'ın da sahip olduğu anlık kriz yönetme özelliğinin zaman zaman kendini göstermesi, Fikret tarafından kaynaklanabilecek krizlerin önüne geçmesini sağlamıştır. Fikret, Pişekâr'ın bir kopyası olarak değil,

Pişekâr'ın düzeni koruma ve anlık krizleri çözme özelliklerini sinema anlatısı üzerinden yende üreten bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Fikret, sahte aile kurgusunu ayakta tutmaya çalışması ve anlık krizlere çözüm üretebilmesiyle Pişekâr tiplemesinin dramatik işlevini üstlenmektedir.

Fikret, tıpkı Kavuklu gibi filmin baş komiğidir. Hem Solmaz'ın hayatına hem de Solmaz'ın kurmuş olduğu planların içine girmesi, Kavuklu'nun palangaya gelmesiyle benzerlik taşımaktadır. Her ikisi de düzenini ve kurallarını bilmediği bir oyunun içerisine girer. Fikret, kendisini Pişekâr yapan özellikleri yerine getirmeye çalışırken almış olduğu sorumluluklarla kendi karakteristik özellikleri arasında uyumsuzluk yaşaması yüzünden sürekli sorunlarla karşılaşır. Nevrotik özellikleriyle bulunduğu düzene uyum sağlamakta zorluk yaşar ve doğaçlama çözümler üretmeye çalışır. Bu durum Fikret'in mizahını doğurmaktadır. Aile tanışmalarında otoriter bir baba figürü çizmeye çalışırken kendini ele vermemek için doğaçlamayı abartması ve bu sebepten dikkatleri üzerine çekmesi, Kavuklu tiplemesinin palangada tökezleyerek mizah üretmesiyle benzerlik göstermektedir. Orta oyunda Pişekâr'ın kurduğu düzene ayak uyduramayan ve bu düzenle yaşadığı sürtüşme sonucu mizahını ortaya çıkaran Kavuklu gibi Fikret de Adanalı ailenin sahip olduğu ciddiyete aynı şekilde karşılık veremeyerek sürtüşür ve mizah ortaya çıkar. Anlatı içindeki kız isteme, aileler arası tanışma ve düğün organizasyonu gibi ritüeller Fikret'in hem sürekli rol yapmak zorunda kaldığı hem de her seferinde tökezlediği durumlardır. Fikret, her seferinde planı kurtarmaya çalışır fakat heyecanlı ve gergin halleri buna izin vermez. Bu örnekler göz önün alındığında Fikret, doğaçlama yapısı ve düzenle sürtüşerek istemeden komik olma özelliğiyle Kavuklu tiplemesinin dramatik işlevini üstlenmektedir.

4.5.2.2 Solmaz

Solmaz, plan kuran, bu planın devamlılığını sağlayan ve krizleri yöneten özellikleriyle Pişekâr'ın, halktan biri olma ve kurulan düzen içerisinde ayakta kalmaya çalışan özellikleriyle Kavuklu'nın bir yansıması olarak yorumlanabilir. Filmin başında pavyonda solistlik yapan, hayatta kalmaya çalışan bir tipleme olarak görünen Solmaz, filmin devamın amacı, hedefi, duyguları ve ilişkilerinin değişmesi ve derinleşmesiyle tipten beslenen melez bir karakter olarak değişim göstermektedir.

Solmaz, anlatı içerisinde sahte aile kurgusunu planlayan ve bu planın başarıya ulaşması için çaba gösteren, kriz anlarında anlık çözümler bulmaya çalışan özellikleriyle Pişekâr'ın

oyun içerisinde rolleri dağıtan, düzeni kuran ve yöneten özelliklerinin modern bir yansımasıdır. Solmaz, kızının evlenme sürecinde hayatlarında bir boşluk olan "saygın baba" figürünü pratik bir şekilde kurgulayarak Fikret'i bu planın içine dahil eder. Kız isteme merasiminde arkadaşları Leyla ve Behiye'yi durumu kurtarmak için teyze ve hala olarak tanıtması Solmaz'ın hem planları kuran hem de bu plan içerisinde rolleri dağıtan kişi olduğunu gösterir. Bu özellik Solmaz ve Pişekâr arasındaki temel benzerliği göstermektedir. Bu benzerliğin devamını sağlayan durum ise kurulan planın sade bir nikah yerine bir düğün organizasyonuna dönüşmesidir. Adanalı ailenin büyük bir düğün istemesi üzerine Solmaz'ın kurmuş olduğu sahte aile kurgusu devamlılık göstermek zorunda kalır. Bu devamlılık içerisinde Solmaz hem kendi geçmişini karşı aileden gizlemeye çalışır hem de Fikret'in sahte baba oyununun sürdürülebilirliğini sağlamak zorunda kalır. Solmaz, planın akışını yöneten, kurtaran ve çözümler üreten özelliği ile Pişekâr'ın palangada oyunun dağılmasını engelleme özelliğini üstlenmiştir. Bu örnekler bağlamında Solmaz, film içerisinde Pişekâr'ın dramatik işlevini yerine getirmektedir.

