

**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİMDALI**  
**İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**SİNEMADA KOMEDİ:**  
**SON DÖNEM TÜRK SİNEMASININ ANALİZİ**

**Şeyda ÖZÇELİK      124223012003**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Danışman**

**Prof. Dr. Aytekin CAN**

**Konya- 2017**



T. C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

|                        |   |         |                          |
|------------------------|---|---------|--------------------------|
| Adı Soyadı             | ŞEYDA ÖZÇELİK   |         |                          |
| Numarası               | 124223012003  |         |                          |
| Ana Bilim / Bilim Dalı | RADYO TELEVİZYON SINEMA                                 |         |                          |
| Programı               | Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> | Doktora | <input type="checkbox"/> |
| Tez Danışmanı          | PROF. DR. AYTEKİN CAN                                   |         |                          |
| Tezin Adı              | Sinemada Komedi Son Dönem Türk Sinemasının Analizi      |         |                          |

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan *Sinemada Komedi... Sinemasının Analizi* başlıklı bu çalışma *21.04.2017* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof.Dr. Devrim KURT DEMİR  
Doc.Dr. Abdülgani Arıkan  
Prof.Dr. Aytekin CAN

*Key*  
*Arıkan*  
*Can*

## **ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR**

Bu çalışmada komedi sinemasının kullandığı komik araçlar ile son dönem sinemasına bunların yansımaları incelenmiştir. İncelemeye yön vermesi için son dönemlerin en fazla izlenen ve içinde konuya katkı sağlayacak güldürü kalıpları barındıran ‘Recep İvedik 4’ filmi göstergebilimsel olarak çözümlenmiştir.

Çalışma boyunca bilgisi, sabrı ve desteği ile yanımda olan danışman hocam Prof. Dr. Aytekin Can’a, lisans eğitimimde başarısından dolayı örnek aldığım hocam Prof. Dr. Nesrin Kula Demir’e, konuyla alakalı kaynak ve bilgi yardımında bulunan lisans hocam Arş. Grv. İhsan Koluvaçık’a, desteğini her zaman yanımda hissettiğim canım aileme ve sevgili eşime çok teşekkür ederim.

## ÖZET

### SİNEMADA KOMEDİ: SON DÖNEM TÜRK SİNEMASININ ANALİZİ

Gülme, komik kavramı üzerinden açıklanabilen geniş çaplı bir eylemdir. Komik olan unsur, komediye hayat verirken zaman içinde kendini de geliştirir. Komedi, günlük hayatın içinden tiyatroya, oradan da sinemaya girdiğinde karşılaşılan gerçek, insanları güldüren şeyin ne olduğu sorusunun kendisi olmaktadır. İnsan bir duruma, eyleme veya nesneye belirli özelliklerinden dolayı gülmektedir. Tiyatroda komedinin evrimine baktığımızda, belirli komiklerin varlığından söz edilirken, aynı komikler yenilenerek de olsa sinemaya aktarılmıştır. Son dönemlerin Türk sinemasına kadar insanları eğlendirme amaçlı kullanılan bu malzemeler, bir filmin ayrıntılarıyla incelenmesini sağlayan göstergebilimsel analiz sayesinde daha net anlaşılmaktadır. Göstergebilimsel analiz ile son dönemlerin en çok izlenen komedi filmi Recep İvedik 4 güldürme unsurları kapsamında çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Gülme, Komik, Komedi, Sinema, Göstergebilim

## **SUMMARY**

### **COMEDY IN CINEMA: ANALYSE OF THE TURKISH CINEMA IN THE RECENT TERM**

Laughter is a widespread act that can be explained through the concept of funny. The funny factor gives life to comedy and also develops itself over time. When comedy enters from daily life to the theater and into the cinema, the truth is question of what makes people laugh. People laugh about a situation, action, or certain features of an object. When we look at the evolution of the comedy in the theater, as it is possible to talk about the existence of certain comic, the same humor has been renewed and transferred to the cinema. These materials, which have been used to entertain people in the Turkish cinema in recent period, are more clearly understood by semiotic analysis, which enables a film to be studied in detail. By semiotics analysis, Recep İvedik 4, one of the most popular comedy films of recent times, has been analyzed within the scope of elements of laughter.

**Keywords:** Laughter, Funny, Comedy, Cinema, Semiotics

# İÇİNDEKİLER

|   |            |
|---|------------|
| <b>ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR</b> .....                                  | <b>ii</b>  |
| <b>ÖZET</b> .....   | <b>iii</b> |
| <b>GİRİŞ</b> .....  | <b>1</b>   |
| <b>1.KOMEDİNİN GELİŞİMİ</b> .....                               | <b>3</b>   |
| 1.1. Gülmek.....  | 3          |
| 1.1.1. Komik ve Gülme.....                                      | 7          |
| 1.1.2. Komiğin Malzemeleri .....                                | 14         |
| 1.2. Komedyanın Doğuşu .....                                    | 23         |
| 1.2.1. Komedyanın türleri.....                                  | 26         |
| 1.2.2. Komedyanın Dönemsel Gelişimi.....                        | 27         |
| 1.3. Türk Tiyatrosunda Komedi .....                             | 31         |
| 1.3.1. Geleneksel Tiyatro.....                                  | 32         |
| 1.3.2. Batı etkisiyle oluşan komedyaya .....                    | 38         |
| 1.3.3. Çağdaş Türk tiyatrosunda komedi.....                     | 40         |
| <b>2.SİNEMADA KOMEDİ</b> .....                                  | <b>43</b>  |
| 2.1. Komedi Sineması Türleri .....                              | 43         |
| 2.2. Dünya Sinemasında Komedi.....                              | 44         |
| 2.3. Türk Sineması'nda Komedi .....                             | 56         |
| 2.3.2. Muhsin Ertuğrul Dönemi Komedi Sineması (1923-1939).....  | 58         |
| 2.3.3. Geçiş Döneminde Komedi (1939-1952).....                  | 59         |
| 2.3.4. Sinemacılar Döneminde Komedi (1952-1963).....            | 61         |
| 2.3.5. Türk Komedi Sinemasında 70'ler, 80'ler .....             | 65         |
| 2.3.6. Türk Komedi Sinemasında 90'lar ve 2000'ler.....          | 70         |
| <b>3.RECEP İVEDİK 4 FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ</b> ..... | <b>76</b>  |
| 3.1. Göstergebilim.....   | 76         |
| 3.1.1. Göstergebilim ve Sinema.....                             | 77         |
| 3.2. "Recep İvedik 4" Filminin Göstergebilimsel Analizi.....    | 79         |
| 3.2.1. Araştırmanın Yöntemi.....                                | 79         |
| 3.2.2. Araştırmanın Modeli .....                                | 81         |
| 3.2.3. Evren ve Örneklem .....                                  | 81         |
| 3.2.4. Verilerin Toplanması.....                                | 81         |
| 3.2.5. Bulgular ve Yorum .....                                  | 81         |

|                       |            |
|-----------------------|------------|
| <b>SONUÇ .....</b>    | <b>120</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b> | <b>122</b> |

## TABLO LİSTESİ

|               |     |
|---------------|-----|
| Tablo-1.....  | 97  |
| Tablo-2.....  | 98  |
| Tablo-3.....  | 104 |
| Tablo-4.....  | 106 |
| Tablo-5.....  | 108 |
| Tablo-6.....  | 111 |
| Tablo-7.....  | 113 |
| Tablo-8.....  | 116 |
| Tablo-9.....  | 119 |
| Tablo-10..... | 121 |
| Tablo-11..... | 125 |
| Tablo-12..... | 130 |
| Tablo-13..... | 144 |



## ŞEKİL LİSTESİ

|          |  |     |
|----------|--|-----|
| Şekil-1  | Maymunla Özdeşleşen Recep İvedik           | 109 |
| Şekil-2  | Recep İvedik'in özdeşleştiği Maymun karesi | 109 |
| Şekil-3  | Recep İvedik'i uğurlarken dökülen pis su   | 111 |
| Şekil-4  | Recep İvedik'in kırmızı bandana şekli      | 112 |
| Şekil-5  | Recep İvedik'in yaptığı barınağın mimarisi | 115 |
| Şekil-6  | Barınağın tepesindeki Türk bayrağı temsili | 115 |
| Şekil-7  | Komşuya götürülen içi dolu tabak           | 118 |
| Şekil-8  | Tabağın içinin boş olmasına verilen tepki  | 118 |
| Şekil-9  | Limbo yaparken kullanılan abartılı görüntü | 126 |
| Şekil-10 | Pis burun ve topun olduğu final zamanı     | 129 |
| Şekil-11 | Kazanma anı                                | 129 |

## GİRİŞ

Sinemada türlerin kendine has kalıpları bulunmaktadır. Komedi türü de belirli kalıplara sahip olarak içinde birtakım unsurlar barındırır. Bu unsurlar bir nevi, komedi türünü insanlara cazip kılan araçlardır. İnsanlar eğlenme amaçlı bu türü tercih ederler. Öyleyse bu türün insanları güldürmesi için belirli yöntemleri izlemesi gerekmektedir. Yöntemler ise geçmişten bugüne çeşitli yollardan çeşitlenerek gelmiştir. Sinemanın varlığından daha eskilere dayanan yöntemlerin varlığı, gülmenin varlığına dek uzanmaktadır. Gülme kavramı, insanın bu eylemi ilk ne zaman yaptığı sorusunun cevabıyla açıklanır. Gülünen şeyler irdelenirken elbette gülme çeşitleri içerisinde yer alan mizahi gülme de ortaya çıkar. Mizahi gülmeye kazandırılan anlam ile komik olanın ne olduğu ve komedide kullanılan komiklerin varlığından söz edilebilir.

Komik şey insan hayatında, edebiyatta, tiyatrodan ve sinemada var olmuştur. Komedi sineması dönemselsel olarak incelendiğinde günümüze ulaşana kadar nasıl şekillendiği de gözlenmektedir. Bütün bu gözlemlerin ötesinde, nasıl ki hayatın içinde var olan her nesnenin bir anlamı var ise, bir filmin içindeki her nesnenin de bir anlamı bulunmaktadır. Sinemanın estetik bir değere kavuşması ve içerdiği anlamın çözümlenmesi için göstergebilimsel çözümlenme yöntemi kullanılabilir. Göstergebilimsel çözümlenme ile filmin izleyiciye aktarmak istediği mesajlar göstergeler yoluyla verilir. Kodların çözümlenmesi ile bulunan göstergelerin anlamı ve filmin hakikati de çözümlenmiş olur.

Bu kapsamda araştırmanın birinci bölümünde; gülme kavramından yola çıkılarak komikğin ne olduğu üzerine bir araştırma yapılacaktır. Ulaşılan komiklere bakılarak, tarihsel açıdan ne tür bir değişim geçirdikleri incelenmeye çalışılacaktır.

Araştırmanın ikinci bölümünde; elde edilen bilgiler ışığında tiyatrodan sinemaya, sinemanın sessiz döneminden de bugüne kadar değişerek gelen komedinin kullanımı ve Türk sinemasında komedinin gelişimi incelenecektir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde; bir komedi filminin göstergelerle incelenmesinin gerek güldürü unsurları bakımından gerekse estetik açıdan daha net bir görüntü sağlayacağı düşünüldüğünden gişe başarısı yüksek bir komedi filmi göstergebilimsel yaklaşım ile ele alınacaktır.

Bu bağlamda bu tezin konusunu; komikği ortaya çıkaran unsurların dönemselsel açıdan geçirdiği değişimler incelenerek, son dönemlerin en fazla izlenen ‘Recep İvedik 4’ filminde göstergelerin çözümlenmesi oluşturmaktadır.

Araştırmanın önemi; Bu çalışma, komedi sinemasında neyin, nasıl güldürdüğüne dikkat çekmesi, sinemamızın diğer ülkelerle paylaştığı komiklerin incelenmesi, sinemamızın komedi türünde son döneme kadar geçirdiği gelişimi göstermesi ve son dönemde en iyi gişe yapan bir filmin göstergebilimsel olarak analiz edilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın amacını, komedi sinemasının kullandığı güldürme unsurlarını tespit ederek, son dönem Türk komedi sinemasında bu unsurların nasıl kullanıldığının ve başarısının nedenlerinin göstergebilimsel çözümlemesi oluşturmaktadır.

Recep İvedik 4 filminin güldürme unsurları bakımından zengin olduğu ve konu için önemli göstergelere yer verdiği düşünülerek, gişe başarısının da eklenmesi ile üzerinde göstergebilimsel çözümleme yapılacak film olarak seçilmiştir. Filmin göstergeleri belirlenecek, bulgular tespit edilecek, göstergelerin filme anlamsal katkıları ortaya konulacaktır.

Araştırmada; gülmenin varlığından yola çıkılarak komiğin varlığı, komedinin tanımı, komedinin sinemamızdaki yeri, komedi filminin göstergebilimsel incelenmesinin filme katkısı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Araştırma, Recep İvedik 4 filminin göstergebilimsel analizi ve araştırmacının imkanları ile sınırlıdır.

Araştırmada öngörülen varsayımlar şunlardır:

- a) Komedinin eskiden beri yararlandığı güldürme unsurlarından günümüz sineması da faydalanmaktadır.
- b) Türk sinemasında, diğer ülke sinemalarıyla benzer güldürü kalıpları bulunmaktadır.
- c) Bir filmin göstergebilimsel analizi o filmin her açıdan derinden incelenmesini sağlar.

Çalışmamızın birinci ve ikinci bölümünde konunun kuramsal çerçevesi için “Literatür Tarama” yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise filmin içindeki göstergelerin, kodların, toplumsal ve düşünsel konuların araştırıldığı göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.KOMEDİNİN GELİŞİMİ

#### 1.1. Gülmek

İnsanoğlu doğumundan ölümüne kadar çeşitli sebeplerle ve çeşitli şekillerde gülme eylemini gerçekleştirir. Bu eylemin tanımı farklı kişilerce farklı şekillerde yapılsa da ortak paydada birleştirilen tanımları vardır. Larousse, Robert ve Littré için gülmek, mutluluk hissettiren, gürültülü ve sarsıntılı sonların olduğu ağız hareketleridir. Bu tanıma göre kahkaha mutluluğumuzu yansıttığımız yüz hareketleridir (Smadja, 2013:13). Urfalı Eyyub 19.yüzyılın başında, Book Of Treasures adlı eserinde gülme eyleminin eştürdenlikten oluştuğunu ifade eder. Ona göre gülme, vücuda haz verir. Bu haz ile gıdıklanmanın verdiği haz birleşerek vücut hareket eder (Aktaran: Rozenhal, 1997:210).

Rabelais gülmeyi, tıpkı Kant'ın öne sürdüğü gibi bireysel ve sosyal sağlığı koruyan terapötik ve zihni temizleyen bir araç olarak tanımlar (Smadja, 2013: 26). Kant, bu konudaki meşhur savını geliştirir ve gülmeyi, büyük bir beklenti sonucu bir anda içten atılan bir boşa çıkma olarak tanımlar. Bu tanımlara baktığımızda birbirinden ayrı gülmelerin olduğu görülmektedir.

Gülmek, nefes almayla başlar ve sistemli bir şekilde ilerler. Tarihsel açıdan ele alınırsa dünyanın yaratılışına ve gülmenin insan olduğu fikrine göre Adem ve Havva'ya kadar uzanabilir. Gülmenin yerini araştıran ilk yazılı kaynaklar Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. O dönemin inancına göre insanı, insani özelliklere kavuşturan şey gülme idi (Sanders, 2001: 83). Aristoteles'e göre bebek gülme eylemiyle insan olur çünkü insan gülen bir hayvandır. Bebekler ağlayarak hayata gözlerini açarlar ve gülmeyi kazanarak devam ederler. İlk gülüş ikinci ayda kendini belli etmeye başlar. Bebeğin ilk gülüşüne dair Antik Çağ kaynaklarına bakarsak dördüncü ve kırkıncı günler önem arz etmektedir (Sanders, 2001: 22). Ondan sonraki aylarda ebeveynlerinin de katkısı ile devam eden gülme daha fazla nedene dayanır hale gelir. Oynanan oyunların içindeki gerilim sonucu boşalma anları, çocuğun ebeveynine olan güveniyle birlikte bu anın tekrar yaşanma isteğiyle birleşerek kahkaha oluşturmaktadır.

Bebek toplumsallaşmaya doğru ilerlerken sıkça gülme eylemini gerçekleştirir. Eylem her ne kadar masum olsa da bebeğin anne ve babanın denetiminden uzak bir parçası vardır, bu parçası ise gülmesidir. Bebek birden herhangi bir ayrıntı sebebiyle kontrolsüzce kendini kahkahaya bırakabilir (Sanders, 2001: 44). Bebek, nesnelere bizim algımız dışında var

olduğunu anlayana kadar annesinin suratını elleriyle kapatıp açmasına şaşırarak kahkaha atacaktır. Ancak nesnelerin algımız dışında sürekli olduğunu anladığında dünyanın geneline ait deneyim edinirler. Çocuk, dünyaya ait kafasında oluşturdukları sayesinde mizahi durumlara adım atar. Bir çocuk bir şeyi komik buluyorsa daha önce bu şeyle hiç karşılaşmamıştır. Mizah, çocuğun karşılaştığı nesne ve olayların ona ait olan dünyanın resminde yer almayan daha hazır olmadığı bir durumla karşılaşmasıdır (Morreall, 1997: 64,65). Görüldüğü gibi, çocuksu gülmelerin, duygularla ortaya çıkan gülmelerin ve mizahi olaylara gülünmesinin sebebini ayırt etmek gerekir.

Kişilere, olaylara göre değişik biçimlerde gülme şekilleri de belirir. Ludovico Castelvetro'ya göre gülme dört çeşittir. Birinci gülme, sevgiden doğan ve içinde komiği barındırmayan gülmedir. İkinci gülme başkalarının yanılmasına bağlı olan ve içinde gülüncü barındıran gülmedir. Üçüncü çeşit gülme fiziksel bozukluklardan ve hilekarlıktan doğan gülmedir ve son gülme ise açığa çıkıktan doğan gülmedir (Sokullu, 1979: 16).

Gülmenin kendi içinde çeşitlerinin olması, yüksek ihtimalle sebeplerine dayanmaktadır. Tebessüm küçük, kahkaha büyük bir gülme olduğundan sebepleri de bir o kadar önem arz eder. Bu ayrımı yaparken bireyin yapısal özelliklerini de bir kenara atmamak gerekir. İçe kapanık olan bir bireyin arkadaş çevresiyle birlikte yapılan espriye kahkaha atmasındansa, çok sosyal bir bireyin bunu yapması daha sık rastlanılan bir durum olmuştur. Toplumda gülmenin yeri, gerek arkadaş çevresinde gerekse tanımadığımız bir mekanda olsun, bireyin rahatlatmasında ve sosyal ortamda işaretlenmesinde kullanıldığı için önemli bir yere sahiptir. Bir arkadaşımıza selam verirken güleriz. Bunun anlamı çok da derin olmamakla birlikte sevdiğimizi simgeler niteliktedir. İçinde herhangi bir mizahi durum barındırmaz. Bir arkadaşımızın yaptığı taklide belki kahkahayla güleriz. Bunun anlamı ise onun doğasına aykırı bir hal alması sonucunda oluşan zıtlıktan doğan gülmedir. Bu ise, içinde mizahi bir durum barındıran gülmedir.

Morreall'e göre duygusal değişimlerimiz bize mizahi olmayan gülmeyi gerçekleştirebilir. Düşmek üzere olan bir birey, bu andan kurtulduğunda oluşan rahatlama hissi ile gülebilir. Bu ona tehlikenin geçtiğini hissettiren an olması itibarıyla gülmeye sebep olur (Morreall, 1997: 68). Sihirbazlık numarası izlemek, tehlikeli bir andan sonra güvenli durumla karşılaşma, bir spor etkinliğinde başarılı olma veya oyun kazanma, bir bulmaca çözme, eski bir arkadaşla rastlama, piyangodan para çıkması, histeri, zevkli bir işe adım atmak, gıdıklanma, bebeklerde 'cee' yapma, azot oksit soluma, havaya atılma ve tutulma gibi gülmeler mizahi olmayan gülme durumlarına örnektir. Morreall, mizahi durum gülmesini ise şu şeklide sınıflandırır: Abartma, taklit, ses-hece karışıklığı, aliterasyon, aynı giyinen yetişkin ikizler,

tuhaf kıyafetli bir kişi, yerli yersiz her şeye gülen kişi, bir çocuğun büyüklere ait sözleri yerinde kullanması, bir kişinin fikrayı mahvettiğine şahit olma, birisine düzgün olarak hakaret edilmesi, ses veya hece karışması (Morreall, 1997: 3,4). Görüldüğü üzere mizahi durum gülmesi içinde uyumsuzluk barındıran, sadece refleksten oluşmayan gülmedir.

Bazı araştırmacılar tarafından gülmenin kendiliğinden gelişip gelişmediğine dair doğal ve yapay gülüş olarak ayırım yapılmıştır. Aziz Nesin ve Muzaffer İzgü gülmeyi ayırmak için bu yola başvuranlardandır. Aziz Nesin'e göre kimyasal maddelerin etkisiyle insanların gülmesi, güldürücü gaz bombaları ile oluşan yapmacık gülüşler, gıdıklanma sonucu gülmeler ve yaranma gülmeleri vb. sağlıksız gülme biçimleridir. Öyleyse, sağlıklı olmayan gülmede kişi birtakım yollarla zorla gülmektedir. Bu tip gülmeler mizahi olmayan gülmeler içine dahil edilebilir (Usta, 2005: 19).

Herkes aynı şeyi komik bulacak ya da kahkahalarla gülecek diye bir algı oluşturulamaz. Farklı kültürlerin insanları farklı olguları komik bulabilir. Kültürel, ekonomik, toplumsal ve en önemlisi karakteristik farklılıklar gülmenin yönünü belirler. Eflatun ile başlayıp Aristoteles tarafından geliştirilen bir düşünce biçimi bu görüşü biraz aydınlatılabilir. Doğada belli başlı dört element olan toprak, su, hava ve ateş, insanın yaşamak için gerekli olan yiyeceklerine geçerek, yiyecekler aracılığıyla da insan bedenine geçmektedir. Midenin gönderdiği yiyecekleri karaciğer dört salgıya çevirmektedir. Bu salgıları birçok batı dili 'humour' olarak adlandırır. Gülmece anlamına da gelen humour, insan karakterinin etkilendiği salgılar anlamını taşımaktadır. Elementler ile insan bedeninin maddeleri birbiriyle bağlantılı düşünülmektedir. Karaciğerin dönüştürdüğü her madde insanın baskın ruhsal durumunu yansıtmaktadır. Bir insan üzüntülü bir yapıya sahipse toprak elementine, soğukkanlıysa su elementine, insanın kanı soyluluktan gelen hava elementine, öfkeli insan, safrasının verdiği ateş elementine bağlıdır. İnsan bedenindeki yaşamsal ısı ile dünyanın merkez ısı birbine bağlıdır. İnsanın yaşamsal ısını etkileyen üç ruhsal durum bulunmaktadır. Bunlardan ilki, karaciğerin ürettiği bedenin alt bölümlerindeki ruhsal durumlara yön veren salgılar, ikincisi, kanla birlikte kalpte tazelenen yaşamsal salgılar, sonuncusu ise, sınırlar yoluyla beynin çalışmasını sağlayan hayvansal salgılardır. İnsanda bu salgıların hangisi baskın ise ona göre karakterini belli etmektedir (Özünü, 1999: 17). Raskin, gülmenin oluşması için insanın, konuşmanın, insan davranışının ve kültürel öğelerin gerekliliğini savunur. Dolayısıyla insan, davranış, kültürü ve gülmece bağlantılı kavramlardır (Özünü, 1999: 41).

İnsanların 'komik'i her ne kadar karakterleri ve kültürleri bağlamında farklı olsa da insan olmaktan ileri gelen ortak komikler elbette yok değildir. Bazı anlar kişilerde ortak bir

yaşam tecrübesi olarak da olsa gülmeyi yaratabilir. Gülmek insana özgü bir kavram ise, gülünecek ortak alanlar mutlaka var demektir. Komiği oluşturan da ona karşılığını verende insandır. Bergson'a göre *“Tümüyle insana özgü olan dışında komik yoktur”*. Bir hayvana gülüyorsa, bu ondaki insana benzeyen yüz ifadesidir ya da bir şapkaya ona insan şekil verdiği için güleriz (Bergson, 1996: 11). Öyleyse insan, hem gülünecek olanı meydana getiren hem de buna gülen olduğuna göre kendine gülen bir canlıdır.

Gülmek, karşı konulamaz bir eylem olduğundan olmalı ki, bazı dinlerde ve toplumlarda miktarlarına ve çeşitlerine kadar sınırlandırılmıştır. Toplumun bir nevi kusurlarının ve hatalarının cezası olabilen gülme, bulaşıcı bir etkisi olmasının yanında kişiyi isterse tüm kurnazlığıyla yıkabilir. Miktarından kastedilen ise ağız dolusu yapılan gülmenin yıkıcılığından yola çıkılarak, bireyin aşağılanması sonucu elde edilen kahkahanın bazı toplum ve dinlerde hoş karşılanmadığı fikridir. Nitekim, İslam dininde ağız dolusu yapılan kahkaha hoş karşılanmamaktadır. Hz. Muhammed tebessüm ederdi; ancak kahkahayla gülmezdi. Gülmeleri ise acıdan ve yalandan kaynaklanmazdı.

Kuranı Kerim'e göre gülme eylemi insana Allah tarafından verilen bir özelliktir. Özelliği iyiye kullanmak ise hadislerle göre insana kalmıştır. Allah insanların dikkatini, gülmeyi onlara vererek kendi sıfatlarına yöneltmiştir. *“Güldüren de O'dur ağlatan da O'dur”* bunun en güzel örneğidir (Kasapoğlu, 2008: 67,68).

Toplumsal sınıf ayrımı ile gülmeyi de avam (halk gülüşü), havas (soylu gülüşü) olarak ayıran araştırmacılar olmuştur. On yedinci yüzyılda yaşamış olan IV. Chesterfield kontu, başka insanların duymasına sebep olan yüksek sesli gürültülü gülmeleri cahillik ve görgüsüzlükle eşleştirir. Onun fikrine göre bu gülmeler ancak avama ait olabilir. On sekizinci yüzyıl şairlerinden ve halk felsefecilerinden James Beattie 1778; Denemeler: Şiir Üzerine adlı kitabında sıradan insanların konuşmasının üst sınıf insanının konuşmasına nazaran keskin ve doğanın kuvvetli anlatımına dair daha fazla içeriğe sahip olduğunu belirtir. Avam kesim, ne düşünürse onu söyler ve nasıllarsa öyle görünür. Sinirlenirlerse tehditkar olur, ne hissediyorlarsa onu yaşarlar, kötü söze karşılıksız kalmak zorunda değillerdir. Ortada gülünecek bir şey varsa yanındakini umursamadan saygısızca gülebilir; ayrıca ince mizahtan hoşlanmadıkları için kaba ve incitici şakalarla eğlenmeyi yeğlemektedirler (Sanders, 2001: 277).

Halk gülmesi kapsamında incelenmesi gereken diğer bir kuram Bahtin'e aittir. Antik dönemden Ortaçağ dönemindeki karnaval kutlamalarına değin uzanır. Bu karnavalın yaşam döngüsü içindeki yerinden ve değerinden bahseder ve bu değerinin kaynağı olarak gülmeyi

gösterir. Karnaval, gülmeye yönelik insan hayatının ve onlara ait değişimlerin, yeni yaşam kutlamalarının ve esnekliklerinin simgesi haline gelir. Karnaval gülmesi eski ayinlerden beri devam eden ritüel gülmeye ilişkilidir. Karnaval izleyicileri mutluluk çığlıkları attıklarında olumlu, küçümseyici şekilde güldüklerinde ise olumsuz karşılık vermiş olurlar. Ayrıca, karnavala has olan yaşamın zıt yöndeki akışını belirten gülme de egemendir. Bahtin'e göre karnavalın dünyayı ters şekilde göstermesi "grotesk gerçekçilik" tir ve karnaval gülmesi onunla ilişkili olan yaşamın kendisinden gelen sevinçtir (Uçar, 2011: 34).

Gülme öylesine yaşayan bir eylemdir ki, dinden, dilden, kişiden, hayattan ve insandan soyutlanamaz. Kendi içinde çeşitlere ayrılan, bir maskenin gülen tarafını oluşturan bu eylem, bizi ona yönlendiren sebepler kadar çeşitli değildir. Bütün gülmeler mizaha dayanmaz, mizahın sonunda da her zaman gülme olmaz ancak, gülmeyi doğuran mizah, içinde komiği bir şekilde taşır.

### **1.1.1. Komik ve Gülme**

Kişi için komiğe dayanan gülmedeki süreç değişim halindedir. Yaşanılan yıl içinde bile gülünen olgunun değişmesi, sürekliliği haklı kılar. Dönemsel olarak neye güldüğümüz değiştiğine göre hoş giden nesnelere de değişebilir (Şahinalp, 2010: 4). Günümüze kadar değişerek gelen bu komik olgusunu belirli bir noktadan tutamasa da, genel bir görüş varsa o da, komiğin elde edilmesinde birtakım yollara şahit olunduğudur. Bu görüş çerçevesinde birkaç düşünürün komik olan ve gülme üstüne ayırımını ele alabiliriz.

Antik Çağ yazarları, Platon ve Aristo'ya göre komik olan çirkinlikten doğar. Komik olan soylu olmamaktan kaynaklanır ve bu da kusurlu olmanın bir parçasıdır. Bu kusur, acıya ve sonucu zararlı olacak bir eyleme dayanmaz. Komik bir maskenin acı vermeden, sadece çirkin olması buna örnektir (Aristoteles, 2010: 28). Descartes ise gülme sebebimizi, kötülüğü hak eden kişinin, bunu sonunda bulması olarak belirler. Fakat kişinin cezası olan kötülük küçük olmalıdır ki biz kendimizi ona kötülük taşıdığımızı düşünerek suçlu hissetmeyelim (Aktaran: Smadja, 2013:27). Freud gülüncü ortaya çıkarmak adına gülmenin nedenlerini araştıran kuramcılardan biridir. Ona göre gülme eyleminin nedeni iki türlü açıklanabilir. Kendimize göre fazla fiziksel hareket yapıp, zihinsel harekette az harcama yapan insanların gülünç bulunduğu dikkat çeker. Bizi burada güldüren üstünlük duygusu olmakla birlikte eğer bizden az hareket edip fazla ruhsal hareketi olan kişiler olsaydı sonuç gülünç değil hayranlık olurdu. Diğer düşüncesi ise bastırılmış infantilismdir. Çocukluktan beri içimizde var olan düşmanlık duygusu yetişkinlik



çağlarında toplumsal yollarla bastırıldığından, bunu dışarı atmak için alay, nükte ve şakalar kullanılmıştır (Sokullu, 1979: 19).

Cicero'ya göre, gülünç olan batıcı olduğu söylenmesine rağmen izleyene batıcı gelmeyen bir biçim bozukluğundan oluşur. Acı, kötülük anlatan konular gülmeceye uygun düşmez (Nutku, 2001: 59,60). Biçim bozukluklarına karşı yapılan gülme, kişiye göre ahlaki anlamda direnç gösterilebilen bir hareket olabilir. Herkesten bu direnme beklenemediğinden, bozukluklara gülmek, günümüzde de devam eden bir eylemdir.