Solmaz'ın halktan biri olması, düzene karşı uyumsuzluğu ve pratik zekâsı sayesinde ayakta kalabilmesi Kavuklu'nun orta oyunda palangadaki düzene uyumsuzluk göstermesi, halktan biri olması ve kurgulayarak değil pratik zekâsı sayesinde ayakta kalabilmesi özellikleriyle benzeşmektedir. Solmaz'ın Kavuklu işlevi, Fikret'in Kavuklu işleviyle farklılık göstermektedir Fikret, nevrotik özellikleriyle tökezleyerek mizahı oluştururken, Solmaz aile tanışması, düğün organizasyonu gibi ritüellerde pratik zekâsıyla ayakta kalabilmesiyle Kavuklu tiplemesini hatırlatır. Solmaz, ritüeller esansında saygın anne rolünü devam ettirirken, herhangi bir kriz anında lafı kendi üslubu ve diliyle çevirerek dikkati farklı noktalara çeker. Bu durum Kavuklu'nun palangada kendine has özelliklerini değiştirmeden doğaçlama bir şekilde ayakta kalma özelliğiyle benzerlik taşımaktadır. Bir farklı örnekte ise Solmaz her ne kadar saygın ve kültürel bir anne performansı gösterse de bazı sahnelerde ağzından kaçırdığı argo kelimeler ve tepkiler ile halk diline sahip olduğunu gösterir. Kız isteme merasiminde kullanmış olduğu argo içerikli deyim, Adana'da damadın babası ve abisine karşı takınmış olduğu sert üslup önemli bir örnektir. Verilen örneklere bakıldığında Solmaz karakteri anlatı içerisinde birincil olarak Pişekâr'ın özelliklerini taşırken, halktan biri olması, doğaçlama yapısı ve pratik zekâsıyla Kavuklu'nun da dramatik işlevini yerine getirmektedir.

4.5.2.3 Haşmet Kurt

Haşmet Kurt, kurallar koyan, argo karşılığıyla racon sahibi olan, otoriter ve tehditkâr tavrıyla Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. Haşmet, film içerisinde maço erkek, racon sahibi olan, otoriter baba özellikleriyle klasik bir tipleme örneğidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde de herhangi bir iç çatışma, değişim ve derinlik yaşamayan Haşmet Kurt, filmin başından sonuna kadar tek boyutlu bir tip örneği sunmaktadır.

Tuzsuz Deli Bekir tiplemesinin sert erkek, racon koyan, gerilim üreten tehditkâr davranışları ve var olan düzenin sahibi özellikleri ile Haşmet Kurt'un ailesi içerisinde racon koyan, bulunduğu ortamı kontrol altında tutmaya çalışan ve son söz hakkının kendinde olduğunu söyleyen özellikleri benzerlik göstermektedir. Solmaz ve Zeynep'in sade bir nikah isteğine büyük bir düğün isteğiyle karşılık veren ve bunun bir seçenek olmadığını zorunluluk olduğunu söyleyen Haşmet'in insanlar üzerindeki otoritesini konuşarak değil hüküm bildirerek göstermesi de Tuzsuz Deli Bekir'in modern bir karşılığı olduğunu göstermektedir. Haşmet'in var olduğu sahnelerde genel olarak bir gerginlik hakimdir. Karşısında bulunan kişiler Haşmet'in nabzını ölçerek davranmak zorunda kalır. Bu durum Haşmet'in fiili bir şiddet göstermeden baskı ve tehditvari özellikleriyle mizahı ortaya çıkarır. Tıpkı Tuzsuz Deli Bekir'in mizahının fiziksel şiddetin potansiyel olarak olabileceğini göstermesiyle ama hiçbir zaman olmamasıyla benzerlik gösterir. Haşmet Kurt, kabadayı kimliğini tam olarak karşılamasa da Tuzsuz Deli Bekir'in otorite üretme özelliğini modern aile yapısı içerisinde yeniden üretmektedir. Bu sebeplerle Haşmet, anlatı içerisinde Tuzsuz Deli Bekir tiplemesini çağdaş Türk komedi dilinde aile babası ve merkezi otorite şeklinde yeniden üreterek bu tiplemenin dramatik işlevini yerine getirmektedir.

4.5.2.4 Zeynep

Zeynep, arzulanan kimliği, karşısındaki erkeğin eylemlerini etkileyen yapısı ve ilişki trafiğini başlatıp yöneten özelliği ile Zenne tiplemesinin modern bir yansıması olarak yorumlanabilir. Anlatı içerisinde Zeynep'in yaşamış olduğu duygusal kırılmalar ve içsel çatışmaların yanı sıra evlilik planları doğrultusunda almış olduğu kararlar ve bu kararların sekteye uğradığı sekanslarda yeni çözüm arayışlarına girmesi Zeynep'in hem duygusal hem de mantıksal olarak çok yönlülüğünü göstermektedir. Bu bağlamda Zeynep, tipten beslenen bir karakter örneği sunmaktadır.

Zeynep'in, Emirhan'ın evlenme isteğine olumlu karşılık vermesi anlatının temel hedefini ve çatışmasını doğurmaktadır. Zeynep, sevdiği erkek ile romantik bir ilişki yaşayan bir genç yerine evliliğin gerçeklemesi için kendi çıkarları doğrultusunda plan kuran kadın konumundadır. Bu durum Zenne tiplemesinin ilişki trafiğini başlatan özelliğinin modern karşılığıdır. Zeynep, evlenme sürecinde Emirhan'a ailesi ve özellikle babası hakkında yalan söyler. Zeynep, Emirhan'ın ailesinin isteyebileceği ideal bir aile yapısı kurarak hem Emirhan'ı hem de Emirhan'ın ailesini kendi çıkarları doğrultusunda manipüle eder. Annesi Solmaz ile komşusu Fikret'i ideal baba konumuna getirerek bir plan kurarlar ve sahte aile düzeniyle aile tanışması, kız isteme ve düğün süreci başlar. Bu örneklerin yanı sıra Zeynep'in, Emirhan üzerindeki etkisi, arzulanan yapısı Emirhan'ın eylemlerini yönlendirmektedir. Yaşanan ayrılık sürecinde Zeynep'in kapısının önüne alevler saçarak evlenme teklifi etmesi, ailesine karşı gelerek Zeynep ile evlenmek istemesi önemli örneklerdir. Verilen örnekler göz önüne alındığında Zeynep karakterinin erkek tiplemeleri üzerinden ilişki trafiğini başlatması, karşısındaki erkek tiplemelerini kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmesi gibi özellikleriyle Zenne tiplemesinin modern bir dönüşümü olduğu ve filmde Zenne tiplemesinin dramatik işlevini üstlendiğini göstermektedir.

4.5.2.5 Emirhan Kurt

Emirhan Kurt'un, zengin, züppe ve şık giyinen özelliklerinin haricinde sosyal statüye önem veren, düğün gibi sosyal ritüelleri gösteriş ve saygınlık gösterisi olarak gören yapısıyla Çelebi tiplemesinin modern bir yansımasıdır. Karşımıza ilk olarak sosyal statüye önem veren ve ailesi tarafından baskılanan tipik bir zengin çocuğu tiplemesiyle çıkan Emirhan'ın anlatının devamında Zeynep'e olan aşkı, aileler arasında yaşanan gerilimlerde almış olduğu pozisyon ve sıkışmışlık hissinin dışavurumlarında duygu ve düşüncelerinde derinleşmeler göstermesi sebebiyle tipten beslenen bir karakter olduğu görülmektedir.

Emirhan'ın, zengin bir ailenin çocuğu olması, şık ve abartılı giyim tarzına sahip olması gibi özellikleri Çelebi tiplemesinin bir yansıması olsa da Emirhan daha çok sosyal statünün ve sosyal ritüeller üzerinden aile baskının normal olarak kabul edildiği bir çevreden gelmesi ile Çelebi'nin modern bir dönüşümüdür diyebiliriz. Aile tanışması, kız isteme ve düğün süreçlerinin Emirhan ve Zeynep'in kendi aralarındaki "küçük bir tören yapma" konuşmalarının Emirhan'ın ailesi tarafından kabul görmemesi ve büyük bir

planlamaya dönüşmesi sonucunda Emirhan'ın da bu duruma "biz büyük bir aileyiz", "bizim ailede böyle olur" düşüncesiyle yaklaşması, evliliğin Emirhan ve Zeynep'in ilişkisi olmaktan çıkıp özellikle Kurt ailesinin prestiji ve itibarı olarak ele alınmasına sebep olmuştur. Ailesinin sahip olduğu aile düzenine ve itibar düşüncelerine baskıyla da olsa sahip olan Emirhan, Çelebi tiplemesinin "sosyal statü ve gösteriş" özelliklerini bünyesinde taşıyarak Çelebi'nin modern bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır.

5 SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1 Sonuç

Bu çalışmada, 2005 sonrası gösterime girmiş ve Türkiye'de yüksek izlenme başarısı kazanmış Türk komedi filmlerinde yer alan karakterlerin ya da tiplemelerin, Orta Oyununda yer alan Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Çelebi ve Tuzsuz Deli Bekir tiplemeleriyle kurduğu benzerlikler ve bu benzerliklerin güncel sinema dilinde nasıl modernize edildiği incelenmiştir. Ölçüt örnekleme ile belirlenen beş film, betimsel tarama modeli ve yorumlayıcı yaklaşım çerçevesinde çözümlenmiş; çözümleme sürecinde çalışmaya özgü olarak geliştirilen "Tipleme Özellikleri – Dramatik İşlev – Mizah Kaynağı" başlıklı analitik çerçeveden yararlanılmıştır. Bu çerçeve sayesinde, Orta Oyunu tiplemelerinin günümüz Türk komedi sinemasında hangi anlatısal işlevlerle karşılık bulduğu ve hangi dönüşümlerle varlığını sürdürdüğü sistematik biçimde görünür kılınmıştır. Çalışmanın temel bulgusu, bahsedilen tiplemelerin 2005 sonrası popüler Türk komedi filmlerinde doğrudan korunarak değil, işlevsel dönüşüm, melezleşme ve bağlam değişimi üzerinden yeniden üretildiğidir. Bu bulgu, çalışmanın problemi olan Orta Oyundaki tiplemelerinin 2005 ve sonrası Türk komedi filmlerine etkisi olup olmadığı ve etkisi var ise bu etkinin nasıl güncel bir sinema diliyle temsil edildiğine ilişkin sorulara doğrudan yanıt vermektedir. Elde edilen bulgulara göre, bu etkinin açık bir biçimde var olduğu ancak bu etkinin görünüşten çok dramatik işlevi, mizah üretme biçimi ve karakterler arası ilişki düzeni bağlamında temsil edildiğini göstermektedir. Orta Oyunu tiplemeleri, sinema perdesinde sahip olduğu tarihsel formlarıyla değil, çağdaş anlatının ihtiyaçlarına uyarlanmış işlevsel karşılıklarıyla bulunmaktadır.

Tablo 5.1

Orta Oyunu Tiplerinin Çağdaş Türk Komedisine İşlevsel Dönüşümü

Tipleme	**GÜNCEL KARŞILIK VE BASKIN İŞLEV**	**ÇAĞDAŞ BİÇİM**	**YORUM**	**BULGU**
Pişekâr	Oyun kurma, akışı yönetme, arabuluculuk, kriz çözme; anlatıyı ilerleten dinamik merkez.	İşlevsel dönüşüm ve bazen melezleşme	Pişekâr, çağdaş komedide en görünür karşılık bulan tiplemedir; biçimsel özelliklerden çok anlatısal işlev üzerinden sürmektedir.	Pişekâr tiplemesini yüzeysel benzerlikten çıkarıp anlatı motoru / senaryo işlevi olarak kavramsallaştırır.
Kavuklu	Mizah üretiminin güçlü kaynağı; saf görünüm ile kıvrak zekânın birlikte çalışması; düzenle sürtüşme, yanlış durumlar ve tökezlemeler.	İşlevsel dönüşüm ve belirgin çoğullaşma / melezleşme	Kavuklu işlevi tek karakterde sabitlenmemekte; çağdaş anlatıda birden fazla karakter arasında paylaşılabilmektedir.	Kavuklu'yu yalnızca tip benzerliğiyle değil, dağıtılabilir komik işlev olarak okuyan bir yaklaşım sunar.