İnsanları gülmeye iten kimi zaman, kişideki birtakım bozukluklar olmaktadır. Bunlar Morreall tarafından 'Şeylerdeki Uyumsuzluk' ve 'Sunuştaki Uyumsuzluk' olarak ikiye ayrılır. Şeylerin uyumsuzluğunda insanlara gülünmesine neden olan bozukluklar: Fiziksel bozukluklar (topallık, kamburluk, çarpık bacaklar vs.); bilgisizlik ve aptallıklar (çocuksuluk, delilik, dalgınlık vs); ahlaki bozukluklar (sarhoşluk, yalancılık, cimrilik vs) ve başarısız işlerdir. Fiziksel bozukluklar içinde kişilerdeki cılızlık, gelişimlerdeki aksaklıklar insanlara gülünme nedenlerinin belki de en eski çeşididir. Günümüzün etik anlayışına ters düşen bu yaklaşım tiyatrodan ve sinemada bazı kesimleri güldürmeye devam etmektedir. Şişman, burnu büyük ya da çirkin insanlara gülünmektedir. Palyaçoların giysileri tam anlamıyla vücut bozukluğunu karşılamaktadır. Bilgisizlik ve aptallığa gülünmesi tıpkı şekil bozukluğuna gülünmesi gibidir. Çocukların çocuksuluklarına cahillik içerdiği için gülünür. Çingeneler ve köyün delilerine gülme hep olan bir durumdur. Polonya fıkraları vb. genellikle akılsızlık üzerine inşa edilmiştir. Dikkatsiz bir profesöre gülünmesinin sebebi, parlak zekalı olmamasına ya da akli havada olmasına rağmen teorik konularda başarılı olmasıdır. Diğer güldürücü bozukluk, ahlaki anlamdaki bozukluktur. Konuşma esnasında bir kişiyi diğerlerinden daha cimri, yalancı veya içki düşkününü ilan etmek diğerlerinin gülmesine sebep olmaktadır. Komîge ulaştıran dördüncü insani bozukluk başarısız işlerdir. Elbette işler her zaman kişilerdeki noksanlık sonucu başarısız sonuçlanacak diye bir algı oluşmamalıdır. Başarısız işler şanssızlık gibi bir sebebe dayandırılabilir. Kişi başarıyı elde etmek istedikçe başarısızlığı komik bulunacaktır. Başarıya ulaşılması da komîgi yok etmez. İstekler doğrultusunda ilerlemeyen başarılı bir iş de komîgi yaratır (Morreall, 1997: 94-96). Sunuştaki uyumsuzlukta da, telaffuz, gramer hataları göze çarpmaktadır. Komik olan, şeyin doğasına ait değil, sunuşuna aittir (Morreall, 1997: 102).

Biçim bozukları herkes için gülmeye yeten bir tetikleyici olmamıştır. Biçimden değil, biçimi yanlış yorumlamalardan da doğan gülmeye dikkat çeken Avner Ziss, kendi görüşünün içine başka düşünürlerin fikrini de dahil ederek komik üstüne yorumlar yapmıştır. Avner Ziss, Gogol'un sözlerinden sonra şu görüşe varmıştır:

*“...İnsanın gözünü boyayan derme çatmalıkta da yatar komiğin kökenleri. Onun için, ‘Çarpık bir buruna değil, sakat ve sahte bir ruha gülelim’ derdi Gogol. Fiziksel bir kusur ya da biçimsizlik, akli başında bir insan için alay konusu olamaz elbet. Ama çarpık burunlu biri tutar da kendini Apollon gibi görürse, o zaman fizikselden ruhsala geçilir ve burada komiğe diyecek bir sözümüz kalmaz artık. Sanki değerli bir sıvıyla dolu bir kapmış gibi ortalıkta şişinip dolaşan ama daha ilk sınamada kof ve hiç oldukları anlaşılveren (kendini beğenmiş) insanlarla karşılaşmadınız mı? Şu ince ve alaycı özdeyişi bu gibi gözlemlerden sonra yazmamış mıdır? Rochefoucault: Ciddiyet, zekanın kusurlarını gizlemek için uydurulmuş bir beden gizemidir.”* (Aktaran: Yıldız, 2011: 13).

Her fikri tek bir tanımda birleştiremeyiz fakat, gülmeyi sebeplerine dayandırarak birleştiren teoriler bulunmaktadır. Bu kuramlar tam olarak gülmeyi tek bir çerçeveye oturtmaya çalışmış ve ortaya çıktıkları çağa ait olmuştur. Bu yüzden, gülmeyi çerçeve içine sığdırma konusunda eksik yanları bulunmaktadır. Eksikliklerine rağmen, bugünün gülmesine ışık tutmaları konuyu ele alışımızdaki ana etkidir.

### **1.1.1.1. Gülmenin Kuramları**

#### **Üstünlük Kuramı**

Ahlaki ve kötümser kuram olarak da bilinen, gülünen nesnenin değerini yok eden kuramdır. Platon, Aristo başta olmak üzere, Çiçero, Quintilien, Descartes, Hobbes ve Bain tarafından öne sürülür. Platon, gülmenin kendini bilmemekten kaynaklandığını ve kendini başkalarından üstün gördüğü için güldüğünü söyler. Bilinçli olarak olmasa da bireyin kendini bilmemesi komikliği doğurur (Uçar, 2011:14). Ona göre gülmek şeytani olandan ve budalalıktan kaynaklanır. Gülerken insani özellikler kaybolur. Gülünen kişi kendini diğerlerinden daha akıllı ve güzel sanan kişidir. Asıl gülünen kişiler bunlardır, fakat gülme eylemi burada doğru değildir. Platon’a göre bu gülme “ruh acısı”dır. Kusur olarak görüp güldüğümüz her neyse biz de o kusurlara sahip olabiliriz ilkesiyle böyle gülmelerden uzak durulması gerektiğini belirtir (Morreall, 1997: 8). Gülmece unsurlarından birini veya fıkrayı duyan, gören bir kişi yanlış yapan kişinin yaptığını kendinin yapmayacağını düşünerek kendini o kişiden üstün hisseder (Özünü, 1999: 21). Düşünülecek olursa kişi kendisi de düştüğünde gülebilir. Düşenin bir an için kendisi olması ve düşenle arasındaki eylem benzerliği ile kendine de gülebilmesi olası bir durumdur. Böyle durumlarda gülünen kişinin aciz kalma halinden daha ağır basan eylemin kendisidir.

Gülünen şeye üstünlük duygusu ile bakıldıkça o şey komik olacaktır. Kişinin komik olması birtakım kusurlara veya mükemmel olmamaya bağlanabilir. Bir kişinin bir anda yere düşmesi veya günümüze uygun bir örnek vermek gerekirse ödül almak üzere olan bir şarkıcının düşmesine gülünmesinin sebebi mükemmeliyetin bozulması olabilmektedir. Kusursuz gibi görünen, üstelik ödül almak üzere olan bir şarkıcının sahnede düşmesi ve aciz kalmasına gülünme sebebi ya kusurun ortaya çıkması ya da ondaki güzelliğin başkasında oluşturduğu kıskançlık duygusunun, o kişinin kötü olması yönündeki isteğinin oluşmasıdır. Gülünen kişi bazen kendi tarafımızdan ya da sosyal çevremizce biz de olabiliriz. “Gülme komşuna gelir başına” atasözünde anlatılmak istenilen düşünce aslında tam olarak buraya işaret eder. Birisi yüksek ihtimalle, düşen birine gülmüş, onun bu anlık sarsıntısıyla kendini üstün görmüş ve alay etmeye tekabül eden gülmeyi gerçekleştirmiştir. Oysa ki yarın kendisi de bu gülmeye konu olabilecek kadar sıradandır.

Gülme, mücadele edilen yaşamda insanların rekabet içinde olması sonucunda, yeteneksiz kişilerin rakibini alt etmek için onun eksikliklerini gözlemleyip bunu göstermek için çabalaması ve en nihayetinde başarmasıdır. Hobbes’a göre kişi önceki güçsüzlüklerini düşünüp içinde üstünlük duygusunu yaşayabilir. Bireyin yalnızca kendisiyle değil başkalarıyla da mücadele ettiği dönemlerin zaferini kutlamak gülme eylemiyle örtüşmektedir. Platon ve Aristoteles’in gülmenin bireyin karakterine olumsuz etki ettiği fikrini Hobbes da desteklemektedir. Başkalarından üstün olduğunu düşünerek yapılan gülmenin yanlış, kendindeki yeteneklerin birdenbire algılanmasından doğan gülmenin doğru olduğu kanısındadır. Gülmenin bir meydan okuma olduğunu ileri süren kişi ise Ludovici’dir. Gülerken dişlerin görünmesi karşı tarafa korkusuz olunduğunun anlatılma yöntemidir (Morreall, 1997: 10,12). Üstünlük kuramının savunucularından Antony Ludovici için gülme, tarihi çok eskilere dayanan insan tavrıdır. Onun için gülme, bir savaştan galip gelme sonucu oluşmaktadır. İnsan, kusurlu olana, güçsüz olana ve göze rahatsızlık veren şeylere gülmektedir. Bir nevi ilkel gülme olan ve genellikle çocuklarda beliren, içgüdüsel gelişen ve çoğu insanı güldürebilen gülmedir. Örnek vermek gerekirse, Laurel ve Hardy filmlerinin düşme, kavga ve slapstick yapısı bunu açıklamaktadır (Uçar, 2011:15).

Düşmanca yöntemlerle yapılan ilkel davranıştan kaynaklanan gülmeyi Rapp açıklamaktadır. Ona göre, gülme çok eski zamanlarda kazanılan galibiyetin sese dönüşmesidir. Kavgada yenilen ve fiziksel zarara uğrayan bireylere gülmüğü gibi herhangi bir yerinde saldırıya uğramaksızın kusur bulunan kişilere de gülmüğüünü belirtmiştir. Hatta modern

mizahın içinde kişinin kendisinde olumsuzluk gördüğünde gülebildiğini söyler. Kişinin kendine gülmesinde üstünlük duygusu devam etmektedir (Morreall, 1997: 13,14).

Üstünlük duygusu ile yapılan gülme, varlığı kabul edilen bir eylem olmuştur. Ancak gülme gibi geniş yelpazeye sahip bir eylem sadece bu kurama dayandırılmaz. Aksi takdirde sadece kazanma durumlarında kendini gösterir hale gelir.

### **Uyumsuzluk Kuramı**

Kurama göre, dünyadaki düzeni aksatan, insanların beklentilerine uymayan şeyler uyumsuzluğu, nihayetinde gülmeyi oluşturur. Yolda yürüyen birinin normal bir eylem içindeyken bir anda düşmesi birikimleri ters düz eder ve uyumsuzluk yaratır. Dünyadaki düzenin bozulması, sıranın değişmesi, beklenilenin gerçekleşmemesi, unsurlardan birinin eksilmesi gibi sebeplerle gülmenin bilişsel yanıyla bağlantılı olan uyumsuzluk teorisine uygun gülme ortaya çıkar (Şahin, 2010:261). Kant ve Schopenhauer tarafından geliştirilen kuramda Pascal'a göre "*Kişiyi umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez*" (Aktaran: Morreall, 1997: 25). Özünü'ye göre insanlar olayların beklentileri dışında geliştiğini gördüklerinde şok olurlar. Umulanın aksiyle karşılaşma gülmeye sonuçlanır (Özünü, 1999: 21).

Uyuşmazlık teorisi, üstünlük teorisi gibi duygusal süreçlerden oluşmaz. Üstünlük teorisinde gülme, belli bir entelektüel düzeye ulaşan bireyin duygusal süreçlerinden kaynaklanır. Örneğin, rakibini yenen kişinin kazanma duygusuyla yaptığı gülme. Benzer şekilde bir kişi intikam almak istediğinde ve aldığı gülecektir. Kısacası üstünlük kuramı, gülmeyi insan doğasındaki düşmanca gelişen tavırda ararken, uyuşmazlık kuramı, gülmenin kaynağı olarak bilişsel süreçlere dikkat çeker. Nasrettin Hoca'nın eşeğine ters binmesi gibi beklenmedik şekilde gelişen olayların sonucudur (Şahinalp, 2010: 52,53).

Uyuşmazlık teorisini diğer teorilerden bağımsız olarak ele aldığımızda, ilk olarak kişi bulunduğu durumda bir beklenti içinde olmalıdır. Bu beklentinin kural dışı olduğu durumlarda, eğer durumun sonucu kötü değilse, uyuşmazlıktan kaynaklanan gülme gerçekleşir. Kant'a göre bu beklentinin boşa çıkması gülmeyi doğurur. Herhangi bir durumda içten kuvvetli bir kahkahanın gelmesi tuhaf bir şeyin olmasına bağlıdır. Gergin bir bekleyiş sonrası aniden hiçliğe geçiş gülmeye neden olur. Buradan anlaşılan gülme, umutlarımızın boşa çıkmasıyla şaşkınlık yaşamamızdır (Şahinalp, 2010: 56).

Schopenhauer'in uyuşmazlık teorisi Kant'ınkinden daha değişiktir. Bir şaka veya gülme durumu, Kant'ın savunduğu gibi bir hiç değildir, aksine beklenmeyen bir şeye ulaşılmasının

sonucudur. Bütün bu açıklamalara rağmen iki filozof da uyumsuzluğun gülmeye neden sebep olduğuna açıklık getirmemiştir. Schopenhauer'ın kendine ait gülme teorisine göre, bir kavram ve o kavramla ilişki içinde olduğu varsayılan objeler arasındaki uyumsuzluğun birdenbire fark edilmesi gülmenin sebebidir ve gülme bu uyumsuzluğun ta kendisidir. Uyumsuzluk kuramı bütün gülme durumlarını açıklamaz. Bu sınırlılıkları fark eden ilk kuramcı James Beattie'dir. Ona göre her gülme değil, bazı gülme durumları uyumsuzlukla açıklanabilir. "Duygusal gülme" ve "hayvansal gülme" olmak üzere iki gülme ortaya atar. Duygusal gülme, her zaman akla gönderilmiş olan birtakım nesne ve düşüncelerin sonunda heyecana sebep olan hislerden veya duyumdan oluşur. Bu gülmeyi tetikleyen şey uyumsuzluktur. Aklın gözetimi altında iki veya daha fazla uyumsuzun birleşerek karmaşık bir bütün oluşturması ile uyumsuz bölümler veya şartlar mizahi gülmenin sebebidir. Beattie'nin bahsettiği ikinci gülme türü olan hayvansal gülme uyumsuzluğun tanımlarıyla birleşmez. Bu gülme sadece hislerden veya güldürücü düşüncelerden değil, hayvansal ruh denilen tamamen maddesel olan sebeplerin mekanizmasından oluşan veya oluşuyormuş izlenimi veren birtakım fiziksel hislerden ve hızlıca gelişen tepkiden kaynaklanır. Bu gülme zihinsel olarak uyumsuzluğu fark edecek yetide olmayan bebeklerde gıdıklanma sonucu görülürken, yetişkinlerde gıdıklanma yahut sevinme gibi anlarda görülür. Ayrıca her uyumsuzluğun gülmeyi doğurmadığına bir örnek vermek gerekirse; buzdolabında bir bowling topu görmek, uyumsuzluk rahatsız etmediğinden gülme eylemi olurken, yılan görmek bir o kadar korkunç ve rahatsız edici olacaktır. İki şey arasında uyumsuzluk her zaman güldürmez açıklaması yapılırsa bu yanlış olmaz. Bütün mizahi olaylarda uyumsuzluk bulunabilir fakat mizahi olmayan gülme durumlarının hepsinde yer almaz (Morreall, 1997: 26-31). İki obje veya subje arasında uyumsuzluk tespit etmek ve buna gülmek ise kültürel olarak değişkenlik gösterecektir. Neyin neye göre uyumsuz olduğu kültürden kültüre değişir (Şahinalp, 2010: 56).

### **Rahatlama Kuramı**

Üstünlük ve uyumsuzluk teorisinin gülmeyi tam bir çerçeveye oturtamaması sonucunda rahatlama teorisi ortaya çıkmıştır. Yasaklamanın olduğu bir durum karşısında o eylemi gerçekleştirme isteğinin sonuçsuz kalmasıyla açığa çıkamayan sinirsel enerjidir. Gülmenin fizyolojik boyutunu oluşturan, bastırılan ve biriken enerjinin açığa çıkması olan ve rahatlama sağlayan gülmenin teorisidir (Şahin, 2010: 264). Kuram, toplum tarafından yasaklanan şeylerin insanları vazgeçirmesi düşünülürken aksine yasaklanana yapma isteği oluşturması ile mani olunan isteğin ortaya çıkmayan sinirsel enerjiye dönüşmesine neden olacağını ve bireylerin bu

durumdan gülerek kurtulacaklarını savunur. Gülmeyi oluşturan yasaklar, cinsellik ve şiddet karşıtı yasaklardır (Yerlikaya, 2009: 22,23).

Freud, şaka yaparken bastırılan ve yasaklanan duygu ve düşüncelere ayrılan enerjinin, komik durumlara tepki verileceğinde düşünmek için kullanılan fazla enerjinin, mizah için ise duygular tarafından kullanılmayan enerjinin harcandığını ifade eder (Morreall, 1997: 43). Freud'un kuramında duyguları bastırmak amacıyla kullanılan bir enerji mevcuttur. Spencer'in rahatlama kuramı ise herhangi bir duygu için ortaya çıkan enerjinin birdenbire gereksiz hale gelmesidir. Birinde başka bir duygu için saklanan enerji, diğerinde duyguları bastırmak için ayrılan enerji kullanılmaktadır (Morreall, 1997: 46).

Özünlü, gülme kuramlarını Temel fıkrası üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Fıkra şu şekildedir:

Temel, Amerika'ya çoğu Laz'ın göç ettiğini duyduktan sonra sahilde rastladığı Cemal'e Amerika'ya yüzerek gidebileceğini söyler. Cemal, kendisinin de yüzebileceğini söyleyerek yanıt verir. İkili suya atlayıp yüzmeye karar verdikten sonra, önce Marmara Denizi'ni aşır Çanakkale Boğazı'nı geçer, sonra Ege Denizi'ni aşır Cebelitarık Boğazı'ndan geçer, en son Atlantik Okyanusu'na çıkarlar. Küba'ya kadar yüzen ikiliden Cemal, Temel'e artık yorulup geri döneceğini söyler. Fıkranın kuramlara göre açılımı:

Üstünlük Kuramı açısından, Cemal ve Temel Anadolu ile Amerika arasındaki mesafeyi bilemeyecek kadar cahildir. Fıkrayı dinleyen kişi bu ikiliye göre kendini akıllı hissedeceğinden gülme gerçekleşir.

Uyuşmazlık Kuramı açısından, Temel'in yüzerek Amerika'ya gitmesi kabul edilerek bir uyuşmazlık yaratıldığı gibi neredeyse Amerika'ya ulaştıktan sonra Cemal'in yorulup geri dönmesi ayrı bir uyuşmazlıktır. İmkansızlıkların imkansızlık içinde anlatılması insanları güldürmüştür.

Rahatlama Kuramı açısından, Temel'in Cemal'e yüzmeye konusunda o uzaklığa rağmen meydan okuması ve bunu basit bir iş olarak görmesine karşılık Cemal'in Küba'ya kadar gelip geri dönecek kadar hırs yapması birer saldırı içgüdüsünden gelen aşırılıktır. Aşırılığın böylesi gülmeye aracı olmaktadır (Özünlü, 1999: 22,23).

Günümüz komedi filmlerinde de Freud'un iddiasını destekleyen gülmelere rastlanmaktadır. Küfür ve cinsel çağrışımların fazlasıyla yer aldığı komedi filmlerinde rahatlama nedenli gülmeyi görürüz. Üç teorinin de etkileri bu filmlerde görülmektedir. Çalışmamız ışığında incelenecek olan Recep İvedik filmi üstünlük kuramı bağlamında;

karakterin işsizliği, saygınlık kazanmak uğruna çabaları, dış görünüşü itibariyle ötekileştirilmesi şeklinde kendini gösterir. Uyumsuzluk kuramı bağlamında; izleyenleri işsizlik, kaba davranışlar ve söylemler, fiziksel görünüşteki abartı içinde yaşayan karakterin aslında zeki oluşu, sevilen kişiliği ve içindeki duygusal yanı fark edildiğinde oluşan uyumsuzluk komiğe yol açmaktadır. Rahatlama kuramı bağlamında; kahramanın argo sözler, yellenme, cinsel eylemler ve şakalar gibi yollarla izleyen kitle içinde bastırılan duygulara hitap ederek güldürmesi bu kurama dahildir.

### 1.1.2. Komiğin Malzemeleri

Komik kendi içinde hayatı barındırır. Önemli olan komiğe bizi ulaştırıp gülmemizi sağlayan uyarıcılardır. Komik olanı tetikleyen bu uyarıcılar görsel ve işitsel algılar içinde kişilerde, olaylarda, durumlarda, eylemlerde, söylemlerde, yüz ifadelerinde hatta kişinin kendi zihninde toplanır.

Komik olan, belirli amaçlarla bilinçli olarak düzenlenip, düzenlenirken bir düzenleyiciye ihtiyaç duyduğunda sanatla ilişkisi kurulur. Sanat ile komiğin ilişkisi edebiyattan, tiyatrodan ve sinemadan geçer (Çetinkaya, 2011: 44).

Geçmişten bugüne kadar bizi güldürmek için kullanılan bütün ‘komik’leri değişkenliklerinden ötürü sıralayamayız fakat, bugün bile izleyiciyi güldürme amaçlı kullanılan komikleri ve bunun malzemelerini ortaya çıkarabiliriz. Çalışmamızın ışığında göze çarpan komiğe ulaşmada yarar sağlayan birtakım araçlara değinmekte fayda görmekteyiz.

Abartı: Günümüzde sıkça rastladığımız, sözlerde, görünüşte ve eylemlerde karşımıza çıkan, gülmemize sebep olan abartı, mizahı meydana getiren önemli unsurlardan biridir. Herhangi bir nesne, görünüm veya olgu olduğundan daha az ya da çok olmak üzere genel anlamda farklı gösterilerek abartı yoluyla mizaha malzeme verebilir. Günümüz komedilerinde abartının yeri büyüktür. Öncelikle mizahi tiplerde olmak üzere fazlasıyla kullanılan bir yöntemdir. En üst seviyedeki abartma şekli grotesktir. Gerçek hayatla bağdaşmayacak biçimde dış görünüşlerin, karakterlerin, biçimlerin abartılmasıdır. Kişi üzgün olduğunda bile bu halinden faydalanarak abartma yaparsa, komiğe yaklaşmış olmakta ve olaydaki gülünç yanları keşfetmektedir. Bu abartma türü en yaygın kullanılan yalın abartmadır (Bayraktar, 2010: 19,20). Abartının sözle olanı, hareketle olanı, biçimle olanı ayrı ayrı işlenebilir.

Karagöz metinlerinde alay ve tasvir amacıyla abartıya yer verilmektedir.

“Karagöz’ün Başına Gelenler” adlı oyunda Karagöz, uzun boylu Himmet’e bir soru yönelteceği sırada Himmet’in uzun boyuna şaşırarak, söyleyeceği sözleri avucuna toplayıp onun kulağına fırlatmayı düşünecek kadar boyunun uzun olduğunu anlatmak ve güldürmek için abartıya başvurmuştur (Usta, 2005: 116).

“Neşeli Günler” filmindeki Ziya kişinin yeğenlerine anlattığı hikayedeki abartı, bugün bile izleyenleri gerek oyuncuların mimikleri gerekse durumun içeriği nedeniyle güldürür. Ziya aslan avına gittiği yalanına çocukları bile inandıramazken, abisinin uyarısı üzerine abartılarını gitgide küçültür. Sonuç olarak, çocukların sesli şekilde gülmelerine rağmen kendini susturamayan kişi abartıları sayesinde gülünce ulaştırır.

Taklit: En önemli güldürü unsurlarından taklidi ele alırken sözlü ve görsel olarak ele alabiliriz. Arkadaşımız olan bir kişinin diğeri de arkadaşımız olan başka bir kişiyi hareketleriyle taklit ettiğini gördüğümüzde gülebiliriz. Dolayısıyla taklit edilesi birtakım özellikleri olan bireylerde bu daha fazla kendini gösterecektir. Bir insan hareketleri ya da ses tonuyla çevresinde ilgi çektiğinde gülmeyi zaten başlatmış olur, taklit edilmesi ile beraber durum kendini kahkahaya bırakabilir. Kendimizin taklidinin yapıldığını görmek, bu emeğe değer görüldüğümüzden yahut kendimize hiç o açıdan bakmadığımızdan olsa gerek, hoşumuza gitmektedir. Kötü sayılabilecek özelliklerimizin gözler önüne serilmesini de ele alırsak, öz eleştiri yapabilen kişilerde, saklı kalan tarafların açığa vurulması rahatlama hissi sağlayabilir. Geleneksel tiyatromuzda özel yer edinen ve sonrasında da güldürme unsuru olarak kullanılan eylem, bugün bile televizyon programlarında ve filmlerde konuya katkı sağlar. Kendini bir ses tonu taklidi, mimik veya eylem taklidi olarak gösteren yöntem, bir dönem “Recep İvedik” gülüşünü taklit eden kişilerin arkadaş çevresinde ne kadar eğlendiğini hatırlatmaktadır. Çevresini güldürme adına Kemal Sunal, Zeki Alasya taklitleri yapılmış ve çoğu zaman güldürmeye yetmiştir.

Kelebek Etkisi: Komiği oluşturan olgulardan biri, birbirini etkileyen olaylar dizisidir. Bir olayın kelebek etkisi yaratması gülmece unsurlarını doğurabilir. Günümüz komedilerinde sıkça rastlanan bir tetikleyicidir. Bir adamın, çocuğu olduğunu aylar sonra öğrenmesi, bebeğe ailesinin yanında bakmak zorunda kalıp, bebeğin onun olmadığına dair yalanlar söylemesi ve yalanın yalanı doğurması sonucu oluşan karmaşık aile hayatı komiğin olayla başlamasına örnektir. Türk filmlerinden ‘Süt Kardeşler’ adlı filmde de buna benzer netliğe kavuşmayan olaylar birbirini takip eder. Başta söylenen yalanın arkası kesilmez ve düğüm çözülene dek komedinin baş unsuru olarak belirir.



Bir başka kelebek etkisi yöntemi de art arda gelen olayların çoğalarak güldürmesidir. Bergson, bu komiği yuvarlanarak büyüyen kartopuna benzetir. Örnek olarak da Don Quijote'nin han sahnesinden kesitler sunar. Orada, bazı zincirleme olayların katırcı Sancho'yu pataklamaya yöneltmesi, Sancho'nun Maritorne'a vurması, onun üstüne de hancının yığılması gibi (Bergson, 1996: 47).

Yanılma: Başka bir güldürebilen durum ise, inatlaşma sonucu teslim olmadır. Özellikle son dönem güldürülerinde fazlaca rastlanan bir durumdur. Kahraman, önce çevresi tarafından bir eylemi yapmaya zorlanır, asla kabul etmeyen tavrından eser kalmadığını, diğer sahnenin başında, eylemi kahramanın yaptığını gören seyirci için, komik oluşmuş demektir. Bunun komik olmasının sebebi ise, güçlü bir direniş sonunda ortaya çıkan yenilmedir. 'Asla olmam' ların ve 'yapmam' ların sonucunun 'oldu' ve 'yaptı' ya dönüşmesi, yenilgilerin göze sokulması komiği doğurmaktadır. Günümüz komedilerinden "Düğün Dernek" filminde gelinin deveden düşmesi ve onun yerine geçici olarak kimin geçeceği tartışmasından sonra zayıf olan adamın gelinlik giymesine karar verilir. Öncesinde asla yapmayacağını, rahmetli babasının hatırına bile o gelinliği giymeyeceğini söyleyen Yılmaz, diğer sahnede gelinlik içinde görülür. Böylece seyirci için gülmeyi tetikleyen unsur oluşmuştur. Aynı şekilde "Recep İvedik" filminde Zeynep'in üniversite dersine girmek isteyen Recep, yaptığı ısrarlar karşısında Zeynep'in onaysız tavrını hiçleştirilmiş ve onun sert duruşunun altında kendinin de dediği gibi "kedi gibi" olduğunu seyirciye aktarmaya çalışmıştır. Ayrıca Recep'in girdiği üniversite dersinde profesörle çatışmaya ulaşması ve ders verme ile komiği karıştırması için derse girmesi şarttır.

Bir diğer yanılma, kişinin karşısındakinin yaptıklarını yadırgayıp kendinin bu davranışı yapması şeklinde meydana gelir. Bergson karakter komiğini anlatırken komik kişinin yaptıklarına değinmiştir. Komik bir kişinin davranış şekliyle alakalı ağzına geleni söyledikten sonra bu davranışı kendisinin gerçekleştirmesiyle az karşılaşılmalıdır. Örneğin; M. Jourdain'in felsefe öğretmeni; şiir okuyanlarla alay etmesinin ardından cebinden şiirler çıkaran Vadius vb. (Bergson, 1996: 77).

Hayal Kırıklığı: Güven duygusu hayatımızın her anında önem arz etmektedir. Bireyler birbirlerine güvenmeden yaşarlarsa bu onlar için katlanılmaz bir hal alabilir. Birini kendimize inandırmak için ikna kabiliyeti kadar karşısındakinin inanç duygusu da önemli bir unsurdur. Çoğunlukla karşılaşılan olaylardan "güvenin kazanılıp ardından yitirilmesi" komiği meydana getirir. Başa çıkılmaya çalışılan bir işte kahramanlardan birinin sürekli kendisine güvenilmesini ve onun dediği şekilde hareket edilmesini istemesi gayet olasıdır. Güvenin kazanılması sonucu onu boşa çıkarması ve yapılan boşa çıkmayı tekrarlaması ise komiği meydana getirir. Karşı

taftan gelen sürekli yanılmaca ve inanmaca en sonunda hayal kırıklığı doğuracaktır. Hayal kırıklığının her defasında aynı etkiyi vermesi gülmeceye eklenen malzemedir. Türk filminden bir sahne tam olarak bunu yansıtır. Kemal Sunal filmlerinden Şark Bülbülü'nde “bul karayı al parayı” oyununu oynayıp para kazanmaya çalışan adamı yönlendirip her defasında yanılta Şaban'ı izlerken tam olarak güven duygusunun boşa çıkmasını ve tekrarlarının izleyenleri nasıl güldürdüğünü hatırlayabiliriz. Recep İvedik 3 filminde de aynı yöntem kullanılmıştır. Yer yer Recep adlı karakterin hayata tutunmak için Zeynep adlı kişiden yardım istemesi ve her defasında kötü anla karşılaşması filme hem komik için katkı sağlamış hem de olay örgüsünü oluşturmuştur.

İyi-Kötü: Komedi de tıpkı trajedi ve diğerleri gibi çoğu kez iyi ve kötü karakteri çatıştırır. Bunu yaparken kullandığı genellikle kötülüğün kazanma anlarını elinden alan bir iyilik başarısıdır. Bazen kötüler kendi tuzaklarına kendileri düşerler. Örneğin; kumar masasında karşısındakini rezil etmeyi ve hile ile oyunu kazanmayı düşünen kötü adamın, kendisine yapılan, kendi zaafını içinde barındıran başka tür hile ile kaybetmesi. Kemal Sunal filmlerinden “Korkusuz Korkak” da Bombacı Mülayim olarak tanınan adam, kötü adamı kumar masasında yener. Bunun üzerine adam hile yaptığını iddia ederek ona silah doğrultur. Ancak Mülayim, adamın limona karşı tiki olduğundan haberdar olduğu için tedarikli gelmiştir. Limonu çıkarıp yemeye başlamasıyla kötü adam pes eder ve ona zarar verecekken kendine zarar verir.

Bergson'a göre kötülük sahibinin kendi tuzağına düşmesi ve aldanması komedyanın temelini oluşturan bir konudur (Bergson, 1996: 53).

Farklı bir açıdan konuya ışık tutan Chaplin'e göre; zengin kesimin kötü halde gösterilmesinden halk tatmin olmaktadır. Nedeni açıkça halkın çoğunluğunun zengin olmamasıdır. Chaplin'in “The Adventurer” adlı filminde, Şarlo bir genç kızla balkonda dondurma yemektedir. Damlayan dondurmanın paçasından süzülüp aşağı kattaki sosyetik kadının göğsünden içeri girmesiyle kadın ayaklanır. Şarlo için ilk gülme, adamın başına gelenden, ikinci gülme kadının başına gelenden doğar. Eğer dondurma fakir bir kadının boynuna akarsa, gülme eylemi yerini acıma duygusuna bırakacaktır (Onaran, 2012: 170).