Tablo 5.1 (Devam)

Orta Oyunu Tiplerinin Çağdaş Türk Komedisine İşlevsel Dönüşümü

Zenne	Arzu odağı olma, ilişki düğümünü kurma, ilişki trafiğini açma, yönlendirme / manipülasyon işlevi.	İşlevsel Dönüşüm	Tarihsel temsil biçimi sürmese de zenneye ait ilişkisel ve dramatik işlevler modern karakterlerde devam etmektedir.	Zenneyi biçimsel özellik yerine ilişkisel-dramatik işlev üzerinden yeniden tanımlayarak literatüre açılım sağlar.
Çelebi	Statü kurma, prestij dili üretme, ayrıcalık gösterme, sosyal ritüelleri temsil alanına dönüştürme.	Bağlam değişimi (züppelikten prestij ve temsil eksenine kayış) bazen melezleşme	Çelebi yalnızca şık / züppe görünümle sınırlı değildir; modern komedide statü performansı üzerinden yeniden kurulmaktadır.	Çelebi tiplemesini sınıfsal görünüşten çıkarıp sosyal performans ve prestij rejimi bağlamında yorumlar.
Tuzsuz Deli Bekir	Tehdit, baskı, racon, otorite, şiddet potansiyeli; eril güç odağı.	Bağlam değişimi: meydan kabadayısından modern otorite figürüne dönüşüm	Tarihsel form zayıflasa da baskı / tehdit işlevi komedi anlatısında sürmekte; gerilim ve mizahı birlikte tetiklemektedir.	Geleneksel kabadayı tipini çağdaş komedide çatışma kuran otorite düğümü olarak konumlandırır.
Genel sonuç	Tiplemeler birebir aktarılmaz; işlevleri korunarak güncel anlatı ihtiyaçlarına göre yeniden üretilir.	Üç ana modernleşme biçimi: işlevsel dönüşüm, melezleşme, bağlam değişimi	Orta Oyunu tipolojisi geçmişe ait sabit bir kalıntı değil, çağdaş komedide yaşayan ve işlevsel bir anlatı kaynağıdır.	Tez, geleneksel tipolojik mirası karakter benzerliği yerine işlev benzerliği üzerinden sistematikleştiren özgün bir analitik model önerir.

Tablo 5.1'de de belirtildiği üzere tiplemelerin yaşamış olduğu işlevsel dönüşüm, tiplemelerin tarihsel görünüşleri değişime uğrasa da anlatı içindeki temel rollerinin devam ettiğini göstermektedir. İncelenen filmlere bakıldığında tiplemelerin kostüm, konuşma biçimi ya da sahneleme düzeni birebir korunmamış; buna karşılık oyun kurma, düzeni bozma, ilişkileri yönetme, arzu trafiğini harekete geçirme, statü kurma ya da tehdit üretme gibi temel işlevler farklı karakterler üzerinden yeniden kurulmuştur. Bu durum, Orta Oyununun güncel sinema dilindeki etkisinin karakter benzerliği yerine işlev benzerliği üzerinden yorumlanabileceğini göstermektedir.

Melezleşme, çalışmanın en dikkat çekici bulgularından biridir. İncelenen filmlerde Orta Oyunu tiplemeleri çoğu zaman tek bir karakter üzerinde saf biçimde temsil edilmemektedir. Bir karakter aynı anda iki ya da daha fazla tiplemenin özellik ve işlevini taşıyabilmektedir. Bu durum, çağdaş sinema anlatısının tek bir karaktere birden fazla dramatik ve mizahi görev yükleme eğilimiyle ilişkilidir. Örneğin *Organize İşler* filminde Asım Noyan'ın hem Pişekâr'ın yönlendirici/arabulucu işlevini hem de Çelebi'nin statü ve gösteriş boyutunu taşıması; *Arif v 216* filminde Arif Işık'ın hem Pişekâr hem de Kavuklu işlevleri arasında gidip gelen yapısı; *Aile Arasında* filminde Fikret ve Solmaz'ın Pişekâr–Kavuklu ekseninde melez bir yapı sergilemesi bu durumu açık biçimde göstermektedir. Bu bağlamda melezleşme, sadece bir karakter özelliği değil, çağdaş komedi anlatısının yapısal bir gerekliliği olarak ortaya çıkmaktadır.

Bağlam değişimi ise tiplemelerin temsil edildiği sosyal ve dramatik zeminin değişmesiyle ilgilidir. Orta Oyunundaki meydan, mahalle ve doğrudan seyirciye açık oyun alanı; güncel filmlerde yerini aile içi ilişkiler, düğün ve tören organizasyonları, şehir-taşra gerilimleri, suç planları, statü mücadeleleri ve sosyal performans alanlarına bırakmaktadır. Buna bağlı olarak tiplemeler de yeni bağlamsal alanlarda yeniden işlev kazanmaktadır. Örneğin Tuzsuz Deli Bekir'in "meydan kabadayısı" çizgisi güncel sinemada çoğunlukla racon sahibi, otoriter ve tehdit üreten erkek figürlerine; Çelebi'nin züppe görünümü ise prestij, temsil ve sosyal statü diline dönüşmektedir. Bu bulgu, tiplemelerin yalnızca karakter düzeyinde değil, içinde işledikleri anlatı bağlamı düzeyinde de modernleştiğini göstermektedir.

Tipleme bazında değerlendirildiğinde, Pişekâr çalışmada en belirgin ve en sık karşılık bulan tipleme olarak öne çıkmaktadır. Pişekâr'ın oyun kurma, akışı yönetme, arabuluculuk ve kriz çözme işlevleri, günümüz Türk komedi sinemasının anlatı

mantığıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu nedenle Pişekâr, incelenen filmlerde sadece düzen kuran bir figür değil, çoğu zaman anlatının ilerlemesini sağlayan temel dinamik olarak çalışmaktadır. *Eyyvah Eyvah*'ta Firuzan, *Düğün Dernek*'te İsmail ve Çeto, *Aile Arasında*'nda Solmaz gibi karakterler bu işlevin güncel karşılıklarını farklı yoğunluklarda üretmektedir.

Kavuklu ise bulgulara göre çağdaş komedi filmlerinde mizah üretiminin en güçlü kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Halktan gelen kimliği, saf görünümle kıvrak zekâyı bir arada taşıması, düzenle sürtüşmesi ve tökezleme üzerinden mizah üretmesi, Kavuklu'nun çağdaş komedideki sürekliliğini belirginleştirmektedir. Ancak Kavuklu da tek bir karakterde sabitlenmemekte; kimi filmlerde birden fazla karakter tarafından paylaşılmaktadır. *Arif v 216*'da Arif ve 216'nın, *Aile Arasında*'nda Fikret ve Solmaz'ın bu işlevi farklı biçimlerde üstlenmesi, Kavuklu'nun güncel anlatıda çoğullaşan bir işleve dönüştüğünü göstermektedir.

Zenne tiplemesi, çözümlenen filmlerde geleneksel tanımından uzaklaşarak en belirgin dönüşümü yaşayan tiplerden biri olarak görünmektedir. Zenne'nin "erkek oyuncu tarafından canlandırılan kadın" biçimindeki tarihsel formu güncel sinemada doğrudan karşılık bulmasa da ilişki düğümünü oluşturma, arzu odağı olma, ilişki trafiğini açma ve karşısındaki kişiyi yönlendirme gibi dramatik işlevleri farklı karakterlerde sürmektedir. *Eyyvah Eyvah*'ta Müjgan, *Arif v 216*'da Pembe Şeker ve *Aile Arasında*'nda Zeynep bu işlevin farklı modernleşme biçimlerini göstermektedir. Bu sonuç, Zenne'nin çağdaş sinemada görünüşten çok işlev üzerinden sürdüğünü ortaya koymaktadır.

Çelebi tiplemesinin güncel sinemadaki karşılığı ise yalnızca "züppelik" ya da "şık giyim" ile sınırlı değildir. Bulgular, Çelebi'nin modern filmlerde daha çok statü kurma, ayrıcalık gösterme, prestij dili oluşturma ve sosyal ritüelleri temsil alanına dönüştürme biçimleriyle yeniden üretildiğini göstermektedir. *Organize İşler*'de Asım Noyan, *Arif v 216*'da Besim Toker ve *Aile Arasında*'nda Emirhan Kurt bu dönüşümün belirgin örnekleridir. Aile Arasında filminde Emirhan Kurt'un sosyal statüye önem veren, düğün ve cenaze gibi sosyal ritüelleri gösteriş ve saygınlık göstergesi olarak gören yapısıyla Çelebi işlevinin ritüel ve prestij alanına taşınması ise bu tiplemenin özellikle aile komedilerinde nasıl güncellendiğini ortaya koyar.

Tuzsuz Deli Bekir tiplemesi de güncel sinemada varlığını korumakta; ancak tarihsel biçiminden çok tehdit, baskı, racon, otorite ve şiddet potansiyeli üzerinden temsil

edilmektedir. *Organize İşler*'de Müslüm Duralmaz, *Arif v 216*'da Besim Toker ve *Aile Arasında*'nda Haşmet Kurt gibi karakterler bu tiplemenin çağdaş karşılıklarını üretmektedir. Bu bağlamda Tuzsuz Deli Bekir, günümüz komedi sinemasında "meydan kabadayısı" formundan uzaklaşsa da eril güç ve baskı üreten figür olarak işlevsel sürekliliğini korumaktadır.

Beş filmin değerlendirilmesine bakıldığında, orta oyun tiplemelerinin günümüz sinema dilinde üç ana şekilde modernleştiği görülmektedir. Bunlardan ilki, tiplemeler işlevsel olarak yansıtılmaktadır. Tarihsel formu korunmasa da işlevi devam etmektedir. İkincisi, tiplemeler melezleşmiştir. Çağdaş sinema anlatısı orta oyun tiplemelerini tek bir tip yerine birden fazla karakter ve tip üzerinden birleştirerek işlevsel hale getirmiştir. Üçüncüsünde ise tiplemeler bağlam değiştirerek modern hale gelmiştir. Örneğin orta oyunda yer alan meydan'ın yerini aile tanışmaları, şehir-taşra kıyaslamaları ya da suç planlamaları almıştır. Tiplemeler bu yeni bağlamsal çerçeve üzerinden şekillenerek modern yansımalar göstermişlerdir. Bütün bunların haricinde orta oyunu tiplemelerinin çağdaş sinemadaki yansımalarının her filmde eşit düzeyde bulunmadığı görülmektedir. Bazı filmlerde belirli tiplemeler çok güçlü karşılıklar bulurken, bazılarında ise temsil daha dağınık ya da sınırlı kalmıştır. Bu durum, tiplemelerin günümüz sinema dilinde zorunluluktan değil, filmin tür yapısı, dramatik kurgusu ve karakter yapısı doğrultusunda farklı düzeylerde kendini gösterdiğini göstermektedir. Değerlendirmeler ve incelemeler sonucunda bu çalışma, orta oyununun tipolojik mirasının çağdaş Türk komedi sinemasında geçmişe ait bir kalıntı olmadığını, çağdaş anlatı içinde yeniden üretilebilen ve yaşayan bir kaynak olduğunu göstermektedir.