Bazı iyi karakterlere kötü özellik verilmesi de güldürü malzemesi olabilir. Normalde akli kötülüğe çalışmayan bir insanın kısa süreli kötülük yapması izleyende kızgınlık değil, eğlenceli anlar oluşturabilir. Chaplin'in ‘Modern Zamanlar’ adlı filminde hapishanenin yemekhane sahnesinde benzer duruma şahit oluruz. Normalde saf görünen adamın, başkasının ekmeğini almak için çeşitli el hareketleri kullanarak nihayete ulaşması izleyenleri kahkahaya

boğabilir. Eğlencenin sebebi, ezilmekten bıkan bir özdeşleşme sahibi izleyenin, hakkı olan güce kötülük aracılığıyla kavuşması olabilmektedir.

Zıtlık: Bir karakterde güldürücü çok etken olmakla birlikte bir tanesi, zıt olan özelliklerin ya da şaşırtacak derecede ayrı özelliklerin o karakterde toplanmasıdır. Bir insan hem zeki, hem tembel ya da hem gösterişsiz hem ilgi gören bir tip olduğunda bu bizi güldürebilir. Recep İvedik'in eğitiminin ön planda olmaması ama okumuş bir kişinin çözemediği problemi çözmesinin bıraktığı komik izlenim buna benzer. Zeka kavramı komiklikten uzak, olmaması durumunda gülmeye yol açacak bir şey iken, burada tam tersi ait olduğu kişiyle bağdaşmadığından komik olmuştur. Aynı zamanda Recep karakterinin kötü kokudan tiksiniş kişisel temizliğine özen göstermemesi, domuz gribinden ötürü kimseyle tokalaşmazken yatağındaki çarşafı uzun süredir değiştirmemesi kendiyile çelişen kişinin zıtlık güldürüsüne örnektir. Aynı şekilde tiyatrodaki mısır yiyen Recep başkalarına ikram ettikten sonra mısırın üst kısımlarını temizleyecek kadar titizken, başka bir zaman pasta yaparken türlü hijyenik olmayan eylemlerde bulunur. Kişilerin kendi içindeki uyumsuzluklarına günümüzden başka bir örnek verirsek, "Can Tertip"(2015) filminde sorumsuz, belalara bulaşan asker kaçağı Şakir ile sağlığı yetersiz olsa da askere gitmek için can atan İlyas'ın dostluk hikayesi anlatılır. Şakir uçuk ve aşırı hallerine karşın jandarmadan saklanmak için otobüste hafız kılığına girer ve ondan beklenmedik şekilde ilahi söyler. Bunun gibi birçok sebepten doğan zıtlık komediye katkı sağlayan araçlardır.

İki ayrı özellikteki karakterlerin hikayede yer alması da gülmeceye büyük katkı sağlayacak bir yoldur. Günümüze kadar komedilerin oldukça fazla kullandığı yerleşik bir durumdur. Karagöz ile Hacivat, Laurel ve Hardy, Zeki ile Metin hatta çocuk masallarından olan Keloğlan'ın televizyona aktarımı ile yeniden canlanan Uzun ile Huysuz bu karakterlerden sadece birkaçıdır. Zeki ile Metin, birbirinden çok zıt olmasalar da, birinin daha zeki, yakışıklı, şanslı olması diğeri üzerinde gülmemizi sağlar.

Kişi ya da nesnelere biçim ve hitap şekli arasında uyumsuzluk olduğunda hissedilen etki komik olabilmektedir. Çok saçlı bir insanın kel bir insana öykünmesi veya kısa boylu bir insana karşı uzun boylu bir insanın hayranlık duyması böyle bir etki yaratır. Zıtlığın güldürmesinde en önemli etkenlerden olan "kendinin farkında olmamaktan doğan hitap" olmaktadır. Yapılı bir insanın cüce bir insana hayranlık duyup ey yüce insan! şeklinde hitap etmesi zıtlık düşüncesinden hareketle gülünç değer içerir (Dağ, 2006: 4).

Dil-Konuşma: Gülücü oluşturan sebeplerden biri dildir. Dil ile geliştirilen gülünç dilin var oluşuna kadar dayandırılabilir. Konuşmanın varlığından bu yana kelimelerde oluşan

tökezlemeler, bazen kusursuzluklar gülmeye kaynak çıkarır. “*İnsanlar yadırgadıkları dil kullarımlarına gülerek tepki gösterirler. Gülmek bir çeşit alay etmektir ve alay etmek de bir çeşit tepki göstermektir*” (Özünü, 1999: 25).

Gülünç olana, düşüncelerin karşıtlığı, anlamsızlıktaki anlam, şaşırtma ve aydınlatma ile ulaşılır. Sözcüklerin anlamı-anlamsızlığı üzerine karşıtlık oluşur. Bir sözcüğe hiçbir anlama gelmeyeceğini bilerek bir anlam yükleyerek gülüncü meydana getirebiliriz (Dağ, 2006:4). Sözcükleri kullanırken yapılan ufak hatalar kendi içlerinde başka bir kelimeyi çağrıştırarak güldürebilir. Kusursuz bir konuşma gülmeye neden olmasa bile yazı dilinden konuşma diline aktarım komikleşir. Kelimeleri tekrarlayarak aynı şekilde ve çoğu zaman gülmeceye katkı sağlarız. Konuşma ilkelerine aykırı davranılması da, gülmeye neden olan önemli bir husustur. Bir kişi konuşurken eksik bilgi veriyorsa ya da soru çoğunu gerektirdiği halde tek sözcükle yanıtlıyorsa gülme doğal olarak gelişir. Aynı zamanda bir şeyi saklamak için net cevap verilmemesi ve sorunun sürekli tekrar edilmesi gülmeye neden olur. Aksi şekilde, kısa yanıt gerektiren soruya uzun uzadıya cevap vermek de komiği başlatır (Morreall, 1997: 115).

Kelimelerin bilerek ya da bilmeden değiştirilip aktarılması diğer bir komik araçtır. Şivelerin, lehçelerin aktarımı bazı kişileri güldürebilir veya bir kelimenin çıkışında hatanın fark edilmesi gülmeyi sağlayabilir. Örneğin; Adanalı Tayfur rolüyle hatırladığımız Öztürk Serengil, “Temem bilakis”, “Şepkemin altındayım”, “yeşşee” gibi kelimeleriyle o dönem geniş kitlelerin dilinde dolaşır durur. Öyle ki, Büyük Millet Meclisi’ne kadar uzanır. Onu seslendiren dublaj sanatçısı Mücap Ofluoğlu’nun harflerin yerini oynayarak başlattığı kullanım, Türk dilini bozduğu gerekçesiyle yasaklanır (Evren, 2014: 305). Telaffuz hatalarından doğan gülme uyumsuzluk ve üstünlük teorileriyle bağlantılıdır. İzleyen hata yapan kişiden kendini üstün hissettiği için gülebilir veya kulağa farklı gelen kelimeler kişide çatışmaya sebep olabilir. Bu hataların günümüz mizahçıları tarafından devam ettirildiği göz önüne alınırsa komik etkide başarı sağladığı kesindir. Bir alkollü, heyecanlı ya da cahil kişinin anlatımını telaffuz hatalarıyla verirler (Usta, 2005: 151).

Yineleme: “*Güldürücü bir sözcük yinelemesinde genellikle karşı karşıya olan iki uç vardır: Bir yay gibi gevşeyen sıkıştırılmış bir duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan hoşlanan bir düşünce*” (Bergson, 1996: 43). Bastırılan bir hareketin veya bir sözün sıkıştırılıp tekrar sunulması gülüncü oluşturmaktadır. Öldürüldüğü sanılan bir kişinin yeniden dirilmesi ve tekrar vurulma zincirlemeleri sonunda hala hayatta olduğunun anlaşılması gibi. Son dönem Türk filmlerinden Sağ Salim adlı filmde ölmeyen ve öldüğü sanılırken konuşmaya başlayan baba, bize bu izlenimi vermektedir. “Recep İvedik” filminde tiyatro izlemeye giden Recep’in

olanlara kendini kaptırıp sahneye atladıktan sonra oyuncuların bu durumu olağan görüp gerçeği belli etmemesi üzerine Recep oyunun bir parçası olup çıkar. Oyun bitiminde selam verirken iri vücudunun gücünden yararlanır ve oyuncuların ellerini tutarak sürekli selam verir. Bu hareket bir kere değil birkaç kere yapılarak komiğin malzemesi olarak kullanılmıştır. Buna benzer şekilde, söz kesimi de gerilme sonucu tekrarlanarak ifade edilmeye çalışılan bir kelime veya cümlelerin yeniden kesilmesi sonucu komik olana hizmet eder. Bir kişinin çok konuşan bir kişi karşısında cümleye girizgah yapmak için söz istemesi ve tam girecekken yeniden kesilmesi ile sonuca varamaması buna örnektir.

**Yalan:** Yalanlar, bizim bildiklerimiz ile kanıtlanan şey arasındaki uyumsuzluktan kaynaklı gülmemizi sağlar. Bir insanın bir şeyi bildiğine dair kanıtlama ihtiyacı duyması da yanlış bir dil kullandığı anlaşıldığı an komik kendiliğinden gelir (Morreall, 1997: 116).

Günümüzde izlediğimiz skeçlerde, filmlerde yalanın yeri gülmeye yol gösteren araç olmasında önemlidir. Özellikle karı koca ilişkisini anlatan konularda kocanın karısını aldatması veya buna benzer diğer hareketlerde bulunmasının ardından yalana başvurusu çokça kullanılır. Çapkınlık kavramının sevimlileştirilmesi çoğu zaman komedide yer almasına bağlanabilir. Eğer bir dram filminde çapkın bir adam izlenseydi belki ondan nefret edilirdi ancak; komedide durum biraz farklı gelişir. Çapkınlık yapan adam sonrasında pişman olsa da bunu bir zaman sonra yineler, izleyen kitle bu aldatmaları artık onun yapısı olarak benimsemeye başlar. Nihayetinde, kendi başına gelse gülemeyeceği bir olaya gülerken bastırılan kızgınlık duygusu ceza olarak çapkın adama verilmeye çalışılır. Yalan söylemeye yatkın olmak, sanki hiçbir şey yokmuş gibi doğal davranmak karşıdakini güldürürken, yalan söyleyememek ve eline yüzüne bulaştırmak da komiği kabuğundan çıkarır. Bir yalan başka yalanı getirirken dil ve mimiklerde oluşan hareket komiğin kendisi kadar önemlidir.

**Argo ve Yellenme:** Toplumsal anlamda birtakım baskıların bireylere dayatılması onları onaylanmayan davranışlara itebilmektedir. Küfür içeren cümlelerin ve argo kelimelerin güldürü unsuru olarak kullanılmasının gerekçelerinden birisi de budur. Sessizliğin insanları güldürdüğü dönemlerden sese, çığlığa hatta kelimelerin çığlığına yükseliş tam olarak bu olmalıdır. İnsan, sinirlendiği anlarda ya da duygularını başka türlü ifade edemediği anlarda kontrolden çıkarak sarf ettiği sözleri gülünsün diye söylememiştir. Ancak onun bu ayrık hali, davranışlarının normalliğiyle birleştiğinde izleyen için komiği doğurmuş olmaktadır. Kişi günlük hayatın içinde karşılaştığı problemlere küfürle cevap veriyorsa, komedi filmlerinde kullanılan küfürlerin günlük hayatın yansıması olduğu unutulmamalıdır. Elbette, bahsedilen güldürme uğruna aşırıya kaçan küfürlü bir konuşmanın itici yanı değildir. Burada altı çizilen durum, rolü

gereği küfreden bir oyuncunun küfreden bir insanı canlandırmasıdır. Doğruluğu savunulmayan ve gerçek hayatta yer alan küfür, sinemada kendine yer açmak için bilhassa komediye seçmiştir. Yine aynı konumu hatırlatan olaylardan biri de toplum içinde gaz çıkarma yani ‘yellenme’ eylemidir. Bilerek ve isteyerek yapılan bir hareket olmasındansa, yanlışlıkla gerçekleşmesi kontrolden çıkan ve durdurulamayan, kişiyi ötekileştiren bir duruma sokan olay halini alır. Oysa bilerek yapılan aynı hareket de bazen komiği doğurabilir. Öyle ki izleyen bu kez ona, diğerlerinden farklı davrandığı ve eylemi bilinçli yaptığı gerekçesiyle gülebilir. Özellikle son dönemde sıkça rastlanan, bazılarına göre tiksinti unsuru olsa da komiği meydana getirmek amacıyla kullanılan eylem, güldürmek için yapılmadıkça ve doğala dayandırıldıkça diğerine göre komiğe daha çok yaklaşır.

Komik olan, bir şey olmasına rağmen hiçbir şey yokmuş gibi davranılmasından sonra ortaya çıkar. Sarhoşken normalmişçesine eylemde bulunan kişi, sarhoşluğunu kabul eden kişiye oranla daha komik olacaktır (Onaran, 2012: 170). Hayatın akışı içinde oynanan, samimiyetin ve doğallığın özdeşleşme yarattığı her kare gibi, insanların kendiyi baş başa kaldığı zamanlarda gerçekleştirdiği bu eylem, kişiyi komik olan ile baş başa bırakmaktadır. “Reyting Hamdi” adlı komedi programında “Gazman” adındaki süper kahraman tiplemesi tıpkı Temel Reis’in ıspanaktan güç alması ve Safinaz’ını kötülerin elinden kurtarması gibi yardıma ihtiyacı olan insanların yanına kuru fasulye yedikten sonra yellenerken uçar. Gittiği yerde karşılaştığı kötü adamlara kendine özgü tokatlama yönetimiyle şiddet uygulayan Gazman 90’lı yılların televizyon komedisinin kahramanlarından. Günümüzde ise Recep İvedik kuru fasulyeyi yellenmeye yol açıcı unsur olarak kullanan kişilerdendir. Filminde yellenmeyi bilerek ve bazen de saflıkla gerçekleştiren karakter, komiğiyle tiksindirmeyi çoğu kez karıştırarak işlemiştir.

Yellenmenin güldürü unsuru olması, ahlakçı tutum takınanlar tarafından budalaca bir eylem olsa da, zaman içinde üzerinde yorum yapılabilen, doğal karşılanan bir eylem olmuştur. Günümüz komedilerinde bile sıkça yer verilen bu konunun kökenine inildiğinde M.Ö. 5. Yüzyılda Antik Yunan komedisine ve o dönemin babası sayılan Aristophanes’in fikirlerine kadar uzanır. Aristophanes’in yellenmeye dair *The Knights* ve *The Clouds* olmak üzere içinde nükteler ve espriler barındıran iki eseri vardır. O dönemle sınırlı kalmayıp günümüze kadar devam eden bu konuya iyi bir örnek vermek gerekirse; Roma İmparatoru Elagabalus, bir gün saraya davet ettiği kibirli misafirlerinin sandalyelerine yellenme sesi çıkaran minderler koyar ve çıkan sese gülerek tepki verir (Ş.Şahin, 2011: 61,62).

Sakarlık: Kişinin yeteneksiz olması, yaptığı çoğu işi eline yüzüne bulaştırması gülmeyi tetikleyebilir. Kemal Sunal filmlerinde de komiğin malzemesi olan eylemler çoğu zaman

sakarlıktan beslenir. Öyle ki “Sakar Şakir” filmine adını veren özelliğinden dolayı, filmin çoğu sahnesinde izleyenleri güldürmeyi başarır. Örnekler çoğaltılarak televizyon dizilerinden de verilebilir. Olur olmadık yerde duvara çarpan adam, ayağı tökezleyip hoşlandığı kişi karşısında yere düşen kadın, elindeki bardağı bir anda yere düşüren herhangi biri için gülünebilir.

**Kılık Değiştirme:** Kılık değiştiren bir birey komiktir; kılık değiştirdiği düşünülen başka biri de komiktir. Kılık değiştiren insan değil toplum olsa yine komiktir. Öyle ki, doğanın kıyafetinde olan değişiklik bile komik algılanacaktır. Bir köpeğin tüylerinin yarısı kırılırsa, ormandaki ağaçlar seçim afişlerine maruz kalsa, çiçek bahçesindeki çiçekler doğallıktan uzak boyansa gülünebilir. Çünkü, kişinin maske takıp farklı görünmesiyle benzeşmektedir. Yalnız, burada komik oldukça zayıflamış, kaynağından uzaklaşmış durumdadır. Burada komik için asıl olan, maske takıp kılık değiştirmekten ziyade makine süsü verilen doğaya yapılan vurgudur (Bergson, 1996: 29).

Sinemada kılık değiştirmede karşı cinslerin birbirlerinin yerine geçmesi durumuna sıkça yer verilmiştir. Mecburiyet sonucu giyilen kıyafetler erotizme bilinçli olarak kapı açmaz, ironik olarak kendi cinsleri tarafından arzulanırlar. Güldürü ögesi olarak kılık değiştirmeyi kullanan filmlerden bazıları; “Fıstık gibi Maşallah”, “Plajda”, “Şabaniye”dir. Şabaniye, Fikriye, Naciye, Cansu ve Aliye’nin erkek olduklarını ispatlamak adına peruklarını çıkarmaları güldürme aracı olarak kullanıldığı gibi Naci, Şaban ve Can’ın aşık oldukları kadınlar tarafından kadın olarak bilindikleri için onlara aşklarını söyleyememeleri de bu amaçla kullanılır. Filmlerdeki kılık değiştirenler, aşık oldukları kadınların fallarına bakarak onların nasıl erkeklerden hoşlandıkları konusunda fikir edinip o kişi olmaya karar verirler. Aynı zamanda filmlerde, kadınlara kadın gibi yaklaşarak temasta bulunmaları ve yeri gelince başka erkeklerce ilgi görmeleri de güldürü unsuru olarak kullanılmaktadır (Esatoğlu, 2010: 84,85).

Komik, günümüze ulaşana kadar dile, göze, mantığa ve hareketlere kendini kabul ettirmiş görünmektedir. Tek bir alanı kendisine dar gören güldürünün belli bir gruplandırması tam olarak yapılamayabilir fakat, Berger belirli kategorilerde güldürü tekniğini ele almıştır. Arthur Asa Berger, kişilerin özel olarak neye güldüklerini araştırmak için fıkra, çizgi roman, dramatik komediler, karikatür benzeri güldürü öğelerini inceleyerek gülmeyi sağlayan unsurları araştırmış ve dört kategoride birleştirilen kırk beş güldürü tekniğinin varlığından bahsetmiştir. Bunlar:

**Mantık:** Benzeşme, hata, cehalet, karşılaştırma, hayal kırıklığı, katılık, konu ve çeşitleme, kaza, tekrarlama, listeleme, saçmalık, tersine çevirme, tesadüf.

Dil: Alaycılık, abartma, aşağılama, çocuksuluk, ağdalı konuşma, iğneleme, hiciv, hazır cevaplık, ironi, kinaye, kelime oyunları, malumu ilam etme, tanımlama, yanlış anlama, tiye alma.

Kimlik: Grotesk, birini taklit etme, parodi, karikatürleştirme, gerçek kimliği gösterme, öncesi ve sonrası, kıyaslama, stereotipler, sahtecilik, taklitçilik, utanma, tuhafılık, teşhir, taşlama.

Görsel: Kovalamaca, hız, savruklu ve abartılı hareketlerdir. Bu tekniklerden birkaçı tersine çevrilebilir. Örneğin, birey kendini aşağıladığında abartı yahut kurban güldürüsü tersine çevrildiğinde hafife almaya geçiş yapar (Esatoğlu, 2010: 11,12).

İnsanlar için eğlenme ve gülme bu derece önemli ve onları güldürenler sınıflara ayrılacak kadar kapsamlıdır. Gülme sebeplerinin kişiye ve zamana göre değişiklik göstereceğine değinmiştik. Aynı şekilde eylemin yapıldığı yer ve kişiler de değişiklik gösterir. Bu kimi için arkadaş çevresiyle güzel vakit geçirme, kimi için bir mekana gidip eğlenme, kimi için de evde oturup televizyon izleme şeklindedir. Eğlence insanın yaşamdan zevk almasını ve farklılıklar içinde yaşamasını sağlar. Mizahla gelen gülme bireyi bu hoşnutluklara ulaştırır. Günlük hayatta çeşitli yollarla insan hayatına giren mizah, televizyonda komedi filmi izlerken, güldürücü hikayeler okurken, kahve molası verildiğinde, arkadaş arasındaki şakalaşmalarda eğlendirmeye devam eder. Kişi enerjisinin çoğunu şaka yapmaya ve dinlemeye ayırır. Yemek yemek ve yaşamak nasıl ihtiyaçsa, eğlenmek de tıpkı öyledir (Yardımcı, 2010: 19). Gülmeye olan ihtiyaç bu kadar önemli olduğuna göre, gülmenin altındaki gerçeklik komediyi akla getirir. Görsel ve işitsel anlamda komiği ele aldığımızda; tiyatro ve sinemada gülme eylemi parantez içine alınmalıdır. Anver Ziss'e göre, gülmece komiğin en genel ve yaygın ifadesidir. Yergi, ironi, fars, parodi, karikatür, komedy gibi türler gülmece olanaksızdır (Aktaran: Yıldız, 2011: 17). Komiğin biçimleri olarak ele alabildiğimiz bu türlerden en kapsamlısı olarak komedy, geniş açıdan incelenecektir.

## 1.2. Komedyanın Doğuşu

Dram sanatında dört temel tür, diğer bir deyişle uzam bulunmaktadır. Tıpkı müzikte tiz, orta ve pes uzamların varlığı gibi tiyatrodada da bu vardır. Tragedya; çok titreşimli, heyecanlandırıcı, acıma ve korku duygularına eğilen, gerilimi yüksek, sürükleyici, düşündürücü ve denetimli olarak tiz uzamda yer alır. Komedy; orta titreşimli, merak uyandıran, güldürürken düşündürücü, yumuşak gerilimli, sürükleyici, öğretici ve denetimli olarak orta uzamda yer alır. Fars; gevşek titreşimli, eğlendirici, gülmeyi gülünç durumlarla sağlayan, hafif gerilimli,



sürükleyici, denetimsiz ve çekici olarak orta uzamda yer alır. Melodram ise; az titreşimli, patetik, içli, ciddi ve gülünç unsurları sade, kesik kesik gerilime sahip, denetimi olmayan, duygusal olarak pes uzamda yer alır. Antik döneme ait ise sadece iki uzam mevcuttu: Tragedya ve komedyaya. Sonradan melodram ve fars ortaya çıktı. Bunlar da kendi içinde çeşitlenmiştir: Tragikomedya, tragifars, vodvil, burlesk, bulvar komedyası, dolantı ve töre komedyaları vb (Nutku, 2001: 33).

Komedyaya kelimesi Comos + Oidia kelimelerinden meydana gelmektedir. Comos, Halk, Curcuna, üstelik köy anlamına gelir. Oidia ise Ezgi demektir. Dolayısıyla, komedyaya curcuna yahut halk ezgisi manasına gelmektedir. Komedyanın temelinde bir taraftan comos'ların gerektirdiği doğal etkileyici nedenler törensel biçimde kutlanırken, diğer taraftan sıradan hayata dair şakalar, hicivler, açıkça ifade edilir (Nutku, 2001: 57). Antik Yunan'da maskeli korolar, keçi şarkıları okurdu. Şarap Tanrısı Dionysos'u yüceltme adına yapılan şenliklerde koroya katılanlar yüzlerine keçi maskeleri takardı. Zamanla koroya konuşan kişilerde eklenerek dinsel bir tören olmaktan çıkıp, sanat gösterisi haline gelmiştir. Komedyaya, bu şekilde bağbozumu adı verilen törenlerden doğmuştur (Keskin, Büyük, 2013: 386).

Komedyaya, trajedyadan sonra gelen dramatik tür olmanın yanında, insanların ve olayların gülünç yanlarını ele alır. Her iki tür de Dionysos törenlerinden doğmuştur. İki tür arasındaki ayrıma dikkat etmeden komedyanın varlığından söz etmek doğru bir yaklaşım olmaz.

Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlar: *“Tragedya, etik değerler anlamında ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; söz sanatı bakımından güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu anlamda tragedyaya sadece sıradan öykü değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis). Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoni'yi yani şarkıyı, mısra-ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise müzikle şarkının bir arada kullanılmasındaki uyumu kullanılmasını anlıyorum”* (Aristoteles, 2010: 30). Bu tanımla tragedyayı komediden ayıran şey konu, biçim hatta hayattaki işlevini kapsar.

Tragedya kişileri, tanrı, tanrıça, kral gibi soylu olan mitolojik kişileridir ve aralarındaki çatışma konuyu oluşturur. Aralıksız olarak oynanırken, acı veren olaylar perde arkasında gösterilir. Tragedya günümüze kadar çeşitli evrelerden geçmiştir. İnsanoğlu hayatı boyunca trajik ve yıkım içinde oldukça da, tür kendini başka tarzlarda örneğin, drama şeklinde kendini yenileyerek karşımıza çıkacaktır (Keskin, Büyük, 2013: 387). Tragedyaların gelişim süreci

boyunca tragedya yazma eylemi yerini klasik tragedyaları canlandırma eylemine bırakmıştır. Böylece dramatik oluşum zamanla, insanı güçsüzlük, zeka, şüphe bakımından çok fazla irdelenmeden işleyen komedyaya ile sınırlı kalmıştır. Trajik olan idealde, hakikat ile olması gereken arasındaki tezatlık, komik olan idealde ise olması gereken ile olan arasındaki uyumsuzluk, eşleşmeme görülmelidir (Keskin, Büyük, 2013: 397,398).

Tragedyanın komedyadan ayrılan birçok özelliği bulunmaktadır. Aralarındaki önemli ayrımdan biri üstün özellikli kişileri tragedyaya, kusurlu kişileri ise komedyaya işler. Oğuz Makal da bu iki türü Eski Yunan Tiyatrosundan bu yana karşıt olarak görür. Chaplin ise, alt sınıfın hayatta güçlü kalmak için mizaha ihtiyacı olduğunu belirtir. Kısacası, insanlar çeliştikçe güldürü, keskin bir şekilde devam edecektir (Makal, 1995:7).

Komedyanın hareketi tepki kaynaklıdır, oyun kişinin tipik özelliği veya olayın kurgusu sonucu bulunur. Tragedyadaki gibi kahramanın iradesini ispat eden ciddi bir hareket şeklinde değildir. Olayların gelişiminde mantıksallık aranmaz ve tesadüfler, şaşırtıcı gelişmelere sıkça yer verilir. Olaylar, hareketi oluşturmak, ilgiyi canlı tutmak, hızı azaltmamak, gülünmesi gereken noktalarda gülmeyi başlatmak amacıyla geliştirilir. Eylemin çözüm gerektiren karmaşık durumla başlayıp oyun sonunda çözülmenin gerçekleşmesi tragedyaya ile komedyayı ayıran temel özelliklerdendir. Komedyada davranışlarına bakılırsa; sorunların kökenine inilmez ve kökenindeki sebepler irdelenmez. Komedyada hakikat gösterilirken, onları taşıyabilmenin, onlara dayanabilmenin ve kimi zaman onlarla baş etmenin yöntemi gösterilir. Komedyanın sonuç olarak olaylara diğer gerçeklerin bakış açısından bakmayı öğrenmektir (Şener, 1997: 137).

Komedi tarih içinde değişerek ilerlese de komedi sanatını bir başlık altında toplamak mümkündür. Komedi alt sınıfın temsil edildiği, halkın umutlarını, özlediklerini ifade etmesinde ve iktidara tepki göstermesinde aracı olan, gayriresmi kültürün parçasıdır.

-Komedide çatışmalar uzlaşmaya, sonlar mutluluğa varır.

-Komedi konusunu günlük hayattan alır ve kutsal olana uzaktır.

-Komedi türü fars ve groteske imkan tanımının yanında oyuncularını alt tabakadan seçmektedir (Çetinkaya, 2011: 46,47). Sadeleştirirsek, komedyaya gülüncü, tragedyaya acı olanı ele alır. Her güldüren şey elbette komedyadır denilemez. Önceleri birlikte ele alınan birçok tür yüzyıllar içinde farklı türler olarak ayrılmıştır.

Komedyaya günümüze kadar değişimini durdurmamayan bir tür olarak kendi içinde de ilerler. Gülünç olanın birtakım aşamaları bulunmaktadır. Komedyanın yukarıdan aşağı olan basamakları hemen hemen şu şekildedir:

1-Düşünce ve kara mizah yoluyla oluşan komedyaya

2-Karakter nitelikleri ve kara mizah yoluyla oluşan komedyaya

3-Söz komiği yoluyla oluşan komedyaya

4-Dolantı ve gülünçlük yoluyla oluşan komedyaya

5-Dayak, sopa, gürültü ile dış eylemler yoluyla oluşan komedyaya

6-Açık saçıklığı güldürme unsuru olarak kullanan kalın çizgili komedyaya (Nutku, 2001: 62,63).

### 1.2.1. Komedyanın türleri

**Ciddi Komedyaya:** Sonu genellikle mutlu sonla bitmeyen, seyirciyi güldürürken düşündürülen komedyaya türüdür. Seyircinin, sorularına yanıt arayarak tiyatrodan çıkışını sağlamalıdır. Sorun bireylerin karakteristik niteliklerinden kaynaklanır. Seyirci için izlenmesi kolay, sürükleyici ve merakı yukarıda bırakan özelliktedir. Henrik İbsen'in "Nora bir bebek evi" adlı oyunu iyi bir örnektir. Oyunun sonu trajik olmasa da ciddidir.

**Kahramanlık Komedyası:** Romantik tragedyaya benzerliği vardır. Maceranın merkezinde abartılan bir oyun kişisi olan kahraman ve ardından giden diğer oyun kişileri bulunur. Hüzünlü anları dahi abartıya dayanır. Kahraman komik durumlara düşeceği zaman bununla başa çıkmayı bilir. Edmond Rostand'ın "Cyrano de Bergerac" adlı oyunu türe iyi bir örnektir. Cyrano, anormal büyüklükte bir buruna sahiptir. Alaya alınan bu özelliğinin etkisiyle iyi bir silahşör olur. Kendisiyle alay edebilen bir kişidir ve kendine hayran olunmasını sağlayacak kadar yeteneklidir.

**Romantik Komedyaya:** Şövalyeliğin ve maceranın komedyasıdır. Türün en büyük ustası Shakespeare'nin "Beğendiğiniz Gibi" adlı yapıtı en iyi örneklerdendir. Bu tür komedyalarda olması imkansız olmasa da zor olan olayın gerçekçi biçimde verilmesi önemlidir. Kılık değiştirme, aşk, dövüş sahneleri yer alır. Masallardaki zengin fantezisini içermesine rağmen, masalların gerçekdışı olaylarına yer verilmez. Jean Gradaux'nun "Amphitryon 38" yapıtı buna örnektir.

**Töre ve Karakter Komedyası:** Her açıdan olgunlaşan ve bütünleşen komedyadır. Dışta olan hareketlerin komiğine yönelen dolantı komedyasının tersine, insanın içsel manada alışkanlık ve tavırlarına değinir. Niyazi Akın'ın "On Dokuzuncu Yüzyılda Türk Tiyatrosu" adlı eserinde belirttiği gibi insana, bir sınıf, bir yaşayış çerçevesinden bakar. Komik olan, yaşanan durumdan değil, oyun kişinin kişisel özelliklerinden gelir. Bu komedyalarda birey ve toplum taşlaması ve eleştirisi amaçlanır. Moliere türün en önemli adamı olmuştur. Onun cimri karakteri Harpapon örnek olarak verilebilir.

**İçli Komedya:** Kalın çizgili olmakla beraber, ince ruhlu bir türdür. Töre ve karakter komedyasının zıttı olana işaret eder. Yani töre ve karakter komedyası üst seviyede ince çizgili bir komedyadır; içli komedyaya ise çocuksu ve kalın çizgili bir komedyadır. Öyküsü, genellikle birbirini seven iki gencin önünde engellerin olması ve sonunda kavuşmaları üzerine kurulmuştur. İzleyenleri hem ağlatıp hem güldürebilme potansiyeline sahiptir. Mutlu sonla bitmezse, oyun içli drama, dolayısıyla ciddi oyun türüne geçiş yapar.