Orta Oyunu tiplemelerinin çağdaş Türk komedi sinemasında izlerinin sürmesi, yalnızca kültürel bir devamlılık meselesi değil; aynı zamanda komedi anlatısının işleyişi açısından işlevsel bir tercih olarak da değerlendirilebilir. Bu tiplemeler filmlere, önceden tanınabilir ilişki kalıpları, hazır çatışma eksenleri ve yerleşik mizah üretim mekanizmaları sunar. Bu bağlamda anlatı, karakterler arasındaki gerilimi ve komik sürtüşmeyi kısa sürede kurabilir; mizahın hangi hat üzerinden işleyeceği daha en baştan belirginleşir. Bu yönüyle geleneksel tiplemelerin modern karşılıkları, senaryo açısından yalnızca benzer karakterler üretmekle kalmamakla birlikte anlatının ritmini hızlandıran, çatışmayı görünür kılan ve mizahın yönünü belirleyen işlevsel bir iskelet sunmaktadır. Dolayısıyla bu tiplemelerin çağdaş filmlerde farklı biçimlerde yeniden ortaya çıkması, komedi anlatısına hem yapısal

bir kolaylık sağlamakta hem de izleyicinin aşina olduğu kültürel mizah kodlarıyla hızlı bir bağ kurulmasına katkıda bulunmaktadır.

5.2 Öneriler

Bu çalışma, Orta Oyununun temel tiplemelerinin 2005 sonrası popüler Türk komedi filmlerinde birebir aynı formda değil; daha çok işlevsel özellikleri, melezleşme biçimleri ve bağlam değişimleri üzerinden yeniden kurulduğunu göstermektedir. Bu çerçevede, alanda yapılacak yeni çalışmaların hem örneklem çeşitliliğini artırması hem de farklı yöntemsel açılımlarla konuyu derinleştirmesi, geleneksel tipolojik mirasın çağdaş görsel anlatılardaki sürekliliğini daha kapsamlı biçimde ortaya koyabilir.

İlk olarak bu çalışmada sınırlı sayıda film incelendiği için, sonraki araştırmalarda örneklem genişletilerek daha fazla sayıda Türk komedi filmi çözümlenebilir. Özellikle farklı dönemlere (örneğin 1980 sonrası, 1990'lar, 2010 sonrası gibi) yayılan bir örneklemle çalışılması, Orta Oyunu tiplemelerinin sinemadaki dönüşümünün tarihsel bir çizgi içinde izlenmesini mümkün kılabilir. Bu tarz bir yaklaşım, belirli tiplemelerin hangi dönemlerde daha görünür olduğu, hangi dönemlerde zayıfladığı ya da hangi toplumsal bağlamlarda farklılaştığı gibi sorulara daha güçlü yanıtlar üretebilir.

Bunun yanında, bu çalışma yalnızca Türk komedi sineması ile sınırlandırılmıştır. Gelecek araştırmalarda benzer bir analitik çerçeve, farklı ülke sinemalarındaki komedi filmlerine uygulanarak karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilir. Bu tür çalışmalar, Orta Oyunu tiplemeleriyle benzer işlevler taşıyan komik tiplerin farklı kültürlerde hangi anlatısal ihtiyaçlar doğrultusunda üretildiğini ve komedinin kültürel kodlarının nasıl çeşitlendiğini görünür kılabilir. Böylece hem Türk komedisinin özgün yönleri hem de evrensel komedi yapılarına uyumlanan tarafları daha net biçimde tartışılabilir.

Bu çalışmada geliştirilen "Tipleme Özellikleri – Dramatik İşlev – Mizah Kaynağı" temelli analitik çerçevenin, sonraki araştırmalarda daha ayrıntılı kodlama süreçleriyle geliştirilmesi de önerilebilir. Örneğin karakterlerin hangi sahnelerde hangi tipleme işlevini üstlendiği, bu işlevin diyalog komedisi mi yoksa durum komedisi mi ürettiği, tipleme işlevlerinin film içinde hangi noktalarda yoğunlaştığı gibi veriler daha sistematik biçimde sınıflandırılabilir. Bu tür bir kodlama yaklaşımı, çalışmalar arası karşılaştırmayı kolaylaştıracağı gibi, tipolojik çözümlemelerin daha ölçülebilir ve tartışılabilir bir zemine taşınmasına da katkı sağlayabilir.

Gelecek araştırmalar için önemli bir diğer alan, izleyici odaklı çalışmalar olabilir. Bu tezde tiplemelerin anlatı içindeki işlevleri analiz edilmiştir; ancak bu işlevlerin izleyici tarafından nasıl alımlandığı ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınabilir. Örneğin izleyicilerin belirli karakterleri neden komik, tanıdık ya da bizden bulduğu; geleneksel tiplemelere benzeyen karakterlerin izleyici belleğinde nasıl karşılık bulduğu nitel görüşmeler, odak grup çalışmaları ya da anketler yoluyla incelenebilir. Böyle bir yönelim, Orta Oyunu tiplemelerinin sinemadaki sürekliliğini yalnızca metin düzeyinde değil, alımlama düzeyinde de tartışmayı mümkün kılar.

Benzer şekilde, senarist ve oyuncu odaklı araştırmalar da alana önemli katkılar sunabilir. Senaryo yazım süreçlerinde komedi karakterlerinin nasıl kurulduğu, geleneksel tiplerden bilinçli ya da sezgisel olarak ne ölçüde yararlanıldığı; oyuncuların ise belirli komik tipleri beden dili, konuşma ritmi, jest ve mimik kullanımıyla nasıl yeniden ürettiği derinlemesine görüşmelerle incelenebilir. Bu tür çalışmalar, tiplemelerin yalnızca metin içinde değil, üretim süreçlerinde de nasıl dolaşıma girdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Ayrıca, bu çalışmanın analitik çerçevesi yalnızca sinema filmleriyle sınırlı kalmayıp televizyon dizileri, dijital platform dizileri, skeç programları ve komedi içerikleri üzerine de uygulanabilir. Özellikle uzun anlatı yapısına sahip dizilerde tiplemelerin tek bir karakterde mi yoğunlaştığı, yoksa zaman içinde farklı karakterler arasında mı dağıldığı; tekrar eden komik durumların hangi geleneksel tipolojik işlevlerle beslendiği gibi sorular yeni araştırma başlıkları üretebilir. Bu tür bir genişleme, Orta Oyununun çağdaş görsel kültürdeki etkisini yalnızca sinema ile sınırlamadan, daha geniş bir medya alanında inceleme olanağı sağlayacaktır.

Son olarak, Orta Oyunu tiplemelerinin günümüz Türk komedi sinemasındaki temsillerine ilişkin çalışmaların artması hem geleneksel Türk tiyatrosu çalışmalarına hem de çağdaş komedi çözümlemelerine katkı sunacaktır. Bu doğrultuda yapılacak yeni araştırmalar, bir yandan geleneksel tipolojik yapının modern anlatılardaki sürekliliğini daha görünür hâle getirebilir; diğer yandan güncel komedi filmlerinin kültürel kaynaklarını, mizah üretme stratejilerini ve toplumsal temsil biçimlerini daha derinlikli biçimde anlamaya yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

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

Akyürek, F. (2008). *Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak* (6 b.). İstanbul: MediaCat Kitapları.

And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu.* Ankara: İş Bankası Kültür Yaynıları.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatorosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

And, M. (1992). *Türk Tiyatro Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Arat, G. G. (2007). *"Soyutlama" Açısından Postmodern Edebiyat ile "Meddah", "Karagöz" ve "Orta Oyunu"nun Değerlendirilmesi* (Yayın Numarası: 207362) [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Arıkan, R. A. (2021). Umberto Eco'nun Açık Yapıt Eserinin Çevirilerine Eleştirel Bir Yaklaşım. *Turkish Studies - Language and Literature, 16*(1), s. 21-36. http://dx.doi.org/10.47845/TurkishStudies.47377

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles. (2016). *Poetika.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İncelem.* (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Dorum Yayımcılık.

Arslantepe, M., & Önal, E. (2023). Dönüştürülen Bir Karakter Olarak Hamlet: Aki Kaurismaki'nin Hamlet Uyarlaması. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC, 12*(1), s. 124-135. https://doi.org/10.7456//11301100/009

Aslan, P. (2007). *90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi* (Yayın Numarası: 219409) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aykaç, O. (2016). *Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu* (Yayın Numarası: 429660) [Dokora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Barış, J. (2022). Sinema ve Tiyatro İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme: Modern Sinemada Macbeth Yorumu. *Dijital Communication Journal, 5*(8), s. 57. https://www.dicoj.com/DergiTamDetay.aspx?ID=75&Detay=Ozet

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayınevi.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Brochet, O. G., & Hildy, F. J. (2014). *History of The Theatre.* Harlow, Essex, England: Pearson Education Limited.

Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler - Parodi, Satır ve İroni.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Chion, M. (1992). *Bir Senaryo Yazmak.* İstanbul: Afa Yayınları.

Cinisli, S. (2015). *Benzeşen ve Ayrışan Yönleriyle Commedia Dell'Arte ile Orta Oyununda Tip ve Kostüm* (Yayın Numarası: 428138) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü.* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Çelik, B. (2022). *Sadık Şendil Senaryolarında Türk Halk Tiyatrosu Motiflerinin İncelenmesi* (Yayın Numarası:730205) [Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Çelik, F. (2010). Yeşilçam Melodramları ve İlk Romanlarımızda Tiplemeler. *ABMYO*(19), s. 69-79. https://dergipark.org.tr/tr/pub/abmyoder/article/583747

Çetin, Ü. (2019). *Komedi Filmlerinde Toplumsal Eleştiri: Kemal Sunal Örneği* (Yayın Numarası: 579259) [Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Dursun, A., & Dalioğlu, G. (2022). Geleneksel Türk Tiyatrosundan Sinemaya Seyirlik Mizah: Zeki Alasya-Metin Akpınar Filmleri Örneği. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS), 7*(3), s. 209-222. https://doi.org/10.30568/tullis.1210186

Düzgün, D. (1994). *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları* (Yayın Numarası: 32179) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics* . Bloomington: Indiana University Press.

Egri, L. (1982). *Piyes Yazma Sanatı.* 1982: Yazko Yayınevi.

Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı.* (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

Gerçek, S. N. (2021). *Türk Temaşası.* İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Gerçek, S. N. (2023). *Temâşâ.* Eskişehir: Dorlion Yayınları.

Gezgin, C. (2017). *Türk Komedi Sinemasında Mizahın Dönüşümü* (Yayın Numarası: 493955) [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Güner, A. O. (2021). Edebiyat İncelemelerinde "Tip" Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu ve "Fatih-Harbiye" Kişileri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(51), s. 311-332. https://doi.org/10.17498/kdeniz.952631

Güney, A. (2011). Aristoteles ve Bertolt Brecht'in İngiliz Tiyatrosuna Etkileri. *New World Sciences Academy, 6*(1), s. 136. https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsahuman/article/213307

Kaçar, F. (2022). Anaakım Türk Komedi Sinemasında Stereotip Olgusu "Mahsun Kırmızıgül'ün Filmlerinde Stereotip ve Klişelerin Analizi". *Sosyal Bilimler Dergisi, 32*(2), s. 686. https://doi.org/10.18069/firatsbed.1034724

Karacabey, S. (1995). Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 12*(12), s. 6. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000192

Karakaya, S. (2004). Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar. *SBE Dergisi*(12), s. 63-70. https://dergipark.org.tr/tr/pub/musbed/article/250398

Karasar, N. (2023). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler* (38 b.). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kaşıkçı, S. (2025). Türkiye'de Sinema Kültürünün Değişimi ve Komedi Filmlerinin Sinema Salonlarındaki Etkinliğini Kaybetmesi Üzerine Sayısal Bir Değerlendirme. *Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*(15), s. 103-115. https://dergipark.org.tr/tr/pub/nosyon/article/1691051