**Dolantı Komedyası:** Türün tarihi antik Roma güldürülerine kadar dayanır. Komik unsur birbiriyle ustalıkla birleştirilen eylemlerden ve durumlardan sağlanır. Yüzeyde gelişen tür, ahlaksal ve psikolojik bir kaygı götürmez. Kişilerin gerçekleştirdiği entrikalar, kişilerden daha dikkat çeker. Komiğe ulaşılmasını sağlayan şey, bu karmaşa alanında yakalanır. Tanzimat dönemi yazarlarımızın çoğu bu türe ilgi duymuştur, nedeni ise geleneksel Orta Oyunumuzun dolantı komedyasıyla yakınlığıdır. Örneğin; Ali Bey'in "Kokona Yatıyor" adlı oyunu, Recaizade Mahmut Ekrem'in "Çok Bilen Çok Yanılır"ı bu türün ürünüdür.

**Hafif Komedya:** Türler arasında en boş ve ayrıntılardan uzak olanıdır. Oyun kişilerinin işlenişi sağlamdır. Eğlendirmeyi kendine yegane amaç edinmiştir. Yorucu olmayan yapısından dolayı kolay tüketilse de algılanması aşamasında duyarlılığa ihtiyaç duyulur. Bu komedyalarda oyun sakın, düzenli bir çerçevede işler. İnsanların günlük hayatına dair küçük ve basit olaylar konu edilir. Gülmece tarafı, ufak bir gülümsemeyi veya amaçsız bir kahkahayı getirir. Mutlu sonla biter (Nutku, 2001: 66-71).

### 1.2.2. Komedyanın Dönemsel Gelişimi

Antik Yunan'da tiyatro oldukça gelişmiştir. Ağırlık olarak tragedya türünde yoğunlaşılın bu dönemde komedi daha geri planda kalsa da, Aristoteles'in komedi hakkında söyledikleri, bu tür için, yüzyıllardır ana hatları belirleyen bir tanım olmuştur. Komedyanın kökeni ile ilgili yapılan açıklamada, türün aynı tragedya gibi doğmaca olarak başladığı ve kaynağının Phallos şarkılarından geldiği belirtilir. Uzun süre ciddiye alınmamasının sebebi,

biçim düzene sokulmadan kişisel taşlamalarla devam edilmesidir. Sonraki dönemlerde şairlerin oyunlar yazması, oyuncu sayısını çoğaltması, oyunlarında maskeleri kullanması ile komedyaya gelişme sürecine girmiştir (Şener, 1991: 43). Antik Yunan’da komedyaya eğlendirmekten ziyade toplumsal, tarihi ve siyasi durumlara yönelik bir eleştiridir. İçerik olarak komedyaya, toplumsal ve yönetsel bir hicivden oluşmaktadır (Keskin, Büyük, 2013: 398).

Eski Roma’da, tıpkı Yunanlılar gibi tanrılara tapan bir halk mevcut idi. Romalılar Yunanlıların Dionysos’una benzer kır ve şarap tanrısı olan Bakküs şerefine bayramlar yapmıştır. Bu bayramda halk şarap içip eğlenmiştir. Eğlenceye düşkün olan halkın, İtalyan’ın tiyatrosu komedyaya türünde oldukça başarılı olmuştur. Bunun sebebi olarak ise; İtalyan tiyatrosu olan Commedia Del Arte’nin basit komik halleri kapsayan bir tiyatro olmasıdır (Arıkan, 2002: 180,181). Tiyatro türünü Roma’ya tanıtan ilk kişi, ilk Yunan komedyasını Latinceye çeviren Livius Andronicus, komedyaya için “*günlük hayatın aynasıdır*” demiştir (Sokullu, 1979: 36).

Roma döneminin önemli yazarları, Plautus, Terentius ve Cicero’dur. Roma Tiyatrosunda hareket, heyecan içeriklidir ve sözden daha fazla yer edinir. Sahne tıpkı bir stadyumdur. Plautus ve Terence komedyaya türünde, Seneca tragedyaya türünde eserler vermiştir (Kurtuluş, 1987: 11). Bu dönemde tragedyaya ve komedyaya iki tür olarak öylesine ayrılmıştır ki, Plautus Amphitrio adlı oyununda, oyuncularını tragedyaya has kahramanlardan seçmesinden ötürü seyirciden özür dilemiştir. Bir oyunda kölenin olması, komedyayı meydana getiren olgu olmaya yetmiştir (Şener, 1991: 52).

Ortaçağ döneminde tiyatrocular, yazarlar, müzisyenler kilisenin baskısı altında bulunmaktaydı. Bütün baskılara rağmen çılgın sanatçılar, grotesklerin temsilcisi olarak Ortaçağ kültüründe kiliseden bağımsız hareket ettiler (Arıkan, 2002:194). Mizah yine de bu dönemde kilisenin izniyle kullanılmıştır. İnanılan bazı tek tanrılı dinler, kendi dünya görüşlerine göre mizahın kullanım yeri ve şekline kısıtlama getirmiştir. İyinin her zaman üstün, kötünün ise olumsuz olduğu görüşü mizaha da etki etmiştir. Kendilerine özgü bir mizah oluşturmak yerine mirasa sahip çıkmışlardır (Yardımcı, 2010: 4). Kilise, dinsel düşünceleri halka benimsetmek adına on birinci yüzyıldan itibaren din içerikli oyunlar düzenlemiştir. Kilise tarafından hazırlanan oyunların konularını Hz. İsa’nın hayatı oluşturmuştur. İlginç olan ise, altı yüzyıllık bir yasaklamanın ardından tiyatronun yine kilise içinden dinsel konularla doğmasıdır. Zaman içinde tiyatro kiliseden çıkıp Esnaf Loncalarına geçmiştir. Tiyatronun bağımsızlığı sonrasında yeniden canlanan kilise düşmanlığı on yedinci yüzyıla kadar devam etmiştir (Arıkan, 2002: 200).

Komedyaya türünün gerçekçi olduğunu ileri süren Latin görüşünü bu dönem kuramcıları sürdürmüştür. Dante, İlahi Komedyaya adlı eserini adlandırırken bu görüşü temel almıştır. Latin kuramcıların izinden gidilmiş ve “tipine uygunluk” ilkesiyle hareket edilmiştir. Komedyaya türünde basmakalıp tiplerin yaşatılması, giysilerinin renk ve biçiminin belirlenmesi gerçekleştirilmiştir. Donatus, yaşlı erkek kıyafetinin yıpranmış ve beyaz, yoksul giysilerinin pembe, mutluların beyaz, yosmaların yeşil, mutsuzların kirli beyaz ve zenginlerin mor renkte yapılmasını gerekli görmüştür. Genç kişilerin kıyafetlerinde farklı renkler olabildiği gibi köylülerin şal kullandığını ve aracılık edenlerin alaca renkler kullandığını belirtir (Şener, 1991: 69,70). Bu dönemde komedyadan ayrı olarak incelenmesi gereken bir başka tür de farstır. Fars, bu dönemin panayır yerlerinde halkı eğlendiren bir perdelik güldürüleridir. Kaba bir güldürü türü olan farsta, dış hareketler, aksiyonlu olaylar, aşırılıklar güldürerek rahatlatma amacı doğrultusunda fazlasıyla yer alır.

Rönesans dönemine geçildiğinde, tiyatro oldukça canlıdır. Yazılı metne dayanmayan, kişilerin maskara, bodur soytarı vb. olduğu oyuncuların zekaları aracılığıyla oynadıkları Commedia dell’arte, bu dönemde doğmuştur. Olayların doğaçlama geliştiği, senaryo olsa bile oyuncuların konuyu geliştirebildikleri bir türdür. Palyaçoların ve soytarının kökenini bu tiyatroya dayandırabiliriz.

Rönesans döneminde sanat, Antik dönemin bir tekrarı olsa da komedyaya için durum farklıdır. Komedyaya türü oyun yazarlar, yeni bir komedyaya fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Shakespeare, Ben Johnson gibi yazarların eserleri kalıcı olduğundan bugün bile oynanmaktadır (Yıldız, 2011: 9).

On altıncı yüzyıl içinde, Antik Yunan ve Latin kuramcıların fikirleri devam ettirilir. Türlerin ayrımı konusu devam ederken, yergi ile komedyaya ayrı iki tür olarak gösterilir. Komedyaya bu dönemde eğlendirici olduğu kadar eğiticidir. Komedyaya ciddileştikçe uzak açısını kaybetmeye başlamıştır. Uzak açının kaybedilmesine gülmenin refakat ettiği oyunlar yergi adı altında gelişen aşağılayıcı ve karalayıcı oyunlardır. Yergi yazarı konusunda taraflı olan kişidir. Hedefi, ayıplamak, aşağılamak, suçlamak, dışta bırakmaktır. Yergide zaafılar değil kötülük amaç edinildiğinden, seyirciden de aynı tavır beklenir. Komedyadaki hoşgörü ve affedici eleştiri, yerini kızgın ve yargılayıcı bir tavra bırakmıştır. Yergi türü komedyadan ayrı yere konulmakla birlikte, topluma zarar veren hataların hedef alındığı, taşlamaya ağırlık verilen komedyalarda da yergiye yönelim görülmektedir (Şener, 1997: 137).

Komedyaya yüzyıllar içinde bazı türlerden ayrılarak bugünlere gelmiştir. On yedinci ve on sekizinci yüzyılda İngiltere’de oldukça ilgi gören fars ve burleski komediden ayrılmıştır. Bu

türlerin eğlendirme odaklı olmaları ve abartıya dayanmaları ayrımın temel sebebidir. Avrupa’da, 17. Yüzyıl kuramcıları, 15 ve 16. yüzyıl kuramcılarının yaptığı gibi klasik düşünceyi devam ettirir ve üç birlik kuralını tekrarlar. Komedya ve tragedyanın iki ayrı tür olması konusunda kararlıdır. Fransa’da ise durum biraz farklıdır. Moliere tarafından klasik kurallar hiçe sayılarak eser verilir. Moliere, eserlerinde tehlike arz eden aşırılıkları işler. Onun oyunlarında eğiticilik, eğlendiricilikle beraber çalışır. Ona göre halkın kusurlarını herkesin karşısında sergilemek en önemli uyarıcıdır (Sokullu, 1979: 42,43).

Heyecanlara yönelik olan tragedyaya türüne karşın komedya akla yönelik bir sanat olarak yaşamıştır. Komedya insanlara, olaylara, durumlara uzak açıdan bakılır, doğrular-yanlışlar, hatalar-sevaplar ussal yöntemlerle değerlendirilir. Ancak seyirci ve sahne arasında duygusal yakınlaşma sağlayan komedya çeşitleri de bulunmaktadır. On sekizinci yüzyılda duygulandırma yönetimiyle eğitime ve duygulandırarak yapılan eğitimin daha faydalı olduğu görüşü ağır basmaktadır. Bu dönemde seyirci güldürülürken ağlatılan gözü yaşlı komedya biçimleri yer alır. Günümüzde de bazı komedyalarda duygusal etkiyle oluşum fark edilir fakat bu komedyanın yaşama ve sorunlara uzak açıdan bakan tür olduğu hakikatini değiştirmez (Şener, 1997: 133).

On sekizinci yüzyılda, klasik akımın o dönem toplumuna ayak uyduramaması, yetersiz kalması nedeniyle tragedyaya ve komedya haricinde ara türler meydana gelmiştir. Sentimental komedya, duygusal dram gibi türler doğmuştur. Seyirciyi duygulandırma, güçsüz insanlara karşı acıma duygularını canlandırarak insan ilişkilerini güçlendirme amaçlanmıştır (Şener, 1991: 123). Diderot için komedyaya da tragedyaya da sığmayan bu yeni tür dramdır. Bu yüzyılda duygulandırma öylesine benimsenilmiştir ki, temellerini bu yüzyılda Almanya ve Fransa’da atan melodramın amacı da aynı şekilde duygulandırmaktır. Romantik düşüncenin temeli bu fikir ışığında atılmıştır. Romantik akım için insanın çağdaşlaşması son derece önemlidir. Bu akım, kendi içinde dram türünü filizlendiren bir çağın fikir ürünüdür.

On dokuzuncu yüzyılda, romantik akımın hakim olduğu tiyatro, sanayi devriminden mühim oranda etkilenmiştir. Komedya, sanayi devriminin getirdiği makineleşmeyle, öyle ki bireylerin makineleşmesi sonucunda oluşan yıkım ve rahatlama isteği ile diğer türlerden daha üstün duruma gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Gerçekçi Akım önem kazanır. Bergson, komedyayı teknolojinin kötü etkilerine meydan okuyan bir çözüm aracı olarak görmüştür. Bergson, bu yüzyıla, gülme ve mekaniklik üzerine söyledikleriyle damgasını vurmuştur (Sokullu, 1979: 47,48).

Yirminci yüzyılda, teknoloji alanındaki gelişmelerin hız kazanmasından komedi de etkilenmiştir. Bu dönemde savaşların yaşanması, mizahın çerçevesine de yansımıştır. Bilinçaltı kuramı ile ünlenen Sigmund Freud, yüzyılın komedyası için açıklamaları ile önemlidir. Bilinçaltımızdaki yasaklamalardan, şakalar, nükteler yoluyla zevk alarak kurtulabiliriz. Şakalar sonucu gülme, onun için bir rahatlama aracıdır ve bilinçaltı kaynaklı olduğundan bilinçli olarak gerçekleşmez. Şakalar ona göre, bastırılan cinsel duyguları su yüzüne çıkardığı için kişiye zevk verir.

Günümüzde insanları derinden etkilerken aynı zamanda onları birtakım konularda uyandırma amaçlı kara komedyaya türü gelişmiştir. Seyirciyi gülme-acıma, coşku-mutsuzluk, hafifseme-korku duyguları içinde gezdirir. Kişiye tuzaklı ve tehlike dolu bir dünyada yaşadığını hatırlatırken, dünyayla baş etmesinin mümkün olmadığını baştan belli ederek işi alaya almasını tavsiye eder. İnsafsız ve rahatsız edici kimi zamanda kışkırtıcı bir tavrı vardır. Kara komedyaya kötümserliği yüzünden direnci kırılan kişiyi, bu aşamada gülmenin kendini göstermesi sayesinde yatıştırır. Uyumsuz ve Modern sonrası tiyatro, kara gülmeceye oldukça eğilmiştir (Şener, 1997: 151).

Görüldüğü üzere, klasik komedyaya anlayışındaki gerçekçi tavır, Shakespeare ve çağdaşları tarafından gerçek ötesinin, olağandışının, fantezinin getirilmesiyle romantik akımı başlatmıştır. Tiyatro tarihi boyunca komedyanın geçirdiği evrimine dair bir sıralama yapıldığında Antik komedyaya (Eski komedyaya, orta komedyaya, yeni komedyaya), Klasik komedyaya, Romantik komedyaya, Modern komedyaya biçimlerinden bahsedebiliriz (Şener, 1997: 126).

Günümüze farklı kuramcılarının söylemleriyle, farklı akımların etkisiyle değişerek de olsa asıl olanı kaybetmeden gelen komedyaya, eğitici ve eğlendirici tavrını korumaktadır. Zamana her ne kadar meydan okusa da, zaman içinde kendisini yenileyen, her çağda farklı tanımlara yol gösteren tür olmuştur. Ayrıca teknolojik gelişmelerle birlikte radyo, televizyon ve sinema alanında kendine yer edinen komedi, bunalımda olan kişi ve topluma rahatlama imkanı sunarken, fazla rahat olan kişi ve toplumlara da eleştiri imkanı sunmaktadır.

### **1.3. Türk Tiyatrosunda Komedi**

Türk tiyatrosunda komedyayı ele aldığımızda, dönemsel olarak 3 bölümde inceleyebiliriz. Bunlar:

1-Geleneksel Tiyatro

2-Batı Etkisiyle Oluşan Tiyatro



### 3-Çağdaş Tiyatro

Türklerin 11. yüzyılda İslamiyeti tam olarak kabul etmesiyle bu dinin yasaklarına da uyan bir halk oluşmuştur. İnanca göre, tanrının yaptığı yaratma eylemi ona ait bir eylemdir ve canlıları taklit eden sanata bu dinde yer olmamıştır. Halk, İslamiyete aykırı hareket etmemek adına dram sanatını uygulayamamıştır. Ancak cansız olan şeylerin yasağın dışında tutulmasıyla gölge oyunları gelişim gösterebilmiştir (Kurtuluş, 1987: 21,22).

#### 1.3.1. Geleneksel Tiyatro

Türk seyirlik oyunlarını söze dayanan ve söze dayanmayan olarak ikiye ayırabiliriz: Sözsüz oyunlar: Cambazlar (İp ve yüksek direklerde gösteri yapanlar); Gözbağcılar (hokkabaz, sihirbaz ve yumurtabaz); Dansçılar (köçek, kasebaz, çengi, curcunabaz, cinaskeri, mıtrakbaz); Güç Gösterisi (şişebaz, zorbaz, sinibaz, çanakbaz, gürbaz); Hayvanlarla Gösteri Yapanlar (maymunbaz, ayıbaz, köpekbaz, yılanbaz); Pehlivan-ı Kağıtbaz (Şans oyunları) dır. Sözlü oyunlar: Meddah, Karagöz, Kukla, Orta Oyunudur (Çorumlu, 2012: 9,10).

Geleneksel Türk Tiyatrosu ile ilgili araştırma yapanlar tarafından bu, “köylü tiyatrosu” ve “halk tiyatrosu” olarak incelenmiştir. İlkile köylerdeki gösteriler ikincisiyle şehirlerdeki dramatik gösteriler ve hokkabazlık, sihirbazlık kastedilmiştir. Milletçe Orta Asya’dan taşıdığımız soya bağlı unsurlarla İslam uygarlığı sınırları içinde benimsediğimiz sanatın Anadolu coğrafyasındaki bileşimiyle meydana gelen oyunlarda, Osmanlı’nın yaşam stiline etkileri net biçimde görülür (Düzgün, 2000:63). Sözlü Türk seyirlik oyunlarının ortak özellikleri şunlardır:

**Taklit:** Çatışma ve kişileştirme yönteminin temelidir. Pişekar ortaoyununa başlayacağı zaman “falan oyunun taklidini aldım” der ve bu olayların veya oyunun taklididir. Bir diğer taklit, insanların, hayvanların, nesnelere eylemlerine ve biçimlerine benzemektir. Kimi zaman da değişik dillerin ve kişilerin kusurlarının aşağılamak amaçlı taklidi yapılır.

**Zıtlık:** Konuşan iki kişi arasındaki zıtlığın altının çizilmesi en önemli faktördür. Oyunlardaki dişi konuşan kişisi “anahtar verme” denilen, karşısındaki kişiye nükte yapması için imkan tanır. Karagöz oyununda Hacivat; Ortaoyununda Pişekar, “dişi konuşan” kişilerdir. Karagöz ve Kavuklu ise bu durumda “erkek konuşan” olup laf yetiştiren kişilerdir.

**Müzik:** Şarkı, dans, soytarıklık bütün oyunlarda iç içedir.

Doğaçlama: Örgütlenmiş tiyatro misali oyun yerleri belirli değildir. Belirli bir metne bağlı kalınmadan doğaçlama oyunlar oynanmaktadır. Ortaoyunu 19. yüzyılda sahneye çıkarılmış, batı tiyatrosuna göre denemeler yapılmış ve böylece tuluat tiyatrosu doğmuştur.

İç içelik: Karagöz oynatanı meddah olup, ortaoyununa çıkabilmiştir. Ortaoyununun içinde hokkabazlık yapmak gibi çoğu seyirlik oyununun içinde başka seyirlik oyun bulunabilir (Çorumlu, 2012: 10,11).

### **Meddah**

Seyirlik Türk Oyunları içinde en ilgi çekenidir. Halka masal anlatıp türlü taklitlerle eğlendiren sanatçıya verilen isimdir. Yirminci yüzyılın başlarına dek halkın ilgi gösterdiği bir eğlence olmuştur. Ünlü meddahlardan bazıları; İsmet Süruri, Aşki gibi yakın çağda ün yapanlardır. Bir meddahta olması gereken nitelikler; güçlü bir hafızaya sahip olmak, iyi ve geniş bir şive taklidi yapabilmek, halkın psikolojisini bilmektir (Kurtuluş, 1987: 26).

Aksesuar olarak kesin bir kural olmamakla beraber önceleri çevgan, makreme, sonraları sopa-baston ve mendil-havlü kullanılmıştır. Sanatçıların bir kısmı makremeyi-mendili gösteri esnasında önce omzuna atar ve sonra onu taklit yaparken başörtüsü veya önlük gibi kullanırdı. Sopyayı ise konuşmaya başlamadan önce sessizlik sağlanması amacıyla yere vururdu. Sopyayı, ses taklitlerinde, sırık hamallığı, tüfek atmada da kullanırdı (İto, 2012: 9). Meddah aksesuarından destek alarak ve taklit yeteneğini birleştirerek hikayesini uzun ve kısa olarak anlatabilir. Uzun hikayeler, İstanbul meddahları tarafından anlatılan, İstanbul hayatını ele alan hikayelerdir. Bir buçuk iki saat süren anlatıma örnek olarak 'Hançerli Hanım' verilebilir. Kısa hikayelere, 20. yüzyılda uzun hikayeden daha çok rastlanır. Bir kısmı meddahların taş plaklara ve bantlara anlattığı öykülerdir. Fıkralar anlatılır ve birkaç kişinin taklidiyle sınırlı kalır. Anlatımı 10-15 dakika süren "Sandıklı Ebe" örnek olarak verilebilir (İto, 2012: 20,21).

### **Karagöz**

Gölge oyunu Osmanlı coğrafyasında Karagöz olarak adlandırılır. Osmanlıya gölge oyununun katıldığı tarih konusunda iki farklı görüş bulunmaktadır. İlk görüş, Yavuz Sultan Selim döneminde Mısır'dan alındığıdır. Diğer görüş, Orta Asya'dan Anadolu'ya doğru bir ilerleme olduğu ve Osmanlının kuruluşundan beri var olduğudur (Pay, 2012: 2).

Karagöz oyunu 4 bölümden meydana gelir: Mukaddime (Girişte müzikli göstermelikten sonra Hacivat'ın *Hay! Hak!* nidalarıyla yaptığı perde gazeli sonrası dua etmesi ve Hacivat ile dövüşüp tekerleme söylemesi), Muhavere (Karagöz ve Hacivat'ın birbirlerini yanlış

anlamalarının ardından gelen gülünç durumlar), Fasil (Oyunun asıl bölümü), Bitiş (Son sözler söylenir ve oyun biter) (Sönmez, 2000: 15,16).

Karagözde güldürme unsurları olarak kıyafet, kahramanın özellikleri, kullanılan dil, Hacivat ile Karagöz arasındaki karşıtlıklar, yapılan eylemler işlenir. Kıyafette kırmızı renginin hakim olması 'çingene' olarak tabir edilen Roman halkını yansıtan bir tip olduğunu gösterir niteliktedir. Dikkat çeken sıcak bir renk olmasının yanında yaptığı hareketlerle uyumlu ilerleyen kıyafet tarzı da konuya katkı sağlar. Özellikle şapkasının bazı zamanlar kafasından düşmesi izleyiciyi güldürebilen durumlardır. Karagöz, meraklı ve hareketli bir kişidir. Dobra ve patavatsız yapısı yüzünden zor durumda kaldığında bir yol bulup kurtulur. Dövüşmekten çekinmediği için tek kolu serbest ve aktif bırakılmıştır. Ancak yine de işsiz, saygınlığı olmayan ve züppeler tarafından şiddete maruz kalan bir adamdır. Karagöz'ün kelime dağarcığının dar olması, medrese eğitimi görmeyen halktan kimseleri yansıtmaya komiğe yansır. Hacivat ise onun aksine ağdalı dediğimiz arkaik sözcükleri kullanır. Hacivat'ın söylediklerini Karagöz'ün anlamaması aralarında çatışmaya neden olmaktadır. Ortada nükteler gezinirken, izleyenleri eğitme amacı da güdülür. Türk insanının bir örneği olan Karagöz, söylenenleri anlamadığı zamanlarda samimi davranışlarıyla bunu başarmıştır (Coşkun, 2010: 14,15). Ayrıca sözlerde çirkin olana eğilim gözlenmiştir. Sümük, osurmak, kusmak, işemek, çiş gibi sözcüklere rastlanır.

Hacivat ile Karagöz'ün zıt özelliklere sahip olması sonucu oluşan gerilim kakhahayla yumuşar. Hacivat'ın yeşil renk kıyafeti, sivri sakalı onu daha başta Karagöz'den ayırır. İçten pazarlıklı ve çıkarına göre davranan yapısı, konuşmasının halk tarafından anlaşılmaması ve en nihayetinde kibirden haz etmeyen Karagöz'den dayak yemesi devamında gelen çatışmadır (Coşkun, 2010: 16).

Alkol ve etkisi Karagöz oyunlarında olaya katkı sağlayarak gülmece unsuru olarak kullanılır. Fakirlik benzeri sıkıntılara karşı Karagöz de alkol kullanarak sarhoş hale gelir. Sarhoşluğun yanı sıra Karagöz oyunlarında açık saçıklık ve terbiyesiz olma da gülmece unsuru olarak kullanılır. Oyunlarda öncelik güldürme amacı gütmesidir. Acıklı olaylar bile komedi sınırlarında aktarılır. Örneğin; Ferhat ile Şirin oyununda Karagöz, Ferhat'ın aşkı için deleceği dağı görerek bunun hesabını Hacivat'a sorması ile durumu gülünçleştirir (Öztürk, 2014: 3,4). Görüldüğü gibi üst sınıftan alt sınıfa değin Osmanlı kültürünün çeşitli öğelerini bulabileceğimiz Karagöz, bazen Türk mizahının ölümsüz kişisi Nasrettin Hoca, bazen Türk masallarının Keloğlanıdır. Profesör Pertev Naili Boratav ve Tahir Alangu'ya göre:

*“Keloğlan masallarındaki kahraman, öteki masalların kahraman tiplerinin mütevekkil, kaderlerine razı, daha doğrusu törelerine bağlı ve kurulu düzenin kanunlarına boyun eğen kişiliklerine karşı mücadelecı ve aktiftir. Bu dünyanın haksızlıklarına karşı alttan ve derinlerden gelen sinsi ve kinle karışmış bir saldırıya da bir direnme ihtiyacı Keloğlan masallarının bütün örneklerinde ortak bir özellik olarak bulabildiğimiz önde gelen temel unsurdur.”*

*“Keloğlan durmadan haksızlıklar, kötülükler yapan kimselerin karşısına pervasız bir atılganlıkla çıkmakta, iyisini kötüsünü ayırmadan onlara kullandıkları aynı silahla mukabele etmektedir.”*

*“Keloğlan en çetin koşullar altında bile pervasız olacak, kendine has zalim neşe’sini sürdürecektir... Keloğlan kişiliğinde korku nedir bilmez, gözyaşı tanımaz, hayatın silleleri altında ezile ezile iyice yetişmiş nitelikler, çevrelerini genişletmiş, şehirlileşmiş köylülerimizin pişkinliği açıkça görülür” (Aktaran: Sokullu, 1979: 84,85).*

Karagöz, Keloğlan’ın başkaldırıcı özelliğini tam anlamıyla taşıyor denilemez. Ancak onun kurulu düzene baş kaldıran kendine sunulan doğruları ve kuralları hiçe sayan, çiğneyen ahlak anlayışını aralarındaki benzerliğe dayandırabiliriz.

Karagöz oyunları halk masallarının yanında halk mizah ve folklorünün de etkisindedir. Nasrettin Hoca masallarının etkisine Abdal Bekçi ve Bursalı Leyla oyunlarında rastlanır. Oyunda, zennelerin evine girmek isteyen fakat sarhoştan korkan Karagöz, beberuhileri arkasına alarak gider. Sarhoş’un ortaya çıkmasıyla arkasında kimsenin kalmadığını fark eder. Bu yalnız kalma hali akıllara Nasrettin Hoca’nın Timurlenk’e filleri şikayete gittiği zaman arkasında kimseyi bulamamasıyla yalnız kaldığı halini getirir (Sokullu, 1979: 85-86).

Cumhuriyetle birlikte Karagöz’ün eğitici yönü ağır bastığı gibi oyun metinlerinde de değişim gerçekleşmiştir. *“Hepimiz Türküz”* mantığının kabul edildiği anlayış Karagöz oyunlarına da yansımıştır. Böylece bazı tiplerde ve karakterlerde değişime gidilmiştir (Öztürk, 2014: 27).

### **Kukla**

Konularını; Karagöz ve Ortaoyunundan, halk hikayelerinden ve aşktan alır. Kukla çeşitleri şunlardır: El kuklası, İpli kukla, Çubuklu kukla, Dev kuklalar.

Türk kukla oyunlarının ana oyuncusu İbiş’tir. O, uşak olarak çalışır. Adı İbrahim olan adamı daha sevimli göstermek adına İbiş denilmiştir. İbişte güldürme unsurları olarak, İbiş’in

dış görünüşü, kahramanın özellikleri, kullandığı dil, yaptığı eylem ve çatıştığı kişilerle ilişkisi ele alınabilir.

İbiş, kara kaşları, iri kara gözleri, kara bıyığı, kırmızı yanakları, ucu kırmızı burnu, kel kafası, kepçe kulakları olup, çatlak sesiyle de ilgi çeker. Kafasında kırmızı bir fesi vardır ve o hareket ettikçe püskülleri sallanır. Sallanma ile eylemlerine canlılık ve eğlence gelir. Beceriksiz, eğitimsiz, patavatsız, hesaptan anlamaz, işleri eline yüzüne bulaştıran İbiş, bu özellikleriyle Karagöz'e benzer. Ondaki farkı ise işsiz olmamasıdır. Kurnazlığı ve hazır cevaplığı meşhurdur. Keloğlana benzeyen bir iyimserliği vardır. Sahte kibarlığa karşıdır ve zekası parlaktır. İbiş'in kaba, açık saçık bir dil kullanımı vardır. Sinirlendiği zaman sürekli olmasa da sopasıyla karşısındakini döver. Üzülünce ve kızınca başını yere ve duvara vurur (Aygün, 2012: 147, 148). İbiş, aşçıbaşı ile hiç geçinemez ve genellikle onunla da çatışma yaşar.

İbiş, diğer oyuncularla karşılaştığı sahnelerde karşısındaki kişinin söylediği sözleri ikinci anlamlarıyla anlar. Karşısındaki kişinin söylediklerini duymadığı hissini uyandıran İbiş, birkaç kere tekrardan sonra doğruyu anlar. Yanlış anlaşılmaya mahal verecek olan, iki anlama gelebilen sözcüklerin kullanımına gülmece unsuru olarak sıkça rastlanır.

### **Ortaoyunu**

Teknik, oynayış biçimi ve konusu açısından bütünüyle Türk'ün seyirlik bir oyun türüdür. Bizim hayatımızdan bir parçayı bizim tiplerimizle anlatır ve oldukça güldüren bir etkisi vardır. İlk defa Sultan II. Mahmut döneminde ortaya çıkan oyunun 19. yüzyıldaki adı 'Kol Oyunu' dur. Bu yüzyılın başlarında 'Orta Oyunu' adını almıştır. Toplumun aksayan yanlarını güldürerek halka yansıtan Orta Oyununun sahnesi 'Yeni Dünya' adı verilen taşınabilir kafes şeklindedir. Dekorda bir masa ve birkaç iskemle yer alır. Zurna ile oyun başlar, selam vererek Pişekar giriş yapar ve Kavuklu'nun girişiyile oyun başlar (Kurtuluş, 1987: 38). Kavuklu, bir olay anlatır ve Pişekar onu sabırla dinler. Kavuklu'nun anlattığı şeylerin düş olduğu sonunda anlaşılır. Orta Oyunlarından bazıları; Bahçe Sefası, Çeşme, Şeytan Külahı, Çifte Evlenme. Son yıllarda yazılan bazı piyesler orta oyunu olarak sahnelenmiştir. Yazarı Sadık Şendil olan 'Kanlı Nigar' ve 'Yedi Kocalı Hümmüz' örnek verilebilir (Kurtuluş, 1987: 41). Orta oyunu tıpkı Karagöz oyunu gibi 4 bölümden oluşur: Giriş, Muhavere, Fasil ve Bitiş.

Ortaoyunu'nda yabancılaştırma kavramı göze çarpmaktadır. Doğu tiyatrosu Batı tiyatrosunun tersine seyirciyi hipnotizmadan ayrı tutmaya çalışır. Seyirci oyuncu ve olaylara gözlemci olarak bakar ve herhangi bir duygusal bağ kuramaz. Olaylara objektif bakış açısıyla yaklaşır ve bir kavgada iki tarafı da tanımadan izleyen kişinin kimin haklı kimin haksız

olduğunu daha nesnel yorumladığı gibi sahnedekileri tarafsızca yorumlar. Dekor ve ışık yabancılaştırmaya katkı sağlayan diğer araçlardır. Geleneksel Türk temaşası ile Uzak Doğu tiyatrosu arasında farklılıklar olsa da estetik açıdan benzemektedir. Ortaoyunu'nda güldürü unsurları seyirciye yabancılaştırma hareketi ile verilmektedir. Oyundaki teknik özelliklerden “Çene Yarıştırma”, “Pabuç Sektirme”, “Kavuk Devirme”, “Etek Savurma” gibi eylemler aslında birer “toplumsal jest”tir. Bu eylemler sayesinde yabancılaştırılarak birtakım olaylar seyirciye iletilir. Türk toplumunu iyilik, acıma, çatışma, sevgi gibi duyguları yabancılaştırma yoluyla aklın, rasyonelliğin çizgisine ulaştırmaktadır. Yabancılaştırma, metinde, dekorda, sahne ile seyirci arasında, oyuncu ile konu, rol, eylem ve aksesuar arasında yapılmaktadır (Nutku, Tarihsiz: 35, 37).

Karagöz'den oyuncuların canlı insan olması bakımından ayrılır. Ortaoyunu, Türk toplumunun niteliklerinden meydana gelen ve toplumunun sorunlarını yansıtan bir halk tiyatrosu türüdür. Eleştirirken güldürme, güldürürken eğitime önemli bir özelliğidir. İçeriğini Karagöz oyunları, batıdan uyarlanan piyesler, halk masalları oluşturur. Oyun kişileri karakter değil, tiptir ve davranışlar önemli yer tutar (İçyar, 2011: 12).

Orta Oyununda Güldürme Unsurları olarak, dış görünüş, taklit vs. amaçlı kullanılan aksesuar, taklit, anlatılan rüya, kahramanların özellikleri, kullanılan dil ele alınabilir. Kavuklu'nun çedik pabuç üzerine giydiği arkasız terliğini sektirmesi, düşmek üzereyken toparlanması, kavuğunu düşürmeden oynatması ve kafasını hızla hareket ettirerek eski haline getirmesi komiği kendinde toplamasını sağlar (Emeksiz, 2001: 54).

Pişekar'ın elinde her zaman, orta oyununun daimi aksesuarı olan pastav vardır. Bunun diğer adı ‘şakşak’tır. Karagöz'ün şamarını anımsatsa da, Pişekar için o alet, sadece dayak amaçlı değildir. Zaten karakteri kavgaya yatkın değildir. Oyun süresince elinde tuttuğu aleti bazen zurnacıya çal işareti vermek için, bazen hayali bir arabanın atlarını koşturmak için, bazen de uzun zamandır açılmayan paslanmış bir kapının sesini taklit etmek için kullanır.

Kavuklu, oyunun vazgeçilmez güldürme unsurudur. Kavuklu, patavatsız ve dobra bir tip olduğundan ve sırayla oluşan taklitlere olması gerektiği gibi davranılmasını bilmediğinden, çoğu zaman bunlarla arasında kavga olur. Pişekar ise ölçülü, ağırbaşlı nerede ne konuşacağını bilen kişi olduğundan, kavga gibi durumlarda olaya karışır ve kırgınlıkları giderici eylemde bulunur (Emeksiz, 2001: 49,50).

Karagöz'de kullanılan aşağılama ve sitem sözlerine Ortaoyunu'nda fazlasıyla yer verilir. Karagöz'de ‘elinin körü’, ‘köpoğlu köpek’ şeklindeki aşağılama sözleri, Ortaoyununda

'kör olası herif', 'seni alçak köpek seni', 'marsık senin anandır', 'Allah hepsinin belasını versin erkek değil mi!' şeklinde kendini gösterir. Bu sözleri söyleyenlerin birçoğu kadındır. Kavuklu ile Zenneler arasında bazı zamanlar küfre yakın konuşmalar geçer (Kılıç, 2009: 96). Karagöz oyunlarındaki gibi şive farklılıklarından doğan güldürmeye de yer verilir. Kavuklu, Pişekar'ın saray konuşmasının aksine günlük Türkçeye hakimdir. Aynı zamanda kelime oyunları tersinleme, cinas ve mizahla hazırcı cevaplık olarak gelen nükte altı çizilmesi gereken güldürme unsurlarıdır.

Rüya, güldürme unsurları içinde ilk sıralara yerleşir. Bu, dekoru ve sahnesi bulunmayan orta oyununda seyirciyi hayali dekor alanı ile kuşatan değişik bir şeydir. Rüyada, adamların, zamanın, işlerin durumu sözlü biçimde hikaye edilebilir. Bugün, bazı kimseler tarafından anlatılan rüyaların çoğu ya eskilerin anlattıklarının aynısını almaktan ya da üzerinden büyük oynamalar yapıp bozarak tekrarlamaktan ibarettir. Böylesine ince bir işte başarılı olmak için geniş bir düşünce gücüne sahip olmak lazımdır. Başarılı olanlara örnek olarak Hamdi Efendi verilebilir.

Güldürme amaçlı diğer bir unsur taklittir. En kolay ele geçirilebilen unsur, söz, şive, hal ve tavır ile özel bir tipi canlandırmaktır. Ortaoyunundaki taklitler belli başlıdır: Bolulu, Kayserili, Rumelili, Arnavut, Yahudi, Rum, Kürd, Ayvaz, Laz, Acem, Çelebi, Arap Bacı, Zenne, Kocakarı, Sarhoş, Çerkes Kalfa, Aptal. Eğer oyun Kanlı Nigar gibi tüm artistlerin bir arada olmasını gerektirmiyorsa birkaç taklit birden bir adama bırakılabilir (Emeksiz, 2001: 41,42). Nihal Türkmen, taklidin Orta oyununda ne kadar önemli olduğunu anlatır. Oyuncu oradan oraya dolaşabilir ya da olduğu yerden yürüme taklidi yapabilir. Taklit öylesine yer alır ki bazı zamanlar sahnede yapılabilecek eylemler dahi taklit edilir (Aktaran: Yıldız, 2011: 34).

### **1.3.2. Batı etkisiyle oluşan komedy**

Tanzimat'la beraber Batı'ya yönelen Türkler; bu tarihten itibaren Batılı kaynakları kültür hayatlarına katarlar. Batılı kaynaklar ile Türk toplumunda zorlu bir değişimin de süreci başlamış olur (Töre, 2009: 2186). Devrin değişen siyasal ve toplumsal yapısındaki aksaklıklar piyeslerin temel kaynağını oluşturur. Bundan dolayı bu dönem piyeslerinde sosyal yarar ve bilgilendirmeye öncelik verilmiştir. Kısacası, tiyatro bir okul gibi topluma kapılarını açmıştır.

Tanzimat dönemindeki piyesler tezli piyeslerdir. İçeriğinde savunulan yahut eleştirilen sorunlar yer alır. Bu sorunlar, devrin sosyal ve siyasal havasının zıttı şeklindedirler. Piyeslerde, toplum üzerindeki gelenek ve görenek baskısı, aile zorlamasıyla yapılan kötü evlilikler, görücü usulüyle yapılan evlilikler, kızların yaşlı erkeklerle evlendirilmeleri, imkansız aşklar, adetlere

zıt düşen evlilik dışı ilişki, aile, kadın ve gençlerin eğitimi, ebeveyne boyun eğme, sınıf ayrımı, dini anlayışın bozulması, kan davasını reddetme, boşanma, fal, büyü gibi batıl inançlarla alay, verilen sözde durma, moda düşkünlük, Meşrutiyete özlem duyulması gibi toplumu komik duruma düşüren, toplumun gerilemesine ve gerginliğine sebep olan sorunlar derinliğine inilmeden yalnızca sonuçları itibariyle kötüden ders çıkarma durumu ön plana çıkarılarak halka sunulmuştur (Töre, 2009: 2210).

Bu dönem tiyatrosunun asıl amacı eğitmektir. Geleneksel tiyatrodaki sorunlara yönelme vardı fakat, bu oyunlar yaşamın gerçeğini eğlenceli şekilde sunduğundan problemler çok fazla önemsizleşmiştir. Sorunlardaki ciddiyet maskaralıkla ve şaklabanlıkla karıştırılmış olduğundan seyirci gülebilmiş, sanatçı ise objektifliğini özenle koruduğu için yıkıcı bir etkisi olmamıştır. Batı etkisindeki komedyalar buna nazaran daha çatık kaşlıdır. Namık Kemal'in makalesinde tekrar edilen ahlak, görgü ve vicdan bu komedyaların önemli bir teması haline gelmiştir. Komik öz, oyunun tümünü aydınlatacağına kusurları kurcalayan bir hal almıştır. Bu sebeple oyunlar da komedyanın özü olan mizah ve şaka duygusundan eksiktir. Sorun ile şakayı birleştiren başarılı bir yapıt aranacaksa o, Şinasi'nin yapıtıdır (Sokullu, 1979: 174).

Bu dönemin en önemli temsilcilerinden Şinasi, uzun dönem Fransa'da kalmış, Batı düşüncesi ve Fransız edebiyatından etkilenmiş, onların şiirlerinden çeviri yaparak bu etkiyi tiyatroya taşımıştır. Tek perdelik olan Şinasi'nin 'Şair Evlenmesi' batılı tarzda yazılmış tiyatronun ilk habercisidir. Şinasi'nin halka eğilen bir yanı vardır ve bu gazetesinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de görülebilir. Eserin içeriği şu şekildedir: Müştak Bey severek evlendiği Kumru Hanım'a kavuşmak için heyecanlanmaktadır. Kumru Hanım'ın Sakine adında evlenmemiş ve çirkin bir ablası vardır. Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Bey, abla evlenmeden küçük olanın evlenmesini geleneğe uygun bulmadığından Müştak Bey'e bir oyunla, Kumru Hanım'ın yerine ablasının verileceğini söyler. Olaylar da Hikmet Bey'in düşündüğü şekilde gelişme gösterir. Müştak Bey, Kumru Hanım'ı beklerken, Sakine Hanım'la karşılaşır. Müştak Bey'in tepkisi üzerine imamı ikna etmek, evliliğe aracı olan Ziba Duda ve Habbe Kadın'a düşmüştür. Ancak imam Hikmet Bey'in para vermesiyle ikna olur ve halka bir yanlışlık olduğunu duyurur. Müştak Bey sevdiğine kavuşur ve eser Hikmet Bey'in arkadaşına öğüt vermesiyle son bulur (Elaltuntaş, 2012: 24). Eserde görmeden yapılan evlilik eleştirilirken, ortadaki karışıklık komik olaylara da meydan vermiştir. Sistemdeki hatalar olayların güldürücü sıralamasını beraberinde getirerek sorunlara somutluk kazandırılmıştır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in "Çok Bilen Çok Yanılır" adlı oyununda; Kaymakam Abdi Efendi, Maraş kadısı Azmi Efendi tarafından kışkırtılmaktadır. Ona acı çektirmek için bütün



imkanlarını kullanır. Ne zamanki Kaymakamın kızını Halep valisinin oğluyla evlendireceğini öğrenir, o zaman çeşitli hileler düzenleyerek düğüne engel olmak ister. Sonuç ise kendi tuzağına kendisinin düşmesidir (Elaltuntaş, 2012: 32). Kişinin karşıdakini yenmek üzere gerçekleştirdiği herhangi bir eylemde kendinin yenik düşmesi komiğin malzemelerinden biridir.

Bu dönemin dili kullanımına gelindiğinde dildeki komiklik geleneksel tiyatroya nazaran zayıflamıştır. Aşırılıkları, özentileri ve düşkünlükleri göstermek amacıyla ağıdalı ve ağır bir dil kullanımı hakimdir. Sözün küçültmede yetersiz kaldığı zamanlarda harekete eğilim vardır. Örneğin, “Erkekler Arasında” adlı oyunda çeşitli tiplerin zaafı, çıkarıcılıkları sözle aktarıldıktan sonra bu öpüşmeler, sarhoşluklar ve kusmalarla desteklenmiştir (Sokullu, 1979: 188-189).

### 1.3.3. Çağdaş Türk tiyatrosunda komedi

Cumhuriyet dönemi komedyası kendi içinde batıdan ve geleneksel tiyatromuzdan aldığı özellikleri yansıtır. Osmanlı İmparatorluğu’nun yönetimdeki eksikliği, eskiyi eleştirme, düzendeki aksaklıklar, batıya özentili duyan gençlik, kırsal yaşam, bilinçsizlik gibi konular bu dönem komedyelerinde ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Bireylerin iç dünyalarını, psikanaliz çözümlerini, aşağılık duygularını, tek başına olmalarını, cinsel arzularını, para tutkularını, ölüm korkularını, farklı durumlarda çevreleriyle olan uyumsuzluklarını ele alan oyunlar da bulunmaktadır. Haldun Taner’in “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım”, Aziz Nesin’in “Toros Canavarı” adlı eseri bu konu ışığında işlenmiştir (And, 1983: 467,468).

Töre komedisi adı altında incelenebilecek olan eserlerin önemli yazarı Musahipzade Celal’dir. O, bu döneme dair önemli oyunlara imza atmıştır. Batılı örnekler yahut batılı biçimde yazılan tiyatro metinlerine oranla, güçlü bir dolantı kurgusu, çok katmanlı bir tarzı olduğunu belirtmek yanlış olur. Bir taraftan zamanından konulaştırdığı döneme, o dönemden zamanına tek başına incelemelere mevzu olacak bir görüme verse de, üst noktada görülen ve azımsanmayacak kadar değerli bir güldürü iletir. Onun sahnesinde destansı söylemler, doğru yola ulaşan kötü insanlar, bahtın değişmesi yer almaz. Aynı zamanda batı tiyatrosunun sahnesine, kendine ve bize has olan özgün gereçleri koyar, geleneği, müziği, dansı, tiplerini, tarihi, seyirlik bir oyunun özüne karıştırdığı eleştirisiyle, sahnedeki zenginliğe kavuşur (Çorumlu, 2015: 49).

Bazı oyunlarda geleneksel tiyatromuzun izlerine rastlanmaktadır. Refik Erduran’ın “Ayı Masalı” ; Ortaoyunundaki gibi farklı tiplerin, bir ayının köprü başını tutması, kendine dayı şeklinde hitap etmeyenleri köprüden geçirmemesi karşısında her tipin niteliğine uygun

hareketleri sergilemektedir. Mehmet Akan'ın "Hamhum Şaralop" adlı eseri ezen ve ezilen ilişkisini, insan-makine savaşını, köyden kente göçü Ortaoyunu havası içinde ele almaktadır. Sadık Şendil'in "Kanlı Nigar" ve "Yedi Kocalı Hürmüz" adlı yapıtı da Ortaoyunu etkili oyunlardır (And, 1983: 569). Müzikli oyun ve vodvil türlerinde güldürücü unsur olarak, Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki gibi izleyenlerin beğeneceği tipler sırasıyla gösterilir: Laz Kaptan, Rum yosma, külhanbeyi, züppe genç kız, ermeni pansiyoncu, hacıağa, şair taslağı, yobaz, yaşlı ve zengin aşık vb. gibi (And, 1983: 445).

Gülmede geleneksel olanla çağdaş olanın birleşmesinden bahsedildiğinde şüphesiz ilk akla gelen isim Haldun Taner'dir. Eserlerinde bazen eğlendirmeyi bazen taşlamayı tercih eder. Sene 1964'te kaleme aldığı "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" adlı oyununda iki ayrı tip olan Vicdani ve Efruz'un birbirlerinden ayrı hal ve tavırlarının komik sonuçları ele alınır. Çıkarıcı Efruz tipinin karşısında ezilen Vicdani tipi, geleneksel halk güldürülerinden Hacivat ve Karagöz'e gönderme yapar. Aralarındaki fark ise ne Efruz Hacivat gibi çok bilmiştir, ne de Vicdani Karagöz gibi çocuksudur, o aksine aptaldır. Taner, geleneksel tiyatrodan bir noktada ayrılır. Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi halk güldürüleri Osmanlı içinde geliştiği için direnme ve karşı koyma güçlerini sergilemekten geri kalmıştır. Güldürürken düşündürme ve eleştirmeden çok hayatı ciddiye almama, önemsizleştirme yanı geleneksel halk güldürülerinde önem taşır. Oysa Haldun Taner oyunları hem eleştirme hem güldürmeyi hedef olarak ilerlemektedir. Haldun Taner'in izlediği çağdaş olanla geleneksel olanı birleştirme yolunu Ferhan Şensoy'da da görürüz. Aralarındaki fark ise Ferhan Şensoy'un güldürüsü Taner'e oranla belden aşağı esprilerin daha çok olduğu, kaba sözlere dayanır. Karagöz gibi halk güldürülerinden ilham alarak türlü söz oyunlarına, alaylamalara, ters söyleyişlere yer verir. Taner'den diğer önemli farkı ise oyunları öğreticilik unsuruyla hiç bağdaşmaz (İprişoğlu, 1998: 79-82).

Kabare tiyatrosu bu dönemde gelişme göstermiştir. Haldun Taner'in yazdığı ve Arif Erkin'in müziğini kullandığı "Vatan Kurtaran Şaban" adlı oyununda kadastro müdürü iken sözde kültür müsteşarı olan fakat kültürle ilişkisiz olan Şaban üzerinden, toplumun belirli kesimlerine taşlamalar yapmıştır (And, 1983: 570).

Çağdaş tiyatrodaki son yıllarda ulusal biçim arayışı ile geleneksel kaynaklara yönelme gerçekleşmiştir. Özellikle komedyalarda Karagöz-Hacivat söylemlerinde karşılaştığımız taşlama, cinaslı dokunuş, kafiyeli söz söyleme geleneğinden faydalanılmıştır. Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı ve Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Refik Erduran'ın Ayı Masalı, Sadık Şendil'in Kanlı Nigar ve Yedi Kocalı Hürmüz oyunları geleneksel söylemleri uygulayan

komedyalardır. Son yıllarda toplumsal ve politik taşlamalara ağırlık veren komedyalarımızda sözle yapılan yergi, ilerledikçe eylem ve biçim gülünçlemesiyle güçlendirilmiştir. Eylem, farsın tanımlanmasında kullanılan en önemli öge olduğu gibi komedyanın da faydalandığı bir güldürü unsurudur. Günümüz komedyalarında eylem, yazarın zihnindeki destekleme amaçlı kullanılmaktadır. Yazarlar düşüncelerinin ve ana temanın altını çizmek ve yergiye katkı sağlamak adına eylemi kullanmışlardır. Komedyalarımızdan birkaç örnek vermek gerekirse; Necati Cumalı, Masalar adlı oyununda durmaksızın yeri değiştirilen masalarla bürokrasiyi eleştirmiştir. Aliterasyonlu sözcüklerin birbirini takip etmesinden, masaların yerinin bir odadan diğerine geçmesini tercih etmiştir. Bir örnek daha vermek gerekirse, hafif komedyaya sayılan ve verdiği mesaj güçsüz bulunan “Gol Kralı Sait Hop Sait” oyununda yazar fikirlerini görüntü ve eylemle desteklemiştir (Sokullu, 1979: 252).

Son dönem komedyalarında yeni yönelimler ortaya çıkmıştır. Oyunların içerikleri geniş yelpazeye yayılmıştır. Toplumsal-siyasal özellikteki güncel sorunlar odak noktasındadır. Komedyadaki aşk konusunun yerini yönetim sorunları, kuşaklararası çatışmanın yerini ise sınıflar arası mücadele almıştır. Komedyanın görüş alanı aile gibi bir dar çerçeveden çıkarak devlet gibi bir geniş çerçeveye uzanırken, olaylar eskiye ve Anadolu’ya uzanır. Tarihsel olaylar, kırsal yaşam ve gecekondulu hayatı ele alınmaya başlanır. Son dönem komedyasında yazarların maksadı ders vermek, eğitmek değil, uyandırmak ve bilinçlendirmek olmuştur (Sokullu, 1979: 273).

Komedi tiyatrodan yaşamaya devam ederken, sinemaya da katılarak daha geniş kitlelere seslenebilmektedir. Teknolojik gelişmeler sayesinde sinema adına yapılan her adımdan komedi türü de etkilenmektedir. Halkın bilinçlenmesi, eğlenmesi, en önemlisi kendisine ait olanı görebilmesi için komedinin sinemayla birleşmesi gerekmektedir. Bir filmin içinde bulunan komiklikler, verilmek istenilen mesajlar, teknoloji ile gelişen aktarım süreci, oyunculuktaki gerçeklik, komedi sinemasının ana unsurlarıdır. Komedinin diğer sanatlarla bağlantısı kadar sinema ile olan bağlantısını bilmek, izleyenlerin eğlendikleri şeyi öğrenmeleri açısından önem taşımaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.SİNEMADA KOMEDİ

Komedi filmi; seyirciyi güldürme amaçlı sonu mutlu biten (kara mizah hariç) filmlerdir. Gerçek hayattaki kişilerin mizahi yönleri abartılarak sunulur. Toplum, sinemanın başlangıcından beri eğlenmeye olan ihtiyacını karşılamak için sinema salonlarına gitmiştir. Sessiz sinema döneminde filmlerin bazıları bu türe ait olmuş ve kaba güldürüyü uygulamıştır (Teksoy, 2015: 4,5). Sesli sinemanın ilk on yılı içinde türler kategorik ve tutarlı bir ayrışma yaşadktan sonra, bu türlerin içlerinde yaşadığı değişim sonucu türevleri ortaya çıkmıştır (Onaran, 1986: 91).

#### 2.1. Komedi Sineması Türleri

Sinema, komedi türünün başlangıç zamanlarında güldürü ilkelerine olan ihtiyacından ötürü edebiyatın biçimlerinden faydalanmıştır. Ne zamanki sinema, bir sanat oldu, işte o zaman kendine ait bir güldürü türü ve onun da kendine ait çeşitliliği oluştu.

**-Burlesk Güldürü (Savruklama):** Esas olarak İtalyan Commedia dell'Arte güldürüsüne ve İngiliz pantomim sanatına hatta Ortaçağdaki fars geleneğine bile dayandırılabilen bir geçmişi vardır. Doğaçlama özelliğini Commedia dell'Arte'den, günlük hayatın komikliklerinin dizilişini, kovalamaları, rastlantıları farstan, mimiklerin başarılı kullanılmasını ise pandomimden almıştır. Klasik bir dramatik yapının varlığından söz edilemez, anlatım genellikle düz yapıdadır. Gülütlerin sıralandığı ve olayların paralel olarak geliştiği, çekimler kadar montajda da hızın ön planda olduğu, yakın çekimden daha çok genel çekimin kullanıldığı türdür. Belli başlı tipleri vardır. Bu tipler eylemleri abartıya dayalı, kaba makyajlı kalıp tiplerdir.

**-Vodvil:** Karmaşık yapısıyla tip ve karakterleri çevreleyen olayların olduğu entrikal güldürünün devamı olan türde, yanlış anlaşılmalarda en nihayetinde çözüme kavuşma görülmektedir. Dolantı içindeki kişiler birer kukla misali olaya kapılırlar. Sinemada salon, bulvar ve hafif güldürü denilen türlerin hepsi vodvilden meydana gelmiştir.

**-Amerikan Tarzı Güldürü:** İçinde yergi ve töre komedisine yer veren, savruklama ve vodvilden birer parça taşıyan, hafif konulu Amerikan yaşam stiline hitap eden tıpkı vodvil gibi tiyatrodan etkilenen türdür. Espriler ve gülütler, teatral sahne, duygu yüklü oyunculuk, gerçekçi olmayan rastlantılar, Amerikan yaşam tarzını alaya alan anlatımı, sahteye kaçan iyimserlik, hızlı kurgu ve mutlu sonlar bu güldürünün belli başlı nitelikleridir.

**-Müzikal Güldürüler:** Amerikan tarzı güldürünün müzikle harmanlanmış halidir. Ünlü operetler, sinemaya yazılan müzikaller, dansa yönelik komediler bu türe dahildir. Diyalog önemli bir unsur olarak yer almaz. Şarkılar müzikal yapı bakımından basittir. Amerikan müzikal güldürüleri en çok Fransız ve Viyana operetlerinden faydalanmıştır. Nakarata fazlasıyla rastlanılır. Müziğin ağır bastığı star odaklı filmler müzikal komedilerin yerine 70'lerden itibaren geçmeye başlamıştır. Örneğin, 'Cazcı Kardeşler', 'Yırtık Rahibe'.

**-Sadece Güldürü:** İçinde az da olsa trajik unsurlar barındıran, asıl gayesi güldürürken düşündürmek olan güldürüdür. İnsanlık sorunlarını güldürücü biçimde işleyerek aydınlatmak güldürü ustalarının amacıdır. Komik olan, karşıtlıklardan ve çelişkili durumlardan doğar ve buradaki komiği görünür hale getirmek başarı demektir. Bu güldürünün kaynağını insanın karşılaştığı ekonomik ve toplumsal sıkıntılar, toplumsal ilişkilerin düzensizliği, kişilerin budalalıklarını eleştirme oluşturur.

**-Toplumsal Yergi:** Sinemacı için komedide kullanılan araçlar toplumsal sorunları yok edici bir silahtır. Toplumsal sorunların giderilmesi için bunları yeren sinemacı, izleyenlere sorunların giderilmesinin ne derece önemli olduğunu anlatmaya çalışır.

**-İngiliz Güldürüsü:** Kendine has nitelikleri olan tür, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Kendine has olarak, İngiliz Tiyatro Geleneği ve Anglo-Sakson kültüründen esinlenir. İngiliz güldürüsünde inanılması güç, saçma bir olaydan yola çıkılarak bunun neticeleri soğukkanlı bir biçimde ele alınır. Aynı zamanda, toplumsal taşlama, geleneklerin eleştirisi, bireylerin psikolojik çözümlemesi yapılır. İngiliz güldürüsün en önemli özelliği ise, ölen kişiler ve ölüm olayı ile ilgili mizaha fazlasıyla yer vermesidir (Özön, 1972: 172-175).

## 2.2. Dünya Sinemasında Komedi

Geçmiş oldukça eskiye dayanan anlatsal türler içinde büyük yer edinen komedi, güldürmenin zor olması sebebiyle, kendi içinde birden fazla alt türe ayrılarak zenginleşmiştir. Bazı kaynaklar ilk gülünç kısa filmi "*Fred Ott'un Aksırığı*" olarak kabul ederken genel fikir, "*Bahçıvan'ın Sulanışı*"nın ilk olduğu yönündedir. İslanma, acı vermediği ve insanların düştüğü bu kötü durumların komik bir öge olarak algılanmasını sağladığı için sessiz filmlerin ilk gülütü olarak hatırlanmaktadır. İlk filmlerde sözün kullanılmaması, komik unsurun hareketlerde aranmasına temel oluşturmaktadır. Komedi türünün başlangıcı İtalya ve Fransa'dır ancak tür, altın çağını 1910-1920 li yıllarda Amerika'da yaşamıştır. Sinemanın başlarında tiyatrodan etkilenildiği gibi komedi türünde de durum böyle olmuştur. Önceleri sirk, vodvil ve müzikhol

gösterilerinde bulunan çoğu güldürü kalıbı filmlerde kullanılmış; ama bunlar bir süre sonra sinemanın imkanlarıyla özgün bir yapıya kavuşmuştur. Seyircinin yaşam tarzı, maddi imkanları, yaşı gibi etkenlerle işsizlere, çocuklara ve alt tabakadan insanlara seslenen sinema, komediye bir şekilde imkan tanımıştır (Abisel, 2006: 115,116).

Aristo'ya göre trajedi; ortalamanın üzerindeki insanlara, güldürü ise, ortalamanın altındaki insanlara tanım oluşturmaktadır. Sinemada komedi türü, alt sınıftaki bireylerin üst sınıftaki bireylerden intikam alması için meydana getirilen bir türdür (Makal, 1995: 7). Öyleyse, kişiler kendilerini savunma, haksızlık karşısında direnme amaçlı komediyi kullanabilirler. Güldürü, halkın biricik direnme yöntemidir. Kişiler, eleştirebilmek, bir şeylere onay vermediğini göstermek için güldürü yaparlar. İlkçağlardan bu yana insanlar için güldürü, akıl sağlığını koruyucu terapötik bir yöntemdir. Mizah kişilere en sert yönleriyle eleştiri yaparken yumuşak görünebilen bir sihirdir. Böylece iktidar eleştirilse de yumuşak gelen mizahı engelleme girişiminde bulunmamaktadır. Toplum iktidarın kötü yönlerine gülerken karşı koyar ve onu tehdit eder. Halk iktidara dair içine attığı tüm olumsuzlukları gülerken dışarı atar. Dolayısıyla güçsüzler güçlülerin içi boş mizahından ayrı, sayesinde hayatı daha olumlu hale getirdikleri mizaha başvururlar (Arık, 2002:119-121).

Görevi eleştiri değil, eğlendirmek olan dalkavuklara doğuda rastlanılırdı. Onlar padişahı eğlendirmek adına kaba hareketlerle, yerde top misali yuvarlanmalarla gülmeyi oluşturmuştur. Batıda ise aksine iğneleme yapan soytarılar gülünmüştür. Efendisine, çevresine yaptığı taşlamalar iktidarı kızdırmak bir yana, onların eğlenmelerine vesile olurdu. Mizahın yergiyle bulunduğu yer soytarının sözlerinden geçiyordu. Eğlendirirken eleştirmenin bir nevi öncüsü olan soytarı, izleyenin özdeşleştiği kişiydi. Hacivat ile Karagöz'de aynı mizahı, Hacivat'ın nezaket sahibi kişiliği ile Karagöz'ün kaba saba sözler sarf eden ve bir delinin söyleyebileceği gerçekleri söyleyen tarzı aracılığıyla görürüz. Osmanlı'nın gerilemesi söz konusu olduğu zaman, eleştirileri kaldırma gücü zayıflamış, işte Karagöz ile Hacivat o zaman eleştiri yapamayan kaba saba sözler söyleyen kahramanlara dönüşmüştür. Doğuda yerginin sınırları daralırken, popüler mizah Keloğlanla hareketlenmiştir. Onun, saf ve cesur bir Anadolu çocuğu olması ve yeri gelince Padişaha bile asi tavrını göstermesi bir başka örnektir. Keloğlan bu tavrından kızı aldıktan sonra vazgeçer ve bu vazgeçiş iktidarlarca yumuşak, zararsız görüldüğü için sınır konulmaz (Sunal, 1998: 17,18). Sonuç itibarıyla sinemanın komedinin bu gücünden faydalanmaması olanaksızdır. Bir film bu gücü öyle güzel kullanabilir ki, dönemin yaşadığı sosyal, siyasal, ekonomik tüm sorunları göze sokmadan, ama naif, unutulması bir o kadar güç

hale getirebilir. O yüzden komediye diğer türlerden daha yakın olduğu dönemler bulunmaktadır.

Hareketli görüntü, Lumiere Kardeşlerin katkısıyla yaşamımızda önemli bir yer edinmiştir. Sinema, büyük kitlelere ulaşmaya başlamış ve diğer sanat biçimlerinden ve dolayısıyla güldürüden faydalanmaya başlamıştır. Güldürü, kişileri, olayları, durumları gülünçlikle ele alan türdür. Gülünçlük, genellikle olması gerekenle olmaması gerekenin ani ve şaşırtıcı bir şekilde değiş tokuş olmasıyla meydana gelir (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015:144). Kişiler arası çatışma ve paradokslar komedinin ana unsurunu oluşturmaktadır. Çirkin, içi boş, yapay olanı, acı ve sert bir alayla veya kahkahayla ifade eder. İşte tam da burada kişinin kendine ve çevresine söyleyemedikleri ve gülünç olan belirir. Toplumsal düzen aksi karakterleriyle her şeyin düzgün ilerlediğini söyleye dursun ya da hakiki yüzüne maske tutan insanlar buna devam etsin, güldürü onlara uyarıcı özelliğiyle sert bir bakış atar (Makal, 1995: 7).

Güldürü yapılması oldukça zor olan fakat, halk tarafından da oldukça ilgi gören bir tür olmuştur. Güldürü filmlerinin canlılık getirmesi sayesinde sinema, tiyatrunun etkisinden kurtulmuştur. Sadece sinemada yer alan tipler var olmaya başlamış ve alıcının tüm imkanlarıyla sinema anlatımı ilerletilmiştir. Sinema tekniği geliştikçe, kaba güldürülerden ruhsal, toplumbilimsel gözlem gerektiren güldürülere doğru bir ilerleme kaydedilmiştir. Böylece, ulusal nitelikleri olan güldürü okulları açılmıştır. Önce Fransa'da sonra Amerika'da güldürü okulları açılmıştır. Fransız Okulu'nun en önemli ismi ise rahat yaşamayı seven kentsoylu bir Fransız tipi Max'a hayat veren Max Linder'dir. Akrobat olan ve Borreau tipini meydana getiren Andre Deed ise Fransız Okulu'nun ilk temsilcisidir. Türk sinemasında da izleri görülen tiplere dayalı güldürünün önderliğini yapmıştır (Özkoçak, Uluyağcı vd.2015:145). Andre Deed'in 'Boireau' tiplemesi tıpkı bir palyaçonun biraz uyanık biraz uyuklayan bir halini temsil eden, bazen bir denizci olan, genellikle renkli pantolonuyla boy gösteren bir şekildedir. Bu tipleme sıradan hayatın olağan durumlarını yansıtan bir mekanikliğin dışına çıkamamış olsa da güldürü unsurları kendi arasında bir oyun biçimini içermiştir (Onaran, 2012: 66). André Deed, başka tiplere başka filmlerde hayat vermeye devam etmiştir. Bunlardan bazıları İtalya'da "Cretinetti" tipiyle çevirdiği "Cretinetti Noeli", "Cretinetti al Ballo", "Cretinetti Poliziotto" filmleridir (Onaran, 2012: 71).

Fransız komedi sinemasında güldürü tipleri meydana gelmiş ve bu tiplerin meslekleri ve türlü sosyal durumları içindeki maceralarının gülünçlüklerinden faydalanılarak filmler çevrilmiştir. Bu tiplmelerin önde gelenleri Andre Deed'in Boireau'dan başka, Jean Durand'ın Calino, Onesime, Zigoto tipleri, Leonce Perret'in Leonce, Charles Seigneur'un Rigadin

tiplemesidir. Sonraki zamanlarda bu tiplerin serüvenlerinin anlatıldığı filmler çevrilmiştir. Bunlardan bazıları: ‘Rigadin Napolyon’, ‘Rigadin Cumhurbaşkanı’, ‘Rigadin Sütbaba’, ‘Rigadin Alplerde’, ‘Rigadin Tedavi Görüyor’ dur. Fransa’da ilk büyük komedyen unvanına sahip kişi ‘Kahkahalar Kralı’ olan Max Linder’dir. Charlie Chaplin hayran olduğu ve örnek aldığı Linder’e “*Tek, biricik hocam Max*” demiştir. ‘Kahkahalar Kralı’ olarak anılan Linder, aynı yıl gazetecilere, Chaplin’in, onun filmlerini izledikten sonra film yapma kararı aldığı açıklamasını itiraf etmiştir. Linder, 1907’den itibaren, önce Fransa’da sonra Orta Avrupa ve Amerika’da olmak üzere Albert Capellani, Georges Monca ve Louis Gasnier ile filmler yaparak büyük ün kazanmıştır. Bu filmlerden birkaçı: “Max’ın Evliliği”, “Max Moda Yaratıcısı”, “Yedi Yıllık Mutsuzluk”, “Max Boğa Güreşçisi” dir. Filmlerden bazılarının konularını Chaplin, yeniden ele almıştır. Kıyafeti, sosyetik, kibarlığı simgeleyen, parlak ayakkabılı, silindir şapkalı, pantolonu çizgili adam Max, bu yönüyle Şarlo’ya ışık tutmuştur ki, o da kibarlığa olan sempatisiyle ün yapmıştır. Bir diğer isim, ilk komedi yönetmeni ve Amerika’da komedi türünü Birinci Dünya Savaşı’ndan önce harekete geçiren ‘Güldürücüler Kralı’ unvanına sahip olan Mack Sennett (1880-1960), saçma durumlara ve çoğunlukla şiddet içeren hareketlere dayalı fiziksel komedi türü olan ‘Slapstick’ komedisini meydana getirmiştir. Onun Los Angeles’ta bulunan kendine ait şirketi ‘Keystone Company’ kurumunda Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Roscoe Arbuckle, Ben Turpin, Harry Langdon, Buster Keaton, Larry Simon gibi birçok ünlü komedyen şöhretle buluşmuştur. Sennett, o döneme ait mayoları giyen güzel ve genç bayanlara, plaj güzellerine, banyodaki kızlara arka planda yer vermiş, aynı zamanda ‘Keystone’ polislerini komik unsur olarak kullanmaktan çekinmemiştir. Onun filmlerinde güldürü unsuru olarak kaçıp kovalamaca ve burlesque anlayışı egemendir (Onaran, 1986: 97,98).

Esnek olmayan, etrafındaki değişimlere uyum sağlayamayan bir kişinin mekanik eylemleri Sennett’in komedilerinin ana unsuruydu. Örneğin, muz kabuğuna basan bir adamın yere düşene kadar havada adım atma ısrarı mekanik hareketi oluşturuyordu. Böylesine basit bir eylemi komikleştiren diğer unsur, kemiklerinin sağlam kalacağı ya da canının acımayacağını izleyicinin bilmesi, adamın korkulacak bir durumda olmamasıdır. Sert eylemleri komik yapan da, mekanik adamın acı çekmeyeceğinin bilinmesidir. Öyle ki, adam düşünce bile hızla kalkıp bir şey olmamış gibi yoluna devam etmekteydi. Yok edilemeyen, eskimeyen, kırılıp dökülmeyen bir makineyi andırmaktadır. Yani, Sennett’in kişileri pastalara bulaşan, arabaların çarptığı, duvarlara ve eşyalara çarpıp deviren ve devrilen insanlardır (Abisel, 2006: 120).

Toplumsal değişiklikler sonucu 1920’li yıllarda komedinin alt türleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin gibi sanatçılar, komedi



filmlerinin değerlendirilmesine öncülük ettiler. Harekete ve görselliğe dayalı olan kaba güldürüler, vodvil ve sirk gösterilerinden sinemaya aktarılmıştır. Aynı zamanda erotik çağrışımların yer aldığı burlesk türünden de etkilenmiştir. Slapstick terimini karşılayan bu güldürülerin devamını durum güldürüleri izlemiştir. Fantastik bir dünyanın içeriği olan itişip kakışmanın, düşüp kalkmanın olduğu kısacası sertlik ve hatta şiddete dayanan güldürüler yerini dünyanın gerçeklerine, taşlamalara, asıl amacı bir şeyler söylemek olan güldürülere bırakmıştır. Bu tür, şaşırtıcı bir şekilde oluşan bir durumla alakalı olarak geliştirilen şakalara dayandırılmıştır. Mack Sennett ilk kaba güldürülerinin ardından yaptığı filmlerle bu türün ustası olarak sinema tarihinde yer edinmiştir. Kaba şakaların kibarlaşması ve durum güldürülerinin gelişmesi sonucu satir güldürüsü oluşmuştur. Öteki güldürülerden onu ayıran, sıradan yaşamın tüm alanlarına eğilmesi, toplumsal konumları kapsayan şakalar yapmasıdır (Abisel, 2006: 117,119).

Sennett filmlerinin genelinde bir-iki gag oluşturulup kullanılması ilkesi yatar. Yinelendikleri zaman güldürme etkileri bir o kadar artar. Eğer düşme eylemi komikse, beş kere düşme daha komiktir. Zıtlık ilkesi de Sennett filmlerinde komiğe katkı sağlar. Kısa-uzun, şişman-zayıf, sarışın-esmer içerikli filmler güldürme amaçlı bunu yapmışlardır. Sennett, insanları nesne gibi kullanmaktan kaçınmaz. Böylece insanlar her türlü belaya açıktır ve bir kurşun ile fırlatılan bir pasta arasında tehlike farkı yoktur. Gerçek hayatta ölümle sonlanabilecek herhangi bir kaza, onun filmlerindeki yarı fantastik havanın etkisiyle sadece kişiyi gülmeye ulaştıran bir canlılıktır. Sennett'in filmleri genellikle iki kişiyle başlamasına rağmen yayılarak kovalamacaya tüm kenti içine katarak devam eder (Abisel, 2006: 123,124). Özetle, Mack Sennett iki tür komedi yapmıştır diyebiliriz. İlki; slapstick ile birleşen güldüren taklit, ikincisi; slapstick filmleridir. Bazı filmlerindeki şaşırtıcı komik sahneler, ilerleyen yıllarda komedi klasikleri içinde yer almıştır (Makal, 1995:21). Bergson'un belirttiği, yinelenen hareketten, mekanik hareketten, kartopu olarak açıkladığı yığılarak çoğalan eylemlerden oluşan komiğe burada rastlanır. Sennett komedileri, çizgi film dünyasının tehlikesiz yaşamını andıran, Bergson'un komik anlayışına yatkın, kaba hareketlerin yer aldığı güldürülerdir.

Mack Sennett, ticari amaçla kısa ve ucuz komedilerle birlikte haber filmleri de çekmiştir. Los Angeles'ın Venice şehrinde 1914'te gerçekleşen araba yarışına kameramanlarla beraber Chaplin'i de göndermiştir. Kurgusuz biçimde çekilen görüntülerde bir kameranın diğerini yanlışlıkla çekmesine de rastlanır. Bu durumdan gülmece unsuru olarak yararlanılması için kurguda kesme bile yapılmadan kullanılır (Akbulut, 2012: 99). Bu yapılan araba yarışında seyircilerin arasında melon şapkası, bol pantolonu, bastonu ve büyük ayakkabılarıyla baston

çevirme, pantolonuyla kibrit çakıp sigarasını yakma gibi tuhaf hareketler yapan adam geleceğin Şarlo'sudur (Akbulut, 2012: 97).

Sessiz sinema komedisi elbette hep kaba hareketlerle, düşmelerle vurmalarla geçmemiştir. François Truffaut'a göre, Şarlo kendi alanında en "marijinal" kişidir. Deneyim kazandıktan sonra savruklama oyunculuğundan eleştiri yaptığı film oyunculuğuna geçiş yapar (Makal, 1995: 51).

Sessiz sinema döneminde genellikle mimik ve jestlerle komiklik yaratılmıştır. Mekanik güldürme yolu olarak genellikle gıdıklama kullanılmıştır. Bunu filmlerinde ilk kez kullananlar Max Linder ve Charlie Chaplin'dir (Onaran, 1986: 97).

Chaplin'in sessizliğiyle anlatacakları dil ile anlattıklarından daha çok kişiye ulaşabileceğinden dünyaya sesini duyurmak için mimiklerini, pantomim sanatını kullanmıştır. Komediye sessizliğe de sese de katkı sağlayan komedyen, iki dönemde de başarılı sayılan eserlere imza atmıştır. Sesi kullandığı Şehir Işıkları ve Modern Zamanlar adlı filmleri son derece başarılıdır. Özellikle 'Modern Zamanlar'da kendi tarzını bulmuşçasına yaşadığı sistemdeki düzeni eleştiren bir hava içindedir. Makineleşen insanlar ve onların gerçek makineler arasına sıkışmalarını konu edinen filmde, mimiklerini de sesi de konuya katkı sağlayacak şekilde kullanmayı başarmıştır.

Chaplin'in filmlerinde başta Şarlo'nun kıyafeti olmak üzere sınıf ayrımını görebiliriz. Üst sınıflara imrenen adam, zenginlerden araklanan kıyafetler giyerek fakirliği ve küçümsenmeyi kabul etmediğini anlatır, eylemleriyle de bunu destekler. Örneğin; Yumurcak filminde Şarlo, zarif hareketlerle parmaksız eldivenini çıkarır, yarısı içilen sigarasını sanki sigara tabakası gibi kullandığı konserve kutusundan çıkarır. Üst sınıfın içinden biri gibi davranmaya çabaladıkça, ya boğazına yediği bir şeyler kaçar, ya bastonuyla başı belaya girer, bir şekilde kargaşa doğar. Durumun büyüklüğü onun için mühim değildir. O, yine de klasik bastonunu arama, melon şapkasını başına yerleştirme ve kravatını düzeltme işlemini tamamlar. Kovalanır, düşer, halinden yakınır, eline fırsat geçince bunu intikam olarak değerlendirir. Koca yürekli ufak adam, hayal kırıklığından kurtulduğu an yeni serüvenlere koşar. Ulaştığı maceralarda yeni güzel bayanlar onu beklemektedir. Chaplin'in kadını, maddiyata önem vermeyen, toplumsal ilişkilerin yok edemediği güzel kadındır. Filmlerinde böylesi kadınların yanındadır Şarlo ve onlara yardım etmek uğruna pek çok şeyden fedakarlık edebilir. Yine de kadının çalınan parasını iade etmeden önce bir kısmını kendine ayırmadan edemez. Çoğunlukla seyirciyle göz göze gelerek hislerini onlara aktarmaya çalışan Şarlo, giyimiyle ve hareketleriyle her ırktan, her ulustan insana hitap eder (Abisel, 2006: 137,138).

Chaplin'in filmlerinde şiddet yoktur demek tam olarak doğru bir yorum olmaz. Ancak şiddetinde zekasını kullanmıştır ve bu şiddeti yumuşatan bir madde olmuştur demek daha doğru olur. Genel olarak o, birini dövme isterse ya da taşlamak isterse bunu ondan zekice intikam olarak yapar. Bazı filmlerinin konuları, eleştirmek istediği her neyse ona gönderme yapar vaziyettedir.

Chaplin mimiklerini başarıyla kullandığı gibi etrafındaki nesnelere de bir o kadar başarılı kullanır. Sennett filmlerinde rastlanan, nesnenin tek başına güldürü unsuru olmasına, Chaplin filmlerinde de rastlanır. Ayrıca kendileriyle bağlantılı karakterin tanıtılması görevini de görürler. Eğer nesne yoksa, onların işlevini gören insan vardır. Şarlo çaba ve gayret gösterdikçe nesnelere bulaş engellenmektedir. Örneğin, "The Bank" (1915) filminde iş yeri sahnesinde görüntüde, masalar, kağıtlar, vantilatörler, telefonlar ve çöp kutuları bulunmaktadır. Konuya katkısı bakımından hiçbirisi gereksiz değildir; bir müddet sonra Şarlo'nun başına bela olurlar. Ortalığı düzeltmeye çalışan Şarlo'nun bütün gayretini hiç eden yine kendisidir. Düzenleme bitiminde terleyen küçük adam, vantilatörle serinlemek istediğinde düzenlediği kağıtlar artık eski nizamında değil, havada uçuşur vaziyettedir. Elbette nesnelere her zaman Şarlo'nun başına iş açmaz hatta bazı zamanlar ona yardım ederler. Örneğin, 'Altına Hücum'da eski bir ayakkabı açlığı yok eder, iki küçük ekmek somununa saplanan çatallar eğlenceli bir zaman oluşturulmasına imkan tanır. O, gerçek ötesine ulaşmak için kendince yöntemler geliştirir. Polis ayakkabısını görünce kumla üstünü örtüp onun olmadığını kabul eder, aynı reddetme şekliyle abajuru kafasına geçirip görünmemeye çalışır (Abisel, 2006: 139).

Şarlo maskesinden kurtulup trajik ve hüzünlü ama komik olana yaklaşıma başlar. İki defa baba rolünü oynadığı "Şarlo Baba" ve "Bir Eğlence Günü" filmleri bu şekildedir. "The Kid" filminde tesadüf eseri çöp kovasında bulunduğu bebeği ne kadar başından atmaya çalışsa da polislerden korkup bakmak zorunda kaldığı ve sonraki zamanlarda çocuğa bağlandığı işlenir. Bu filmle birlikte Chaplin duygusal güldürünün temellerini atar (Makal, 1995: 57).

Sesli filme geçildikten sonra özel hayatına dair hakkında çıkan tüm dedikodulara rağmen, başarılı bir yönetmen olarak anılmıştır. Dünya 1940 yılında büyük bir çalkantı içindeyken Mussolini ve Hitler'i komik ve bir o kadar tehlikeli 'palyaço' niteliğinde gösteren 'Büyük Diktatör' filmi, halktan alkış toplarken resmi otoriteden uyarı toplamıştı. ABD 1940'ta Almanya düşmanı olmamasına rağmen Hitler'e yaptığı bu eleştiri yüzünden Chaplin, Sovyet yanlısı olarak görülmüştür (Akbulut, 2012: 104).

Sessiz film yıllarının diğer önemli ismi Joseph Frank Keaton, sahne ismiyle Buster Keaton'dur. Chaplin'den yöntem olarak daha farklıdır. Mimiklerini tüm komikliklerin

odağında savaşırken dahi kullanmayan donuk bir surata sahiptir. Chaplin'in melon şapkasını düzeltmesi gibi Keaton'un da gözlerini güneşten korumak için elini başına koyup uzaklara bakması meşhur hareketidir. Buster, bu dünyada her neyi arıyorsa, onun aradığı şey dışındaki her şey mevcuttur. O dünyayı bıraksa bile dünya onun peşini bırakmaz. Ortada unutulmuş bir eşya gibi sendeler durur. İnsanlar onu daima rahatsız eder, o da anlamadığı işlerin içinde kendini bulur. Bütün olumsuzluklara karşın aradığı her neyse uzaklara doğru ona bakar (Çetinkaya, 2011: 67). 'Muhteşem Taş Surat' olarak anılan Keaton'un, yaptığı eylemlerle ifadesi birleşince o 'taş surat' bir anda komedi unsuru olmuştur. "*Ne kadar ciddi olursan o kadar çok güldürürsün*" ilkesini daha çocuk yaşlarda öğrenmiştir (Akbulut, 2012:113).

Keaton'a göre, gözleri hareket ettiğinde bir heykelin gözleri hareket ediyor izlenimini verir, polisten kaçarken yüzünde çılgınca ama telaşsız ifade ile git gide yükselen hız içinde adeta uçar. Bu ölçülü, dikkatli hareketlerin tümü otomatik vites değiştiricisini andırmaktadır. Keaton, mekanik gülütleri oluşturmada eli bol kişidir (Makal, 1995: 40,41).

The General filmi ile yıldızı parlayan Keaton, iç savaş yıllarında ortada kalan adamın komedisini yapmaktadır. Ordu ve halk için son derece mühim olan savaş, donuk surat için yok gibidir. 'General' ile savaşın ortasından geçer; gerçekte bir kıza aşık olmuş ve o istedi diye askerliği dahi onaylamıştır; fakat makinist olmasının daha faydalı olacağı düşünülmüştür. Aradığı, kız ya da diğerleri olmamasına karşın, kız bunu Buster'a bir süreliğine unutturunca, kız aradığını sanan adam, kendini art arda gelen olaylar içinde bulur. Nasıl ki Kemal Sunal filmlerinde karşı cins ve bir o kadar erotik güç olan kadın tarafından Şaban, başlık parası biriktirmek vs. gibi nedenlerle karmaşanın ortasına itilir, hayatına devam etmek uğruna zorlukların savaşından geçerse, Keaton da aşık olduğu kız uğruna savaşta görev almayı kabul etmektedir. (Çetinkaya, 2011: 67). Sesli filme geçerken Keaton da sesin olumsuz etkisinden kurtulamamıştır. Nitekim kısa bir süre sonra hayata veda etmiştir.

Komedi sinemasının başlarında aksiyonla komediyi birleştiren bir adam vardır ki o, Chaplin ve Keaton'un en büyük rakibi olan Harold Lloyd'dur. Binalara tırmanabilen, pencerelerden sarkan bu adama 'heyecan komedisi' nin en iyi temsilcisi diyebiliriz. Kendi stüdyosunu kuran Hal Roach ile 1915 yılında anlaşır. Bu dönemde 'Lonesome Luke' (Yalnız Luke) olarak oynadığı seride ilgi çeken bir ekran yüzü olur. Beyaz yüzlü, yuvarlak gözlüklü Luke, 1918'de Lloyd'un ekran markası olur. Fiziksel tehlikenin gülmece unsuru olarak kullanılmasını ilk gerçekleştiren kişi Harold Lloyd'dur. 'Safety Last' (1923) filminde hafızalardan silinmeyen bir sahneye şahit olunmuştur. Lloyd, yüksek bir binanın zirvesinde duvarda asılı olan dev saatin yelkovanına tutunarak yaşadığı anın tehlikesini komedi içinde

sunmayı başarmıştır. Bu gülmece alışık olunmayan tuhaf bir tarzı doğurmuştur (Akbulut, 2012: 117,118).

Kovalamacalardan faydalanmış, şans eseri yaşamasını çizgi filmlerde kullanılan burnu bile kanamadan atlatma klasiğini andıran edayla, bütün tehlikeli anlardan kurtulurken komiği arkasında bırakıp gitmiştir. Öyle ki, filmin sonunda aşık olduğu kızla kavuşup yürürlerken kız belanın dışında kalır ve Lloyd'un yürüdüğü yerde çimentoya ayakkabıları saplanır, ancak hiç haberi olmadan yoluna devam eder. Ayakları çıplak kalan adamın habersizliği, bir şekilde kurtuluşu ve yeniden karşılaştıkları sonrası mimikleri güldürü malzemesi olarak kullanılmıştır. Harold Lloyd'un komedi karakteri, sessizliğin güç verdiği, hareket mimiğine dayalı karakterdir. Dolayısıyla sesin gelişiyse her ne kadar başarılı birkaç filme daha imza atsa da bu onun solmasına engel olamaz.

Chaplin, Keaton ve Lloyd gibi fiziksel komediden faydalanmayan, insanı derinlemesine işleyen, bebeksi suratıyla parlayan diğer isim Harry Langdon'dur. Agee'ye göre, Chaplin her an her şeyi yapabilen, bir orkestrada eline geçirdiği sazı çalabilecek kişiydi. Oysa Langdon küçük ama mükemmel bir kavalardan harika bir müzik yapabiliyordu. Kıyafet seçimi Chaplin'e benzemekle birlikte üzerindeki onlara küçük gelince koca bir bebeği andırır. Yürümeyi yeni öğrenen bebek misali yürür, küçük ağzı, parlak gözleri vardır. Kadınlara karşı kibar ve çapkındır ancak bir kadın ona çekinmeden dokunduğunda gıdıklanmaktadır (Makal, 1995:34,35). Sennet Okulu'nun küçük çaplı komedyenlerinden olan Langdon'un filmlerinden bazıları; "The Strong Man" (1924), "Long Pants" (1926), "The Chaser" (1928) dir (Onaran, 2012: 233). Sennet Okulu'nun diğer küçük ama başarılı ismi İtalya'da 'Ridolini' adıyla ün yapan Larry Semon'dur. Sinemaya has hilelerle yaratılan tuhaf ve şaşırtıcı durumlar onun komiğine katkı sağlamaktadır. Sivri burnu, parlak bakışları, gülüşündeki keskinliği, şeytani yüzü ile soytarılığına ilave yapmaktadır. Filmlerinden bazıları; "The Wizard Of Oz" (1925), "The Perfect Clown" (1920) dur (Onaran, 2012: 234).

Mack Sennett'in en önemli komedi kahramanlarından biri de Roscoe Arbuckle'nin canlandığı "Fatty-Şişko"dur. Sennett filmlerindeki kremalı pastayı karşıdakinin suratına fırlatan şişko adam Sennett'e ilham vermiş olacak ki Fatty, kocaman yapısının haciyatmaz havasıyla insanları güldürmeyi başarabilmiştir (Makal, 1995:43).

Komedi her zaman bir adamla yapılmamıştır. Komedide ikili olarak sesli ve sessiz filmde rol alan Laurel ve Hardy, sinema ekranıyla ilk olarak 1921 yılında 'The Lucky Dog' filmiyle buluşmuştur. Kendi bedeninden büyük ceket giyen Laurel ve kendi bedeninden küçük ceket giyen Hardy, birbirlerine ve kendi fiziksel özelliklerine zıt olarak karşımıza çıkar.

Günümüz Amerikan komedilerinde sıkça rastlanan ‘dumb and dumber’ yani ‘salak ile avanak’ tarzında komediyi başlatan ikililerdendir. Tıpkı çizgi film gibi kimseye bir zarar gelmeden yapılan abartılmış şiddeti tanımlayan slapstick komedi türünün de en tanınmış iki adamıdır. Onlar, güldürme unsuru olarak; zayıf-şişman, kısa-uzun, zeki-aptal, uyanık-saf gibi psikolojik ve fiziksel olmak üzere ikili zıtlıkları kullanırlar. Laurel, saf ve çocuksu olan tarafı oluştururken, işin beyin kısmıdır; Hardy ise kurnaz, kaba olan tarafı oluşturur ve işin beden kısmını teşkil eder. Dolayısıyla, zayıf olan ara sıra karar alır; şişman olan bu kararları uygular. Şişman sakarlıklar yapar ama bunların sonucuna zayıf olan katlanmak zorunda kalır. Biri bir sakarlık başlatsa, ardından diğer sakarlık takip eder (Akbulut, 2012: 121,122).

Onlar, 30’lu yılların Amerika’ında yaşadığından, bunalım ve sinir bozukluklarının olduğu dönemlere hitap edercesine, ufacık bir rayından çıkış her şeyi alt üst edip sokak savaşına çevirebilmiştir. İkilinin tatil gezisinde, arabaların kuyruk olduğu bir anda kornayı sökerek kavga başlatmalarının sonucu, arabanın tamamının parçalanmış olması ve her yerin cehenneme dönmesidir. Böylesi hiddetli bir toplum ancak gizlenmesi pek mümkün olmayan bu hiddetin gözler önüne serilmesiyle güldürülmüştür. İkili dayanışma yahut çatışma, dünyaya karşı birbirine sarılma, dünyayı karşısındakine indirgeme durumu, komedinin vazgeçemediği bir modelin-Karagöz örneği- sembolüdür. Laurel ve Hardy, dünyayı her unsuruyla yalınlaştırıp birbirlerinden oluşan bir hale getirmişlerdir (Çetinkaya, 2011:70). İkilinin sesli filmleri de sessiz filmleri kadar başarılı olmuştur. Kırklı yıllardan sonra çekilen filmler seyrekleşmeye başlar ve son filmleri 1951’de (Atoll K/ Utopia) gelir. Music Box kısa filmi ile 1932 yılında Oscar alan ikili olarak unutulmazlar arasına adlarını yazdırmışlardır (Akbulut, 2012: 122).

Komedi; kaba güldürü, aile güldürüleri, romantik güldürüler benzeri türler ‘kaçış’ filmlerinin yapılmasında köprü görevi görürken, kara güldürü, siyasal satir, toplumsal komedi benzeri türler toplum içinde adaletsizliklerin, bastırılmışlıkların, karıştıkların görülmesinde köprü görevi görmüştür. Sinemaya sesin eklenmesi demek, komedinin şeklinin de değişime uğraması demektir. Romantik komedi bu dönemde ağırlıklı olarak gösterilen türdür. Bu filmlerin senaryolarında güldürü unsurları herkese hitap eder hale getirilmiştir. Bu şekilde Amerikan orta sınıfının güçsüz tarafları tespit edilmiştir. İşsiz dünyadaki insanlara parayla mutluluk sahibi olunmayacağını, orta sınıf ideolojisini filmlerdeki karakterlerle özdeşleşme yapılmasını da sağlayarak benimsetmektedir. Dönemin önemli yönetmenlerinden Frank Capra, “Bir Gece’de Oldu” (It Happened One Night, 1934) filminin konusunu çalışan sınıf ve ideolojik çözümler, Amerika’nın geleneksel ideal sınıfının hayali toplumu ve bu toplumun hakiki insanla olan yakınlığı üstüne kurmuştur. Anlatımı, absürt güldürülerin önemli karakterlerinin

aşklarını, toplumsal ve iktisadi konumlarını kapsamaktadır (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015:146,147). Film aynı zamanda romantik güldürü filmlerinin ilk örneği olarak kabul edilir. Sınıfları ayrı olan kadın ve erkek arasındaki gerilimli ilişkiyi, birbirlerine yakınlık derecelerini anlamaya çalıştıkları olay örgüsü ile hatırlanmaktadır (Bayram, 2002: 18).

Frank Capra, yeni bir türe adım atan, 1930'lu yılların Amerikan Güldürüsüne imza atan kişidir. Köyden kente geçici ya da sürekli olmak üzere birtakım işler yapmak için giden masum köylüleri aldatmak isteyen kötü insanların aldatmaya kurban gitmelerini konu alan filmler yapmıştır. 'Mr. Deeds Goes to Town' , 'Mr. Smith Goes to Washington' gibi filmleri buna örnektir. Hüznü ve gülmeyi içeren bu film türünde kuramsal temel şöyledir: Fikir üretme, gülütlerin konuya katkı sağlaması, ana fikri destekleyen ayrıntılar. Çağdaş komedyenler içinde Peter Sallers önemli yer edinir. 'Sarsak' güldürücü tipini 'sofistike' komedi ile ilişkilendirerek filmler yapmıştır. Örneğin, 'Pembe Panter', 'Dr. Strangelove or How I Stop Worrying and Love The Bomb' ve son dönemlerde İstanbul sinemalarında gösterilen 'Merhaba Dünya' önemlidir (Onaran, 1986: 100).

Evrensel oyunculuğuyla 50'li yılların Fransa'sında doğan ve dünyanın genelinde asi tavırları, ağzı dolu gibi konuşmasıyla kendine güldüren Louis de Funés, konuşmadan duran bakkal ya da bahçıvan olarak seyirciler tarafından keşfedilmiştir. Kızgınlığı ya da mutluluğu yüzünden anlaşılmayan, izleyenleri mimikleriyle şaşkına çevirme yeteneğine sahiptir. Filmleri eleştirmenler tarafından sosyolojik açıdan değerlendirilse de Fransız aydınlarının gözde ismi olamamıştır (Makal, 1995: 102).

İtalya'da komedi sineması "İtalyan Yeni Gerçekçiliği" ile 50'li yıllara damgasını vurmuştur. Bu dönemde propaganda amaçlı komediye kullanan sanatçılar, Mussolini'yi dahi sinirlendirecek cesareti komedi çatısı altında bulmuşlardır. Toplumsal eleştirilerin ön planda tutulduğu komedilerin önemli ismi Pietro Germi'dir. Germi'nin içerik ve güldürü unsurları itibariyle bu tür filmlerinin öncüsü olan filmi "Un Maledetto Imbroglia" (1959) dur. Masalımsı güldürüsüyle Vittorio de Sica, toplumsal eleştiriye devam eden sanatçılardandır. Ünlü komedyenlerden Toto ve Eduardo de Filippo'nun oynadığı toplumsal eleştirinin komediyle birleştiği "L'oro di Napoli"ni (1954) yapan De Sica, oyunculuk yaptığı "Matrimonio all'Italiana" (1964) ile aynı türü yeniden denemiştir. İtalya'da komedi türünü ince bir duygusallıkla dengeleyen mütevazı ve rasyonalist örneklerini veren isim Dino Risi'dir. O, kaba bir melodram öyküsünden hisli ve güldürebilen bir film yapmaktadır (Makal, 1995: 105,107).

Amerikan komedisi 60'lı yıllarda bir adamı daha ağırlamaktadır. Mimik ve jest kullanımında abartıya dayanan, sakarlığı komiğin merkezinde tutan, hazır cevaplılığıyla kendi

tarzını oluşturan Jerry Lewis, halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Bir yüzden diğerine, bir kişilikten ötekine geçişin güzel örneklerini verip yeni bir komedi anlayışının temelini attığı “The Family Jewis” (1965) adlı filmi çeker. Kamera arkasında tek, önünde birden fazla yüzle, yüz, vücut ve eylem birliği içinde fazlalaşarak ulaştığı ve bütün komedyenler içinde yalnızca Keaton’un üzerinde durduğu “corps” yönteminin temelini atar (Makal, 1995: 76).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İngiltere’de güldürü türü oldukça gelişmiştir. Tuhaf, alışılmamış bir olay ya da durum konuya başlamada etkili olmuş ve bunların neticeleri soğukkanlı bir mizahla sunulmuştur. Aynı zamanda adet ve geleneklerin tenkit edilmesi, toplumsal satir, bireylerin ruhsal çözümlemesi yer almaktadır. Altmışlı yıllara kadar ilgi gören tür, Molly Haskel’in belirttiği gibi kadınları yüceltip onlara yönelik algıyı güzelleştiren, tıpkı erkekleri yaşamın merkezine oturtan kovboy filmleri gibi kadını merkeze koyan bir tür olmuştur. Altmışlı yıllardan itibaren komedi türü çeşitlenmeye devam etmiştir. Yeni komedi anlayışının önde gelen isimleri Mel Brooks ve Woody Allen’dır. Mel Brooks filmleri de ironi ve abartma üzerine kuruludur. Filmlerine yenilik getirmektense, bilindik güldürü öğelerini kullanan Brooks, yergi, ironi, düşüp-kalkma, parodi öğelerini harmanlamayı tercih etmiştir. Örneğin, ‘Gümüş Eyerler’ (Blazing Saddles,1974) filminde, western içi bilindik klasiklere, tiplere ve sahnelere gönderme yapar. Yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde, güldürmeyi tek hedefi yapmayan, ne kadar yapısal olarak trajediden basit olsa da, tahlil niteliği daha çok olan güldürü filmleri kendini göstermiştir. Kaba güldürünün çağdaş sunumunu veren Woody Allen bu türde önemli bir isimdir. Allen filmlerinde en çok aşk, ölüm, bunalım ve psikanaliz işlenir. ‘Annie Hall’ (1977) filminde bu öğelere fazlasıyla rastlanır. Sözün yeri onun filmlerinde üst sıradadır. ‘Sleeper’ (1973) ve ‘Bananas’ (1971) filmlerinde slapstick ve gaglara da oldukça yer verir. İsteyenin yorum yapabileceği, eleştiri yapmanın yolu olarak çekilen bu filmlerde, güldürürken düşündürme gayesi vardır. Bahsedilen yeni güldürü tarzına Danny De Vito’nun ‘The Momma From The Train’, John Landis’in ‘Blues Brothers’, Barry Levinson’un ‘Good Morning Vietnam’ örnek olarak verilebilir (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015:147,148).

Seksenli yıllara gelindiğinde, romantik güldürüler yeniden ilgi görmeye başlamıştır. Bilhassa “Moonstruck” (1987), “Blind Date” (1987), “Who’s That Girl” (1987), “Roxanne” (1987) adlı filmler ilginin kaynağı olarak görülebilir (Bayram, 2002:21). Romantik güldürü, 30’lu yıllardan itibaren örmeye başladığı kalıplarını 90’lı yıllarda zirveye taşır. Otuzların Sindirella’sına benzeyen bir kadınla izleyenleri karşılaştıran film “Pretty Woman” dır (1990). Romantik komedinin anlatı kalıpları içinde yoğrulma, cinselliğin sınırlarını gösterme ile toplumsal sınıf ve cinsiyet konusunda türün geniş konu dağarcığı sayesinde formül çizilir.



Romantik güldürünün, yoksul kız zengin prensine kavuşur formülüne dayanan film, türün kalıplarına uymaktadır (Bayram, 2002: 22).

Günümüzde komedi sineması, sinema tarihi içinde önemli güldürü adamlarının niteliklerinden kendine bir şeyler katıp bugüne uydurması ile kendini yenilemeye devam etmektedir. 1980’li yılların önemli komedyenleri ZAZ Kardeşler, Max Kardeşler’in güldürü tarzlarından esinlenip komediye yeni bir yön çizdiler. David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker grubun kişilerini oluşturmuşlardır. Filmleri, ünlü filmlere göndermeler yaparak alay eden komedilerdir. Filmlerinden bazıları: ‘Airplane’, ‘Top Secret’, ‘The Naked Gun’, ‘Ruthless People’ dır. Sonraki zamanlarda birbirlerinden ayrılan ZAZ Kardeşler’den Jerry Zucker, ‘Rat Race’ (2001); Davis Zucker, ‘Scary Movie 3’ (2003), ‘Sacary Movie 4’ (2006); Jim Abrahams ‘Hot Shots!’(1991) filmlerine imza attılar (Bıçakçioğlu, 2014: 50).

Komedinin bir ya da iki kişiyle sınırlı kalmadığı filmlerle son dönemlerde fazlasıyla karşılaşılır. Dramla, aksiyonla, duyguyla, animasyonla, gerilimle, korkuyla birlikte sunulan komedi türü geniş yelpazeye yayılmıştır. Komedinin başarı oranı, hedef kitlenin hayat akışının ve gündelik yaşamının iyi analiziyle doğru orantılıdır.

Gülme kuramlarına göre; bir komedi, uyumsuzluk teorisi gereğince şaşkırtma işlemini, rahatlama kuramı gereğince gündelik yaşam sınırlarının yer değiştirmesiyle birey üzerindeki toplumsal ve kişisel baskının azaltılması işlemini, üstünlük teorisi gereğince izleyenin, kendini komedi karakteriyle özdeşleştirme ya da üstün görme işlemini gerçekleştirmelidir (Şahinalp, 2010: 74).

### **2.3. Türk Sineması’nda Komedi**

Osmanlı’da sinemaya olan ilgi 19. yüzyıl sonlarından itibaren bilhassa Saray ve çevresi tarafından olmuştur. Cumhuriyet’in kurulmasından sonra da bu ilgi devam etmiş, gerek devlet gerekse ordu sinemayı desteklemiştir (Çağan, 2009: 5). Sinema gelişmeye devam ettiği sürece özellikle güldürü türüne ağırlık veren ülkemizde, güldürünün sinemamızı kurtarmaya yönelik katkıları göz ardı edilemez.

Türkiye’de halk güldürü sanatı, uzun zamandır yaşamaktadır. Türk Sineması’nda komedi ve melodram türünü diğerlerinden daha fazla görmek mümkündür. Bir toplumun sanat anlayışı o toplumdaki türlerin meydana gelmesinde etkilidir. Türk Sineması’nda Western Film esintilerinden bahsetmek yersizken, güldürü ve melodramdan bahsetmek yerinde bir yorum olur (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015: 148).

Türk sinemasının ilk komedi filmleri, ilk konulu filmlerinin başlaması demektir. Sinemamızda ilk komedi türüne dolayısıyla ilk konulu filme adım atan kişi Romanya doğumlu Sigmund Weinberg'tir. İlk sinema salonu olan Pathe'yi 1908'de Tepebaşı'nda açmış ve 1915'te Enver Paşa tarafından kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde üst kadro görevlendirilerek ilk Türk sinemacılarından Fuat Uzkınay ile ortak çalışmalara imza atmıştır (Evren, 2014: 299,300).

### **2.3.1. İlk Dönem Türk Komedi Sineması (1919-1922)**

Osmanlı Devleti, sinema sanatında Avrupa'dan daha farklı gelişmiştir. Başlangıcı 1885 olan sinema, 1910'lu yıllara değin Avrupa şehirlerinde küçük insanların, İstanbul'da ise büyük insanların eğlencesi olmuştur. Bunda sinemanın padişahların bulunduğu İstanbul'da saray ve konaklarda gösterilmesinin etkisi büyüktür. Resim sanatına yasak koyan İslam dininde hareketli görüntü o kadar dışlanmamıştır. Bu çelişkinin nedeni olarak yok olmayla karşı karşıya kalan imparatorluğun Batılılaşma hareketine eğilimi gösterilebilir. Avrupa'ya bakarak Osmanlı'da sinema, değişik bir toplumsal biçimlenme içinde gelişmiştir. Osmanlı kültüründe Karagöz, meddah gibi daha çok ramazanda kendini gösteren eğlencelere tiyatro ve sinema da katılmıştır. İnsanların sürekli gittikleri mekanlara dönüşmeye başlayan sinema, sonraki zamanlarda azınlıkların yeri olan Pera'da gelişmiştir. İstanbul'da ilk gösterim sinemanın icadının hemen sonrasına denk gelir ve 1896 yılında yapılır. İlk filmin Fuat Uzkınay tarafından 1914'te çekilen "Ayastefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı" olduğu konusunda tartışmalar devam etmektedir. İlk dönemdeki filmlerde ordu etkili olmuştur ve çoğunlukla belgesel türde filmler çekilmiştir (Karademir, 2015:10,11). Güldürüye ne zaman geçildi sorusunun cevabı ise Türk halkının ilgi ve beklentisinin ne zaman olduğu konusunda saklıdır.

Güldürü türünün sinemamızda diğer türlere oranla sayıca fazla olmasında sansürün etkisi büyüktür. Otuzlu yılların sonunda İtalya'dan alınan ve orada dahi çok kullanılmadan yürürlükten kaldırılan sansürü, bizim sinemamız seksenli yılların başına kadar muhafaza etmiştir. On maddelik sansür tüzüğüne göre tüm hayat sorunlarının anlatılması engellendiği için güldürü türünün hoşgörüsüne dayanan sinema, sorunları türün aracılığıyla gösterebilmiştir. Komedinin sinemamızda temeli çoğunlukla geleneksel Türk tiyatrosundan oluşur. Altmışlı yıllara kadar çengi-köçekten, Hacivat ile Karagözden, ortaoyunundan, meddahtan oluşan seyirlik oyunlar Türk sinemasındaki güldürünün kaynağını oluşturur. Aynı zamanda Keloğlan ve Nasrettin Hoca gibi masal kahramanları da Türk güldürü sinemasına gerek tip gerekse mizah bakımından katkı sağlamışlardır. Yine de Türk sineması güldürüde genel olarak, Kavuklu-Pişekar, Karagöz-Hacivat ikilisinin dili komik kullanmalarına hevesli çalışmalar yapmıştır (Evren, 2014: 299).

Türk sinemasının ilk güldürü filmlerinin oyuncularını genellikle tuluat tiyatrosunun oyuncularınıdır. İlk filmler doğal olarak, doğaçlama, kaba güldürü odaklı çekilmiştir. Fransız Pathe şirketi adına Türkiye'ye gelen Sigmund Weinberg, 1916 yılında "Himmat Ağa'nın İzdivacı"nın çekimlerine başlamış, 1918'de Fuat Uzkınay filmi tamamlamıştır. Bu film ve çekimi yarım kalan "Leblebici Horhor Ağa" sinemamızın ilk güldürü denemeleridir (Aktaran: Şahinalp, 2010: 79).

"Fahri Bey Makarna Tenceresinde" adlı filmdeki Fahri kişisine can veren İsmet Fahri Gülünç, aynı zamanda kendinin yönettiği film ile Türk sinema tarihine ilk komedi filmini kazandırmıştır. İlk filmler hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız gerçeğini ele alırsak, diğer ilk dönem güldürü filmi olan 'Tombul Aşığın Dört Sevgilisi' filmi hakkında bilinenler de yönetmenin ve oyuncusunun İsmail Fahri Gülünç ve kameramanının Fuat Uzkınay olması haricinde bir bilginin bulunmamasıdır. Yapımcıların anlaşamaması sonucu film tamamlanıp seyirciye sunulamamıştır. Yıl 1921'e gelindiğinde komedide ilk serial filmler Şadi Fikret Karagözoğlu tarafından çekilir. Daniel Niche'nin 'Le Pretexte-Bahane' adlı eserinden uyarlanan 'Hisse-i Şayia' oyununda oynayan Karagözoğlu'nun canlandığı Efkağ memuru olan Bican Efendi tiplemesinin ilgi görmesi üzerine sinemaya aktarım yapılmıştır (Evren, 2014: 300). Kısa öykülü filmlerin birleşmesinden oluşan Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası ve Bican Efendi'nin Rüyası serisiyle komedide ilk tiplmeyi de oluşturmuştur (Özgüç, 1993: 15). Bican Efendi Vekilharç filminin öyküsüne baktığımızda komiği yaratmak adına nasıl bir tip oluşturulduğunu az çok görebiliriz. Bican Efendi, zengin bir ailenin köşkünde vekilharçtır. Orada çalışan herkesi işinden alıkoyar, onların rahatsız olması için çabalar durur. Akşam yapılan müzikli eğlenceye kendi getirdiği kadınları da ortak ederken, onları köşte bırakıp zabitin yanına gider ve evdekileri şikayet edip baskına sebep olur. Zabitle ev sahibini karakola götürse de gerçek yakında anlaşılır ve Bican Efendi zabitle tarafından kovulur (Nişancı, 2009: 225). Görüldüğü üzere Bican tipi Şarlo kadar muzip, kendisinden sonra güldüren Turist Ömer kadar başını belaya sokmada cesaret sahibidir. Filmin ikincisinin çekilmesi demek birincisinin gereken ilgiyi görmesi demektir. Eğer bir film artık yeterli miktarda ilgi görmüyorsa başka filmler içinde yeniden doğabilir. Tıpkı birbirini takip eden güldürülerin az ya da çok birbirine benzemesi veya güldürme unsurlarını birbirlerinde bulması bundandır.

### **2.3.2. Muhsin Ertuğrul Dönemi Komedi Sineması (1923-1939)**

Türk sinemasının ilk yolculuğu tiyatrocular aracılığıyla olmuştur. Muhsin Ertuğrul ise Türk sinemasında on yedi yıl boyunca çalışma yürüten kişidir. Bu durum sinemamız için

olumsuz bir anlam ifade etmektedir (Özön, 2013:75). Ertuğrul'un filmlerinin çoğu yabancı kaynaklıdır. O, Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve devrime dayalı Rus sineması ile şekillenmiştir. Etkileyici konulara yönelmeye çalışmıştır (Scognamillo, 1998:58,59). Rusya'dan İstanbul'a döndükten sonra ilk filmi olan "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" Kemal Film'e bağlı çekilmiş ve filmde gerçek bir olay anlatılmıştır. Filmin konusunu "yaşam parçası" oluştururken, canlı ilerleyen ağır bir melodramdır (Scognamillo, 1998: 65).

Ertuğrul, Kemal Film adına Sigmund Weinberg'in tamamlayamadığı "Leblebici Horhor" filmini 1923'te tamamlamıştır. Müzikli komedi türünde "Cici Berber" (1933) filmini çekmiştir. Filmde Eleni adlı Rum kızına aşık olan gazeteci Selim'in kızın babasının Cici Berber adlı dükkanına çırak olarak girmesi ve aşık adamın komik durumlarla karşılaşması anlatılır. Otuzlu yılların başlarında tiyatrodan ve sinemada başlayan operet sevdası Muhsin Ertuğrul'u müzikli komediye yeniden yöneltir. Fransız vodvillerinden ilham alan "Karım Beni Aldatırsa" (1933) filmini çeker. Salih ve Orhan adlı kişilerin çapkınlıkları üzerine kurulu, dönemi için ilgi çekici komedidir.

Kemal Sunal'dan önce Şaban adını kullanan, saf, aptal tiplere uygun görülen kişi Vasfi Rıza'dır. Oltayla balık tutan saf adamın sekreter kadının kafasındaki peruğu yanlışlıkla kaldırması, dershaneye sürekli medrese diyen Salih Reis'in yanlışını sekreteri Nadiye'nin düzeltmesi, Karadeniz şiveli diyaloglar, izleyenleri hoşnut bırakan güldürme unsuru olmuştur ve film ticari başarıya ulaşmıştır. Ertuğrul'un neredeyse tüm güldürüleri müzikli güldürü ya da kaba güldürü içeren yanlış anlaşılmalara, soğuk espriler tarzında sürmüştür. Geleneksel Türk tiyatrosunun etkisinden, batılı kaynakların etkisinden söz etmek onun eserleri için yanlış olmaz. Çoğunlukla sahnelenen oyunları filme alarak tiyatrodan gerek oyuncu gerekse anlatım yönünden kurtulamamıştır (Evren, 2014: 301).

### **2.3.3. Geçiş Döneminde Komedi (1939-1952)**

Türk sinema tarihinde "Tiyatrocular Dönemi"nin sonu olan 1939 ile "Sinemacılar Dönemi"nin başı olan 1952 arasındaki dönem geçiş dönemidir. İkinci Dünya Savaşı'nın kötü zamanları Geçiş Dönemine denk gelmektedir. Atatürk'ün vefatı üzerine halk hem üzüntü içinde hem de savaşa girmenin korkusu içindedir. Savaşa girilmemesine rağmen etkileri fazlasıyla hissedilmiştir. Savaş öncesinde Amerika filmi de Avrupa filmi de eşit olarak ülkemize giriş yapmıştır. Savaşla beraber Mısır aracılığıyla getirilen Amerikan filmlerinin yanı sıra Mısır filmleri de gönderilmiştir. Sinemamız, bir müddet Arap filmlerinin melodramatik havasından, bulunan tiyatrosu filmlerin melodram etkisini arttırmak ve halkın bu filmlere odaklanmış

olduğunu düşünen yapımcıların düşüncesini güçlendirmek gibi sebeplerle etkilenmiştir. Tiyatrodan olmayan, Avrupa’da sinema eğitimi gören yönetmenler yurda dönmüş ve sinemamıza yeni bir soluk getirmişlerdir (Onaran, 1999: 34).

Geçiş çağı rejisörlerinin çoğu, sinema eğitimi görmüş kişileridir. Ancak bu eğitim, sinemaya dair kapsamlı bilgiler içermemekteydi. Onlar sinema sanatçısını değil, zanaatkarlarını yansıtmaktaydılar. Almanya’da yaşadıkları için onlara sinemanın profesyonel olmayan heveslileri denilebilirdi. Döndüklerinde ise eski bir ortam onları beklemekteydi. Gerek Mısır filmlerinin yayılması, gerek savaş ve sansür, rejisörlerin işini zora sokmuştur. Bütün bu sebeplerden geçiş çağı sineması çok parlamamıştır (Özön, 2013: 149, 150).

Geçiş döneminde güldürü türü çok ilgi görmemiştir. Yahut bu dönem yönetmenlerinden Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi vs. güldürü türüne yönelmemişlerdir. Bu dönemin komedisinin en önemli özelliği yabancılardan esinlenmek yerine, geleneksel Türk tiyatrosundan beslenmesi, tiyatroya ait türlerden tuluat ve ortaoyunu veya bilinen kahramanlardan Nasrettin Hoca ve Keloğlan kullanılması şeklindedir. Ortaoyunu geleneğinden gelen İsmail Dümbüllü sinemaya atılarak burada da kendini sevdirmeyi başarmıştır. Şadan Kamil tarafından yönetilen “Dümbüllü Macera Peşinde” (1948) filmi ile başlangıç yapan Dümbüllü, ilerleyen zamanlarda komedi türünde filmlerini çoğaltmıştır. Türk masallarından gelen Türk ve Altay mitolojisine ait ortak bir kahraman olan Keloğlan da Türk sinemasının popüler güldürülerinin unsuru olmuştur. Keloğlan, annesiyle yaşayan, ufak-tefek görünen, çocuksu heyecanı olan, kurnazlığı ve zekasını yeri gelince kullanan, hazırcevaplı, fakir ama mutlu bir Anadolu çocuğudur. Sürekli iş arasa da zor bulduğu işinden bile tembelliği ya da şanssızlığı yüzünden kovulur. Her işe karışır bazen başı belaya girer ama zekası ve kurnazlığı sayesinde kurtulmayı başarır. Her macerası mutlu sonla biter. Bu tür filmlerin başlangıcı 1948’de Vedat Örfi Bengü tarafından yönetilen Mehmet Karaca’nın Keloğlan rolünde olduğu “Keloğlan” filmidir. Devamı 1967’de bir dizi film olarak gelir. Metin Erksan ulusal çizgilerle bezediği “Keloğlan’la Can Kız” filmini 1972’de gerçekleştirmiştir. Seks güldürülerinin 1975’te sinemaya hakim olduğu zaman “Keloğlan İz Peşinde” de padişahın kızı peşinde koşan Keloğlan bu kez o dönemin seks yıldızı Arzu Okay’ın peşinde koşacaktır. Süreyya Duru 1976’da “Ben Bir Garip Keloğlanım” filmini çekerek kahramanı yaşatmaya devam etmiştir (Evren, 2014: 301,302).

### 2.3.4. Sinemacılar Döneminde Komedi (1952-1963)

Lütfi Ömer Akad'ın kendi sinema dilini gerçekleştirdiği ilk film “Vurun Kahpeye” (1949) dir. Filmin ardından çektiği “Lüküs Hayat”, “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kamber” filmleri sinema sanatının malzemelerinden uzak olduğundan “Kanun Namına” (1952) ve devamındaki filmlerde sinema diline uygun film yaptığı için “Sinemacılar Dönemi”nin bu tarih başlangıçlı ele alınması uygun olacaktır (Onaran, 1999: 51). Sinema tarihi araştırmacısı Giovanni Scognamillo'ya göre;

*“1960'tan itibaren Türk sineması, toplumsal ve siyasal olaylara, buhranlara, çalkantılara, hükümet değişikliklerine ve bunların getirdiği özgürlüklere \_daha çok sınırlamalara\_ daha duyarlı olmaya başlıyor, olmak zorunda kalıyor ve kaçınılmaz bir paralellikle her türlü buhran, umut hatta her belirgin ve etkin 'moda', 'akım' ister dolaylı, ister dolaysız, beyazperdede yankısını bulmuştur”* (Scognamillo, 1998: 8).

Dönemin en önemli olayı 27 Mayıs 1960 ihtilali olurken, 1961 anayasasının sinemanın dışındaki sanatları sinemaya oranla daha özgür bırakması ve sinemada sansürü kaldırmaması elbette bu sanatı olumsuz etkilemiştir. Tüm olumsuzluklara rağmen 1924 anayasasına nazaran daha çok kişisel özgürlükten yana olmasından dolayı sinema içinde de özgürleşme olmuştur. Gerçekçilik akımı Türk sinemasının kapılarını tam da bu dönemlerde çalmıştır. Toplumda bu zamana kadar sinemada kendini bulamayan yahut kendine az rastlayan kesimler artık sinemada yer bulmuş, o güne dek ele alınmayan konular ele alınmıştır (Çağan, 2009: 12).

Sinemacılar Dönemi yeşilçam içeren, sektörleşmenin hakim olduğu, üretimin fazlaştığı bir döneme girer. Komedinin nicelik ve nitelik bağlamında derinlemesine işlendiği dönemin ilk komedi ürünü olarak öncülük eden Lütfi Ömer Akad, doğu ile batı arasındaki çatışmayı güldürüye özgü malzemelerle bezeyip operetlere ait müzik ve şarkıyla beraber verdiği “Lüküs Hayat”ı perdeye aktarmıştır. Lüks bir hayat yaşadktan sonra sıkıntılı zamanlar geçiren Ruhi Bey, Suadiye'deki köşkünü yüksek bir meblağa, Zonguldaklı Rıza Bey'e satmak amacıyla bir kıyafet balosu düzenler. Baloya dansöz Şadiye de davet edilir. Mısırlı zengin adamdan dul kalan Atifet'in de eğlenceye katılmasından sonra kıyafet balosu amacından sapar karnaval havasına geçilir. Güldürme araçları olarak, yanlış anlaşılmalara, modernlik ve eskiliğin çatışması, kimlik değişimleri, birbirlerinden fazlasıyla değişik olan kişiler arasındaki komik olaylar kullanılır. “Ah Berelim”, “Lüküs Hayat” gibi hiciv içerikli şarkılar da konuya ahenk katar.

Güldürünün alt başlıklarında incelediğimiz ikili güldürü türü Sinemacılar Dönemine yön vermiştir. Şadan Kamil tarafından 1952’ de “Edi ile Büdü” filmi yapılır. Münir Özkul ile Vasfi Rıza Zobo’nun başrollerini paylaştığı ve beğeni toplayan filmin ardından ikincisi “Edi ile Büdü Tiyatrocu” filmi gelir. Atıf Yılmaz “İki Kafadar Deliler Pansiyonunda”, Semih Evin “Zıt Kardeşler”, Çetin Karamanbey “Memiş ile İbiş” ikili komedi oyunculu filmlerin devamı olmakla birlikte, Zeki Alasya ve Metin Akpınar, Kemal Sunal ve Şener Şen gibi ikili güldürü isimlerinin ilk evrelerini oluşturan filmlerdir (Evren, 2014: 303).

Türk komedi sinemasında 1950’li yılların sonlarından başlayarak sinemaya olan ilginin artması birtakım değişikliklere vesile olmuştur. Salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, toplumsal güldürüler ve seks güldürüleri gibi yeni türler meydana gelmiştir. Kasaba güldürülerinin ilk örneği sayılan film Atıf Yılmaz’ın “Gelinin Muradı” (1957) adlı filmidir. Salon güldürülerinin ilk örneklerini “Ne Şeker Şey” (1962), “Badem Şekeri” (1963), “Beş Şeker Kız” (1964) filmleriyle Osman F. Seden vermiştir.

Türk sinemasında 1960 itibariyle üretim çoğalmış, ticari türe eğilim artmış ve sinema piyasasında uzun bir dönem yaşanmıştır. Memduh Ün’ün “Ayşecik” filmiyle başlayan ve Atıf Yılmaz’ın “Ayşecik Şeytan Çekici” filmiyle devam eden çocuk filmleri serisi buna örnek olabilir. Zeynep Değirmencioğlu’ndan sonra İlker ve Sezer İnanoğlu, Parla Şenol gibi çocuk yıldızlar doğuran sinema, melodramla komediye harmanlayarak seyircileri hem güldürmüş hem hüznlendirmiştir (Çağan, 2009: 13).

Ellili yılların sonundan 1970’li yıllara kadar hayat bulan güldürü karakteri “Cilalı İbo’dur. Kemal Sunal’ın Şaban filmleri ve araştırmamızın çözümleme bölümünde ele alacağımız Recep İvedik film serisinin temeli Cilalı İbo tipi ile atılmıştır. Cilalı İbo filmleri söze yönelik olan ve aile benzeri toplumsal kurumları içeren yapıya sahiptir. Ancak bu kurumların hedefi sosyal birtakım mesaj vermek değil, güldürüye katkı sağlamaktır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte gelişen modern kimlik arayışı 1960’lı yıllarda sona ermiştir. Sona erme süresi elbette uzun bir dönemi kapsamaktadır. Elitler tarafından bastırılan şeyin dönüşü de bu süreçte işlemektedir. Köyden kente göç eden insanlar 1960’larda kent ortamına ayak uydurmaya başlamış, kendi kültürleriyle buranın kültürünü harmanlamışlardır. Yeni şehirlilerin nezih zihniyeti yerini 1960’lı yılların komedi filmlerinde kullanılan ve gülmeyi tercih eden ‘biz moderen olduk’ zihniyetindeki kahramanlara bırakmıştır (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015: 149,150).

Kendine has çılgınlığıyla tanınan diğer dönem ismi Adanalı Tayfur tiplmesi ile tanınan Öztürk Serengil’dir. Türkiye’deki sosyal ve ekonomik değişime bağlı olarak canlandırılan

tiplerin memleketlerine göre zengin ya da yoksul olmaları değişkenlik göstermektedir. Nasıl ki Kayserili tüccarlar 50'li yılların zengini ise 60'lı yılların zengini Adanalı ağalar ve 70'lerin zengini Karadenizli müteahhitlerdir. Serengil'in canlandırdığı Adanalı Tayfur tam bu zamanda zengin bir aileden gelen çapkın, yaramaz, yalancı ve işsizliği tercih eden bir tip olarak doğar (Evren, 2014: 304).

Aram Gülyüz tarafından argo ve küfür konusunda malzemeyi bol tutan, dilin doğasıyla birtakım oynamalar yapan bir seri film yapılmıştır. “Abidik, Gubidik”, “Temem, Bilakis”, “Helal, Adanalı Celal” adlı filmler bunlardan bazılarıdır (Onaran, 1999:184).

Dış göç zamanlarında ortaya çıkan güldürü tiplerinden en önemlisi Turist Ömer'dir. Sadri Alışık'ın yarattığı kahraman, yoksulluğu seçen, kendi kuralları hariç kural bilmeyen, sigara gibi kötü alışkanlıklara sahip, her türlü belaya cesaretle atılan, yeteneksiz, tembel ve bu olumsuzluklarına karşın iyi kalbi, sevimli hareketleriyle kendini sevdirmeyi başarır. Yönetmen Hulki Saner Turist Ömer tipini amcasından esinlenerek geliştirdiğini söylemiştir. Amcası belirttiğine göre hoş sohbetli ve sandalcılıktan başka meslek istemeyen bir kişidir. Oyuncu Sadri Alışık ise askerde yediği dayaklara rağmen kendi bildiğini okuyan bir arkadaşını model alarak tipleme oluşturduğunu, onun selam veriş tarzını da bu tipte kullandığını söylemektedir. Kendine has selamı, bir nevi inşaat işçisinden ödünç alınmış şapkası, ayakkabısının ökçesine basması, duyulduğu an şahsiyetini hatırlatan “Ameneey, Turist Ömer derler benim adıma...” şeklinde başlayan sözleri ile bilinir. Benzetmek gerekirse Cilalı İbo'nun “Yavyummm, şinek” gibi, Adanalı Tayfur'un “Yeşşee” veya “Şepkemin altındayım” gibi söylemleri örnek gösterilebilir (Evren, 2014: 303,304).

Turist Ömer dış görünüş itibariyle biçim bozukluğuna işaret etmektedir. Sıradan ve salaş oluşu Şarlo tiplemesinin etkisinde olduğunu göstermektedir. Öne doğru indirdiği şapkası, kesmediği sakalları, belden dışarı sarkan ve üst düğmeleri açık bırakılan koyu renkli kare desenli gömleği, ütüsüz açık renkli kemersiz pantolonu, ökçesine basılan ayakkabısı, boynuna taktığı zinciri ile kurallara aykırı bozuk bir biçim sergileyerek Şarlo'ya olan benzerliği yeniden görülmektedir. Şarlo ve diğer tüm dünyadaki tiplmeler, Turist Ömer'de dahil, bir biçim bozukluğu vermektedir. Nasıl ki eylem ve tavırlarda kuraldışılık varsa, kıyafetlerde de bunu yansıtır. Örneğin; pantolon kemersiz, gömlek kıravatsız, şapka şekilsizdir. Yani, karakterin kimliği konusunda netlik yoktur. Turist Ömer adı altındaki “turist” sözcüğü bu belirsizliğe bir gönderme yapmaktadır. Turist denilince gezgin, gittiği yere bağlı olmayan, oranın imkanlarını önemsemeyen kişi akla gelmektedir. Aynı zamanda karakter isyankar olarak nitelendirilebilir ki bunu kullandığı argo sözcüklerden anlamak mümkündür. Böylece mecburi olarak Şarlo



tiplemesinden ayrılmaktadır çünkü, Şarlo kibar ve sessiz film döneminde yükselen bir tiplemedir. Turist Ömer, alay etme, saldırgan tavırlarda bulunma, kavgaya hazır olma gibi niteliklerini fazlaca kullanmaktadır. Karakter, çoğu kişinin özendiği ve içinde var olan isyan etme ihtiyacına bir gönderme yapmaktadır (Bayrak, 2014:119).

Turist Ömer'in benzediği başka bir karakter daha vardır. Raj Kapoor'un "Awara" filminde 1951 yılında canlandırdığı "Raj Naghunath" karakteri ile fazlasıyla benzemektedir. Ömer tıpkı Raj gibi iyi kalpli, kadınlara kibar davranan, çocukları seven, kendisinin de dediği gibi karıncayı bile incitemeyen; ancak yine Raj gibi bazen hırsızlık yapan, işine göre insanları kandırmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Bunları yaparken, öylesine kibar ve çocuksudur ki seyircinin ona karşı kızgınlığını tersine çevirebilir. Ona bu kötülükleri yaptıranın hayat şartları olduğunu ifade edercesine kıyafeti ve konuşmaları hatta mimikleri sırasıyla düzenlenmiştir. Turist Ömer tüm bu özellikleri ile Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur'dan ayrılır. Jest, mimik ve sözlerin olduğu güldürme yöntemini uygulayan Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur'a göre Turist Ömer daha derin çizgilerle çizilmiş, sınırları net, gerçekliği daha güçlü bir karakterdir. Diğer ikisinden onu ayıran, lümpen ve serseri yönüne karşılık iyi kalpli ve duyarlı olmasıdır (Çağan, 2009: 17).

Altmışlı yıllarda zengin kız fakir oğlan, sonu mutlu biten, izleyenlerin özdeşleşebileceği tiplerin yaşadığı romantik komedi türü canlılık kazanmıştır. Kendi hayatında bu duygulardan uzak kalan seyirci özdeşleştiği karakterlerin duygularını yaşayarak mutlu olur. "Yalancı Yarım" adlı filmde zengin adam yoksul kız arasındaki sınıfsal farklılık işlenirken komedinin yöntemlerinden faydalanılır (Özkoçak, Uluyağcı, 2015:151). Romantik komedinin ana niteliği kadın-erkek çatışmasıdır. Birtakım sebeplerle oluşan çatışmanın komik durumlar, hareketler ve söylemlerle sunulduğu sahneler türe farklı bir nitelik kazandırır. Bazı filmler türün alışılan kalıplarından uzaktır. "Zorlu Damat", "Tatlı Meleşim", "Güllü Geliyor Güllü", "Kezban Paris'te" filmleri bu karşı cins çatışmasını yansıtır ve türü temsil eder, "Yalancı Yarım", "Öyle Olsun" filmleri bu konuda türü temsil etmez (Bayram, 2002:36). Tür, komik sahneleri aracılığıyla problemlerin gülünçleştirilerek yumuşatılmasını sağlar ve romantik aşkın hakim olmasıyla bir taraftan sınıfsal ve geleneksel çatışmanın köşelerini törpüler, diğer taraftan bu çatışmalardan kurtulma şekliyle yapılan söylemin altındaki düşüngenün üstünü kapatır. Bu filmler kente göç sonucu kent nüfusundaki artışın, üretim şeklindeki değişimin, kazançlar arası farklılığın, evlenme şeklindeki değişimin, kamuya kadının girmesindeki değişimin; toplumsal üretimde daha çok rol almasının, eğitim hakkından daha çok faydalanmasının, toplumsal

canlılık ve farklılaşmanın hız kazanmasının ve bütün bunlara paralel olarak, kültürel, ekonomik, politik çatışmaların göze çarptığı senelerde çıkarılan filmlerdir (Bayram, 2002: 92).

Bugün sinemamızda sert tavrı, erkeksi hareketleri, argo kelimeleri ile “Deliha” filmini gerçekleştiren Gupse Özay’ın oyunculuğu ve konusu bakımından benzer özelliklerle bezediği filmde 60’lı yıllarda temeli atılan bir tarzın esintileri bulunmaktadır.

Neriman Köksal’ın “Fosforlu Cevriye” olarak ün yaptığı 1959 yılında erkeklerle çatışmada ve argo sözcük kullanımında cesur, “külhanbeyi kadın” tiplemesinin temeli atılmıştır. Erkeksi kadın filmlerinden bazıları; “Aslan Yavrusu”, “Şoför Nebahat”, “Eli Maşalı”, “Zilli Nazife” dir (Özgüç, 1993: 29).

### **2.3.5. Türk Komedi Sinemasında 70’ler, 80’ler**

Türk sinemasında 70’li yıllar seks filmlerinin çoğaldığı ve kadının, ailenin sinemadan uzaklaştığı zamanı kapsamaktadır. Televizyonun da sinemaya rakip olduğu düşünülürse seks filmlerini tercih edemeyen kitlenin evde televizyona odaklanması normaldir. Seks filminden uzak duran yapımcı ve yönetmenler soluğu seyircisi genellikle erkek olan “türkücülü” filmlerin çekiminde aldılar. Sonraki zamanlarda kendini estetik açıdan toplayan aile filmleri yeniden ortaya çıkmıştır (Abisel, 2005: 75,76).

Türk komedi sinemasında 60’lı yıllara değin komik olaylara el atan beceriksiz tipler yer almıştır. Aksi duruma geçiş Arzu Film Ekolü ile olmuştur. Komedi türüne getirdiği yenilikler sayesinde Ertem Eğilmez bu ekolün yaratıcısıdır. Dünya sinemasındaki Ealing güldürüleri veya MGK müziklerinin öncüsü niteliğindedir. Eğilmez, güldürülerinde birden çok ünlü komedyene yer veren, toplumsal olaylara ağırlık veren ve komedinin dramla tam kararında harmanlandığı bir tarz geliştirerek alışılanın ötesine ulaşmıştır. Aynı zamanda Arzu Film Ekolü filmlerinde mevcut starlara değil kendisinin keşfettiği oyunculara rol vermektedir (Evren, 2014:307). Sinemaya kazandırdığı önemli isimlerden bazıları; Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen, İlyas Salman, Adile Naşittir. Eğilmez’in başarısı halk ile samimi iletişimine dayalı olarak 2000’li yılların başlarına kadar filmlerinin televizyonda prime-time diliminde gösterilmesiyle örtüşmektedir. Onun filmleri günlük yaşamın sorunlarıyla, dostluk kavramın birlikte yoğrulduğu komedilerdir. Yetmişlerde sinemaya hakim olan ve ailelerin sinemaya gitmesine engel teşkil eden seks güldürülerine karşı duygusal aile güldürülerini konu alan filmler yapmıştır (Hıdıroğlu, 2011: 26).

Eğilmez aile güldürülerinde genel olarak, haksızlığa uğrayıp sabırla direnen insanların kötülüğe dayanamadıkları yerde haykırımları vardır. Para onun filmlerinde insanları değiştiren

araç, mutluluk ise küçük insanların zenginlikten uzak yaşamlarından alınan hazdır. Kötülük asla düzeltilmez değildir, doğru kişi veya olaylar kötülerin iyiliğe dönmesini sağlayabilir. Eğilmez'in son dönem filmlerine kadar iyiliğe yönünü çeviren affedilebilir kötüler, "Namuslu", "Banker Bilo", "Erkek Güzeli Sefil Bilo" gibi filmlerle affedilemez hale gelmiştir. Öyle ki "Erkek Güzeli Sefil Bilo" filminde Maho Ağa, Bilo tarafından öldürülür. Eğilmez öldürmeyi tek çare olarak görmeyerek diğer filmlerinde iyilerin saf yanlarını öldürüp onları kötü kişi özellikleriyle bezemeye başlar. Eğilmez filmlerinde karşıtlıklar sadece iyi-kötü üzerine kurulmamıştır. Birbiriyle bağlantılı olan zengin-yoksul karşıtlığı bulunmaktadır. "Sev Kardeşim", "Oh Olsun", "Gülen Gözler" filmleri örnek olarak verilebilir. Yaşam tarzları bağlamında maddi imkanlara bağlı olarak bir başka karşıtlık oluşur. Alt-üst sınıf, işçi-patron ve köylü-ağa ayrımı bunlardandır (Hıdıroğlu, 2011: 30-32).

Eğilmez komedileri ile geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında birkaç açıdan benzerlik bulunmaktadır. Birinci benzerlik kadın-erkek ilişkileri üzerinedir. Karagöz ve Ortaoyunu'nda erkeğin arkasında iş çeviren ve 'pis herif' gibi tabirlerle eşine yaklaşan, onu aldatan kadınlar, Eğilmez sinemasında yerini "Gülen Gözler" in kocasından gizli iş çeviren annesine, "Süt Kardeşler" in söylediği yalanlar ve çevirdiği dolaplarla ortalığı karıştıran Melek Hanım'ına bırakmıştır. İkinci benzerlik iyi-kötü çatışmasından ileri gelir. "Meyhane" oyununda Hacivat, Bekri'nin rakı bardağına işer ve içirmek ister ancak kötülüğünün kurbanı kendisi olur. "Şabanoğlu Şaban" filminde Şaban aşık olduğu kızı rakibinden uzak tutmak için Ramazan'ı kuyuya atmak ister ancak yanlışlıkla Miralay Hüsam'ı atar. "Erkek Güzeli Sefil Bilo" filminde Maho tarafından dolandırılan Bilo artık Maho'nun dolandırıcısıdır (Hıdıroğlu, 2011: 39,40).

Eğilmez 1975 yılında Rifat Ilgaz'dan uyarlanan Hababam Sınıfı'nı çekmiştir. Filmin başarısının ardından "Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı", "Hababam Sınıfı Uyanıyor", "Hababam Sınıfı Tatilde" ve "Hababam Sınıfı Güle Güle" çekilmiştir. O, gündelik konuları kendine has gülmece anlayışıyla kalabalık oyuncu kadrosunu birleştirerek ele almıştır. 'Hababam Sınıfı' da kalabalık kadrodan meydana gelmektedir (Scognamillo, 2003: 280).

Veysel Atayman'a göre Hababam Sınıfı; pencerenin dışında bir dünya bırakan, dışarıya adım atmaya niyeti olmayan yaşlı büyük insanların lisede okumaları ve bunun normalleştirildiği, bilindik okul kalıplarının dışına çıkıldığı, içinde aşkı da barındıran, sanayi devrimine geciken kentsoylu-kapitalist yabancılığa birdenbire maruz kalan toplumun korktukları dış dünyadan onları koruyan bir kaledir (Çetinkaya, 2011: 112).

Eğilmez filmlerindeki kahraman kavramı bir kişiyi değil, birden fazla kişiyi anlatan kavramdır. İnsanlar küçük dünyalarında birbirleriyle dostluk içinde yaşarken aralarından büyük

isimler çıkmıştır. Türk sinema tarihinde komedi oyuncusu olarak yükselip halkın her kesimine ulaşabilen tek yıldız olarak Kemal Sunal bu büyük isimlerin en önde gelenidir. Aptal ve salak gibi görünüp aslında çok zeki olmanın karşılığı Kemal Sunal'ın tiplemesinin genel çerçevesidir. Aptal olarak görünüp alaya alınan adam, zekası, uyanıklığı sayesinde asıl alayı karşısındakine kendisi yapar (Özgüç, 1993: 48,49).

Kemal Sunal filmlerini beş dönem olarak ayırırsak ilki, 1972-1974 arasında salon filmlerinde komedi ağırlıklı yan rollerde çıktığı dönemdir. Filmlerden bazıları; “Tatlı Dillim”, “Köyden İndim Şehire”, “Güllü Geliyor Güllü”dür. İkinci dönem filmleri 1974'te başrolde oynamaya başladığı ağa kızını dağa kaçırdığı eşkiya rolündeki “Salako” ve “Salak Milyoner” filmleridir. Üçüncü dönem, 1975-1977 arasında çekilen “Hababam Sınıfı” film serisidir. Dördüncü dönem, 1977-1985 arasındaki Şaban tiplemesinin doğduğu, “Şabanoglu Şaban”, “İnek Şaban”, “Yüz Numaralı Adam”, “Bekçiler Kralı” gibi toplam 17 filmde rol alır. Beşinci dönem, 1986-1990 arasında dramın komediyi geride bıraktığı genellikle toplumsal konuların güldürü türünde işlendiği “Davacı”, “Yoksul”, “Düttürü Dünya”, “Garip” gibi toplam 10 filmde rol alır. Ayrıca bu dönemlerden ayrı olarak “Hanzo” (1975), “Tosun Paşa” (1976), “Süt Kardeşler” (1976), “Kapıcılar Kralı” (1976), “Çöpçüler Kralı” (1977), “Kibar Feyzo” (1978), “Zübük” (1980), “Devlet Kuşu” (1980), “Davaro” (1981), “Polizai” (1988) gibi birçok filmde rol alır (Evren, 2014: 309).

Kemal Sunal'a göre onun filmlerinin konusunun en önemli niteliği; her zaman güncelliğini koruyan olaylardan oluşmasıdır. Sunal, halkla yakından ilişkili, onlara eğlenmenin yanında öğretmeyi amaç edinen konuları bilhassa seçmektedir. Türk halkının duygusallığı, haksızlığa uğrayanın yanında olması Sunal filmlerinde onunla özdeşleşen insanların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. O, Keloğlan kadar saf, Nasrettin Hoca kadar uyanıktır. Bu adam, halkın içinden gelen, saflığın ve sakarlığın yol açtığı karmaşadan zekası ya da şansıyla çıkan kişidir. Eğlendirirken verdiği derslerin kolay anlaşılması; ulusal mizah anlayışıyla örtüşmesine, tiplerin halkın içinden kimseler olmasına bağlanabilir. Buna bağlı olarak gerçek yaşamda da kötü ama güçlü olanların iyi ama güçsüz olana eninde sonunda yenik düşeceği iletisi alınmalıdır (Sunal, 1998: 104,106).

Veysel Atayman'a göre Şaban, tıpkı Şarlo gibi içine atıldığı düzende hangi sosyal role sahip olursa olsun başta kendi sosyal rolü, ondan anarşistçe bir terörle karşılık bulur. İçinde rol aldığı kurumlar ve kendisi anarşinin kaynağını oluşturur. O anarşisiyle güçlü kurumların sarsılmaz yanlarını sarsabilir. Paşalık, kapıcılık, memurluk, futbolculuk onun anarşisinin gideceği duraklardır. Türk sinemasının korkak ve beceriksiz ilk askeri oluşu bundandır.

Buralara kendi isteğiyle gelmez, itilir. Eylemlerinde ne kadar anarşistlik barınsa da çocuksu yanından bir türlü kopamaz. “Hababam Sınıfı” zamanından kalma bu büyümeme hali, onun bütün hayatı boyunca yaptığı yıkıcılıkları affedilebilir yapmaktadır. Nitekim, çocuklar yaramazlık yapsalar da çocuktur ve bu onları kötü yapmaz. İçine itildiği düzenle barışık olanlar onun nazarında “birer eşekoğlueşektirler” ve bu düzen onun yaşamak istediği bir yer bulundurmaz (Çetinkaya, 2011: 122,123).

Akçatepe ile Sunal’ın “Şabanoğlu Şaban” filminde mercimek çorbası içtikleri sahnede Ramazan, Şaban’ı yalan sözlerle oyalayarak dikkatini dağıtır ve Şaban’ın bütün çorbasını içer. Bunu fark etmeyen Şaban saf yanından dolayı mercimeğin karnını şişirdiğini bile söyler. Ramazan’ın uyanık olması, küçük boylu olması zıt özelliklerle bir araya getirilen komedi ikilisi kriterlerine uymaktadır. Yemeğin ardından sigarasını kardeş payı yapmak için Ramazan’ın kendisine fazla Şaban’a az böldüğünü görünce duruma uyanan Şaban’ın arkadaşına söylediği şey “eşekoğlueşek”tir.

Şaban, girdiği gazinoda eline mikrofonu almasıyla şarkı söylemeye başlar ve asla sesinin güzel olup olmadığı düşünmez. Nasıl olsa ömür boyu şarkıcı olmayacağını bilincindedir. Bu yüzdendir ki parayı bulduktan ve üst sınıf hayatına alıştıktan sonra bir aksilik sonucu yeniden eski hayatına dönse bile bu durum onu içinden çıkılmaz hallere sokmamaktadır. Ait olduğu yer, içerisinde zorla bulunması gereken, başkalarının onunla alay ettiklerini düşündükleri fakat kendisinin başkalarını alaya aldığı yerdir. Ağasına karşı saf olan Feyzo’nun, anasının karşısındaki zekice direnişinden filmin sonunda ağası da payına düşeni almaktadır. Öyleyse Feyzo’nun saflığı hayatındaki kadını kaybedene kadardır. Yönetmenliğini Zeki Ökten’in üstlendiği “Çöpçüler Kralı” filminde de Apti adlı kahraman, hoşlandığı kız için Amir’e karşı direnmektedir. Önce kızın ailesiyle zıtlaşan adam, son çarede Amir’i ve emirlerini hiçe sayarak tepkisini gösterir. Onun için sevdiği kız uğruna herkesi karşısına alması demek, kızı kaybettiğinde yas tutması demek değildir. Eğer o kız başkasını tercih etmişse kaybettiği bir şey yoktur ve yeniden aşık olana kadar her şey aynıdır.

Tiplemesiyle dönemin başarılı isimlerinden bir diğeri İlyas Salmandır. Filmlerinin çoğunda halkın sevdiği, köylü, namuslu, saf, ve iyi bir adam olan Bilo karakteri kullanılmıştır. Bilo, kendisiyle alay edebilen, gariban, iki yüzlülükten uzak bir halk adamıdır. Halkı eğlendirirken öğretme amacı güdülen filmlerde köyden kente göç eden insanların aldatılması, toplumsal aksaklıklar işlenmiştir (Karademir, 2015:66).

Salman, “Erkek Güzeli Sefil Bilo” filminde sevdiği kızın kalbini kırıp gönlünü almak için tezek hediye etmeyi düşünür. Bu adam saf, temiz kalpli olmasa art niyetli

düşünüldüğünden, bilerek yapılan bu eylem çirkin, kaba duracağından komiklikten uzak olacaktır. Adamın saflığı, yaptığıının masumca algılanmasını sağlayarak gülmeye aracı olmaktadır. Kadının hediyeği aşağılayarak reddetmesi izleyenlere “ne saçma hareket” yerine “yazık oldu adama” dedirtebilmektedir.

İyi niyetlilerin güldürüsünden ayrı incelenmesi gereken isim ise Şener Şen’dir. Şen, komedi tiplerinin bilindik saf ve temiz özelliklerinden uzak, üç kağıtçı ve yalancı özelliklerle bezenen rollerde halka kendini sevdirmeyi başaran oyuncudur. “Hababam Sınıfı”ndan sonra Kemal Sunal ile ikili olmuş ve karakterlerin zıtlığından oluşan çatışmanın örneklerini vermiştir. “Süt Kardeşler”, “Şabanoglu Şaban”, “Tosun Paşa”, “Kibar Feyzo”, “Davaro”, “Çöpçüler Kralı” bu filmlere örnektir. Aynı şekilde İlyas Salman ile ikili zıtlık üzerine filmler yapmıştır. “Çiçek Abbas”, “Banker Bilo”, “Erkek Güzeli Sefil Bilo”, “Dolap Beygiri”, “Şekerpare” bu filmlere örnektir. Ertem Eğilmez’in 1984 yapımı “Namuslu” filminde ise bunlardan tamamen farklı bir adam olur. Farklılık “Çıplak Vatandaş”, “Züğürt Ağa”, “Muhsin Bey” ve “Selamsız Badosu” ile devam eder. Bu filmlerde genel olarak küçük insanların çaresizlikleri ele alınır. Şen’in sinema macerası, şirket güldürüleriyle başlamış, yönetmen güldürüleri ve nihayetinde oyuncu güldürüleri ile devam etmiştir (Evren, 2014: 310).

Şener Şen’in kurnaz bir ağayken kullandığı yarım bıyığı sanki Chaplin’den alınmış gibidir. Bu benzerlikte, kullandığı şapkayı havuzda bile çıkarmadan “ben üst sınıfa aitim” mesajı vermek için taktığı düşünüldüğünde, Chaplin’in üst sınıfa özenen giysiler giymesi akla gelmektedir. Şen’in yaptığı tüm haksızlıklara gönül koymak yerine onun sevgiye layık görülmesi, Şarlo’nun birisine kötülük yapsa bile güldüren büyüüne benzemektedir. Mimik ve jest kullanımındaki başarısı şive taklitleriyle birleştiğinde, tiplmelerinin zaten insanları sinirlendirmek için değil, böyle insanların varlığının altını çizmek için yapıldığı anlaşılmaktadır. Şen, böyle zalim ve yalancı insanlara duyulan öfkenin, onlara gülererek atılmasının en iyi örneklerindedir. Bilo’yu kandırmalarının ardından “sor bakalım niye yaptım” sözü ve Bilo’nun her defasında onu affedecek saflıkta olması bize komiğin malzemelerinden bahsederken ele aldığımız hayal kırıklığını hatırlatmaktadır. Feyzo’nun da Bilo’nun da intikam almak için Maho ağayı vurması, üç kağıtçıları cezalandırmayan bir düzeni eleştirmiş ve saf olanın uyandığını, saflığın ebedi olmadığını anlatmıştır. Kötülüğün cezası olan gülme, bu filmlerin sonunda kendini acıma duygusuna bırakmıştır.

Komedinin tek kişiyle yetinmediği yerde Şen-Sunal, Salman-Şen, Akçatepe-Sunal gibi geçici ve zıtlık yaratan ikililerin haricinde, birinin adı duyulduğu zaman diğzerinin adı söylenen daimi ikili Zeki Alasya- Metin Akpınar’dır. Zeki, Metin’e göre biraz daha çocuksudur ama asla

biri diğ erinden daha aptal de ğ ildir. Laurel ve Hardy zıtlı ğ ındaki kıyafet, tip veya karakter zıtlı ğ ı çok fazla göze çarpmamaktadır. Onlar yalnızca uyumlu iki dost, iki gençtir. Biri aşık olur, ardından diğ eri de aşık olur. Dertleri bir, fakirlikleri bir, zenginlikleri birdir. Biri memur olup diğ eri beş parasız bir aile babası oldu ğ unda dostlukları o günler için vardır. Güldürülerinde Zeki'nin "Allah Metiiiiin" diyerek sesleniş i Sunal'ın "Allah Allah" diyerek ř aşkınlı ğ ını dile getirmesiyle, "eşeko ğ lueş ek" diyerek öfkesini belli etmesine, Adanalı Tayfur'un "yeşşeee" diyerek içindekileri anlatmasını anımsatmaktadır.

### 2.3.6. Türk Komedi Sinemasında 90'lar ve 2000'ler

Altmış ılı yılların seyircisi için bir sınırlama yoktur ve filmler ailecek izlenebilmektedir. Yetmiş ılı yılların sonlarında seyirci olarak erkekler ço ğ unluktur. Seksenli yıllar belirsizlik içinde geçmiştir. Doksanlarda bu belirsizli ğ i durdurma amacıyla gençler hedef kitle olarak seçilmiştir. Doksanlı yılların başında sinema, seyircisini Amerikan sinemasına bırakmış ne sanatsal ne de propaganda amaçlı kullanılamamıştır. Türk sineması, halkın eğ lence beklentisini karşılayamadı ğ ı gibi Türkiye'nin batılılaş ma sürecinde yaşad ı ğ ı sorunlardan etkilenecek kimi zaman yükselmiş kimi zaman düş üşe geçmiştir. Eski zaman sindirilmeden yeni zamana geçiş sağ lıksız bir toplumun habercisi olmuştur. Dolayısıyla 90'lar ÷ lke ve sineması açısından zor geçen yıllardır. Bu yıllar Türk sinemasının popüleri ğ i fark etti ğ i, Ertem Eğ ilmez'in yeş ilçamla alay eden "Arabesk" filminin devamı olan dönemdir. "Berlin in Berlin", "Eř kıya", "İstanbul Kanatlarımlın Altında" bunlardan bazılarıdır (Pösteki, 2004: 33-35). Doksanların ikinci yarısı Yeni Türk sinemasının başlangıcı sayılan genç yönetmenlerce biçimsel olarak özel görüntü, ses efektlerine yer verilen, kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması olarak ayrılan bir sinema anlayış ının başlad ı ğ ı yıllardır (Sevinç, 2013: 76).

Komedi türü için 90'lı yıllar genel olarak fazlasıyla verimsiz geçmiştir. Ağ ır dramlar komedinin önüne geçmiş ve komedi birkaç filmle sınırlı kalmıştır. Yavuz Turgul'un yenilik ararken komikleşen bir yönetmeni anlattı ğ ı "Ař k Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" (1990) filmi, ř erif Gören'in Türkiye'nin Amerikan etkisinde olmasını ele alan "Amerikalı" (1993) filmi, Ersin Pertan'ın kadın ve erkek rol de ğ iř imini ele alan Orhan Kemal romanından uyarılma "Tersine Dünya" (1994) filmi bunlardan bazılarıdır. Doksanların sonundan 2000'li yıllara do ğ ru trajikomik ve absürd komedi sevilmeğe başlanmıştır. Buna katkısı olan filmler ise Ömer Vargı'nın "Her ř ey Çok Güzel Olacak" (1998) filmi ve Gani Müjde'nin "Kahpe Bizans" (1999) filmidir (Arslantepe, 2010).

Doksanlardan kalan terör sorunu, Kürt meselesi, AB'ye katılma çabaları, ekonomik problemler, her kafadan bir sesin çıktığı ama kimsenin kimseyi dinlemediği bir Türkiye'ye sebep olmuştur. Batılılaşma uğruna ortaya konulan belirsizlikten medya da kendine pay çıkarmıştır. Televizyonların içeriği şiddetle dolup taşıkça insanlar bu duruma duyarsızlaşmaya başlamıştır (Pösteki, 2004: 37). Sinema 2000'li yıllarda tüm olumsuzluklardan etkilenecek döneme girmiştir. Neyse ki 19. yüzyıla girerken genç kuşak sinema izleyicisi sayesinde gişe başarısı yüksek filmler yapılmaya başlanmıştır. Gişede başarılı filmler popüler bir oyuncu ve iyi bir reklam ile bunu yakalamıştır. “Vizontele”, “Abuzer Kadayıf”, “Komser Şekspir”, “O Şimdi Asker” gibi filmler bunlardır. Dönem içinde sinema ticari kaynaklı ve kendi tarzını oluşturan yönetmen kaynaklı olarak ikiye ayrılabilir. İlki popülerlikle gişe yapan filmler ikincisi insana insanı anlatan bir sinema anlayışının farkında olan yönetmenlerin filmleridir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, sade anlatımı, abartısız reklamı tercih eden genç sinemacılardandır (Pösteki, 2004:42,43).

Türk sineması için 2000'li yıllar komedinin canlandığı ve popüler yeni komedyenlerin ortaya çıktığı yıllardır. Yalnızca güldürme odaklı “Ömerçip” i yaşatan sinema, güldürürken düşündüren “Abuzer Kadayıf” veya “Komser Şekspir”i de yaşatmıştır (Pösteki, 2004: 89).

Yapımın az ancak çeşitliliğin fazla olduğu yıllar 1998-2002 arasındır. Bir kısım incelikli, bir kısım popüler komedi ve taşlamalar (Ömer Vargı, Her Şey Çok Güzel Olacak, 1998; Reha Erdem, Kaç Para Kaç, 1999; Sinan Çetin, Komser Şekspir, 2001; Zeki Alasya, Ömerçip, 2002), popüler oyuncular ve eski örneklerle dayalı komediler (Gani Müjde, Kahpe Bizans, 2000; Ömer Uğur, Hemşo, 2001), gişe şampiyonları (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, Vizontele, 2001), taşlamalı ve dokunaklı komediye yeni bakışlar (Semir Aslanyürek, Şelale, 2001) (Scognamillo, 2003:452).

Dönemin traji-komedi filmlerine “Fasülye” (2000), “Vizontele” (2001), “Vizontele Tuuba” (2004), “Pardon” (2005), “Organize İşler” (2005), “Dondurmam Gaymak” (2005), “Şans Kapıyı Kırınca” (2005), “Hokkabaz” (2006), “Çinliler Geliyor” (2006), “Avrupalı” (2007), “Osmanlı Cumhuriyeti” (2008) örnek olarak verilebilir. Komedi filmleri 2000'li yıllarda hızla gelişmeye başlamış ve çeşitlenmiştir. Korku-komedi, aksiyon-komedi, romantik-komedi, bilimkurgu-komedi, gençlik komedisi, dram-komedi, Hollywood film parodileri gibi türler çoğalırken toplumsal eleştiriye olanak tanıyan komedi azalır. Aksiyon-komedi türünde “Hırsız Var” (2004), “Plajda” (2007), “Maskeli Beşler” (2005, 2007, 2008) serisi başarı yakalamıştır. Korku-komedi türünde “Mumya Firarda” (2002), “Hababam Sınıfı Üç Buçuk” (2005), “Kutsal Damacana” (2007, 2009) serisi, “Destere” (2008) filmleri önemlidir. Tip ile



yapılan komedi “Recep İvedik” (2008, 2009, 2010) serisi, tür parodisinde “Gora” (2004) ve “Yahşi Batı” (2009) dönemin diğer komedi türleridir. Dönemin en önemli isimleri Cem Yılmaz ve Recep İvedik karakterine hayat veren Şahan Gökbağkar olmuştur. Cem Yılmaz “GORA” filmiyle bilimkurgu-komedi tarzında uzaya giden Türkleri ele alır ve “bizden adam olmaz”ın anlatımını yapar. Recep İvedik, Gora ve Arog gibi filmler “bizden adam olmaz” ve kural tanımazlık üzerine inşa edilen, gişe başarısı yüksek, 80’lerde önce yaygın olan parodiler biçiminde anlatıma sahip olduğundan her ne kadar bugünün seyircisi için ilgi çekici olsa da eskiye de yatkın filmlerdir (Arslantepe, 2010).

“G.O.R.A.” filminde Arif karakteri Turist Ömer’i andıran bir yaşam tarzına sahiptir. Zenginliği hedefleyen, başarıya ulaşma yolunda tüm becerilerini sergileyen, hakiki aşkı bulduğunda dürüstlüğü temsil eden kişidir. Turist Ömer uzaya çıksa sistemin diretmelerine aldırılmaz. “G.O.R.A.” filminde “Turist Ömer Uzay Yolunda” (1973) filminden esinlenilmiştir. Yabancı bilimkurgu türünden esinlenen ilk film değilse de bilimkurguyla alay eden ilk film olabilir. Hollywood sinemasıyla alay eden film aynı zamanda Türk kültürüne ait özellikleri güldürü unsuru olarak kullanır. Örneğin, sucuk ağaçları ile bir Türk uzaya çıksa neler yapabilir sorusunun yanıtı verilir. Filmde yıldız oyuncu, parodik söylem, anlatışta açıklık, özdeşleştirme bulunduğu için seyirci bu türe yakınlık duymaktadır (Pişkin, 2008: 86,87).

Son zamanların gişe başarısı en yüksek filmlerinden biri Şahan Gökbağkar’ın önceleri televizyon skeçlerinde hayat verdiği sonra 2008’de beyaz perdeye aktardığı ‘Recep İvedik’ filmidir. Recep, görünüşü, argo konuşması, çevresindekilerin rahatını bozan eylemleri ve cinselliğini öne çıkaran tavırlarıyla son dönem gülmecesine ‘maganda’ tipinin yansımasıdır. İzleyici sayısı 4 milyonu geçen ilk filminin devamı ‘Recep İvedik 2’ filmi de 4 milyonu geçmeyi başarmıştır. Filmlerde vurgulanan tek karakter Recep İvedik iken, tamamlayıcı kurgu ve hikayeden yoksunluğu G.O.R.A. ve A.R.O.G’a benzetilebilir. Ancak G.O.R.A ve A.R.O.G’taki gibi çağımızın insanların beklentilerine uygun ve detaycı bir mizah anlayışından ziyade sinemada bir magandanın ana karakter olduğu mizah anlayışı hakimdir. Kendini “hayvanım ama evcil değilim” şeklinde tanıtan karakter kaba davranışlarını, huzur bozuculuğunu, jest, mimik ve sözlerde argo kullanmasını güldürmeye yardımcı araç olarak kullanmıştır (Çağan, 2009: 82).

Recep İvedik karakteri iyi bir insan olduğunu, sert mizacının altında yumuşak bir kalbinin olduğunu “agresifim, kompleksliyim ama perdelerimi kaldırıncaya da kedi gibi bir insanım” sözünü kimi zaman tekrarlayarak kimi zaman da macera yaşadığı yola birilerine yardım etmek amacıyla çıkararak göstermektedir. Onun yardımseverliğiyle şiddetinin, suşi

yerken tiksinmesine rağmen oradaki çubuklarla kulağını karıştırmasının, işsizliğini haksızlık olarak gösteren zekasının zıtlığı güldürme unsurları olarak kullanılmıştır. İş bulup sonra dakikasına reddetmesi gibi kimseye minnet etmeyen hali, her bulduğu işi eline yüzüne bulaştırması, açıksözlülüğü, cinsel içerikli konuşma ve hareketleri, insanları severken ve döverken uyguladığı kaba hareketler diğer güldürme araçlarıdır.

Şahan Gökbakar, “Recep İvedik 3” (2010) filminden sonra “Celal ile