Kırbaş, O. (2022). *Komedi Filmlerinde Tip ve Karakter Ayrımı: Zeki Ökten Sinemasında Kemal Sunal'ın Şaban Tiplemesinin Karaktere Evrilmesi* (Yayın Numarası: 758919) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kotan, S. (2015). *Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili* (Yayın Numarası: 428140) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Kovacs, A. B. (2016). *Modernizmi Seyretmek.* (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kudret, C. (1992). *Karagöz I.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kudret, C. (2007). *Ortaoyunu I.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuruoğlu, H., & Boz, M. (2016). Türk Sinemasında Değişen Komedi Anlayışı. H. Kuruoğlu, & M. Boz (Dü) içinde, *Medya ve Mizah* (s. 243-295). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Memiş, G. M. (2022). *Ferhan Şensoy'un Oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğelerinin Kullanımı* (Yayın Numarası: 737834) [Yüksek Lisaans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Menteşe, Ö. (2019). *İtalyan Halk Doğaçlama Tiyatrosu Arlechinno Tiplemesinin Geleneksel Türk Tiyatrosu İbiş Tiplemesiyle Karşılaştırılması* (Yayın Numarası: 603553) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi-I.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Nutku, Ö. (2001). *Drama Sanatı: Tiyatroya Giriş.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması I.Cilt.* İstanbul: Kitle Yayınları.

Özbek, F. (2023). *2000 Sonrası Türk Komedi Sinemasındaki Absürt Filmler: Cem Yılmaz Sineması Örneği* (Yayın Numarası: 789861) [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

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

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

Öztek, C. E. (2019). Türk Güldürü Filmlerinin Orta Oyunu Açısından İncelenmesi. *Turkish Studies Social Sciences,* s. 963-971. http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.22782

Öztek, C. E. (2019). *Türk Sinemasında Temaşa Sanatının Kavuklı Pişekâr Örneğinde Yansıması* (Yayın Numarası: 542465) [Sanatta Yeterlilik Doktora Tezi, Beykent Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Polat, M. (2017). *Commedia Dell'arte ve Ortaoyunu'nun Ortak ve Farklı Yönlerinin Karşılaştırılması* (Yayın Numarası: 472096) [Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Robinson, D. (2008). Komedi. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 103-113). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi-I.* İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi-II.* İstanbul: Metis Yayınları.

Sevim, Y. (2010). *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi* (Yayın Numarası: 293251) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Soylu, G. (2004). *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Meddah* (Yayın Numarası: 143894) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Sunal, A. K. (1998). *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü* (Yayın Numarası: 74951) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Şen, H. E. (2017). *Geçmişten Günümüze Meddah* (Yayın Numarası: 466228) [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972).* Ankara: Ankara Üniveritesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Şener, S. (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

TDK. (1998). *Türkçe Sözlük.* İstanbul: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Teksoy, E. (2015). K*emal Sunal'ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri* (Yayın Numarası: 399560) [Yükesk Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

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

Töre, E. (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. *Turkish Studies, I-II*(4), s. 2187. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies

Ünal, G. (2024). *Türk Sinemasına Farklı Bir Bakış: Komedi Anlatılarında Travmatik Kahramanların Çözümlenmesi* (Yayın Numarası: 893828) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Ünal, M. (2010). Türk Sinemasında Kemal Sunal. *Yeni Düşünceler*(5), s. 71-72. https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifydhed/article/570745

Ünal, M. (2018). Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri. *Art-Sanat*(9), s. 337-349. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/article/604746

Yağız, N. (2006). *1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı* (Yayın Numarası: 204433) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, M. (2011). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması* (Yayın Numarası: 294766) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Yurdigul, Y., & Elitaş, T. (2013). Türk Sinemasında Şive ya da Ağız Kullanımının Karakter Yapılandırmasına Etkisi. *Atatürk İletişim Dergisi*(5), s. 43-62. https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/article/372240

İnternet Kaynakları

Aile Arasında Film Künyesi: https://boxofficeturkiye.com/film/aile-arasinda--2013279 (02.06.2026 tarihinde erişildi).

Arif ve 216 Film Künyesi: https://www.sinemalar.com/film/240824/arif-v-216 (02.06.2026 tarihinde erişildi).

Box Office Türkiye 1989'dan Günümüze Türkiye'de Seyirci Rekoru Kıran Filmler: https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri (25.09.2025 tarihinde erişildi).

Düğün Dernek Film Künyesi: https://www.sinemalar.com/film/219595/dugun-dernek (02.06.2026 tarihinde erişildi).

Eyvah Eyvah Film Künyesi: https://boxofficeturkiye.com/film/eyyvah-eyvah--2010433 (06.02.2026 tarihinde erişildi).

Organize İşler Film Künyesi: https://www.beyazperde.com/filmler/film-109503/ (06.02.2026 tarihinde erişildi).

Görsel Kaynakları

Görsel: 2.1. Pişekâr ve Kostümü: https://aliarslantiyatro.tr.gg/Orta-Oyunu-h-nun-Ki%26%23351%3Bileri.htm (15.08.2025 tarihinde erişildi).

Görsel: 2.2. Kavuklu ve Kostümü: https://aliarslantiyatro.tr.gg/Orta-Oyunu-h-nun-Ki%26%23351%3Bileri.htm (15.08.2025 tarihinde erişildi).

Görsel: 2.3. Pişekâr ve Kavuklu: https://10layn.com/10-maddede-orta-oyunu (15.08.2025 tarihinde erişildi).

Görsel: 2.4. Zenne ve Kostümü: https://uzmanedebiyatci.weebly.com (15.08.2025 tarihinde erişildi).

Görsel: 2.5. Çelebi ve Kostümü: https://uzmanedebiyatci.weebly.com (15.08.2025 tarihinde erişildi).

Görsel: 2.6. Tuzsuz Deli Bekir ve Kostümü: https://uzmanedebiyatci.weebly.com (15.08.2025 tarihinde erişildi).

ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı: Merthan Süalp

Yabancı Dil: İngilizce

Doğum Yeri/Yılı: -

E-Posta: -

ORCİD Numarası: -

Eğitim Bilgileri

- 2022, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü (Lisans)

Mesleki Deneyimi

- 2025 (Devam eden), Araştırma Görevlisi, Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü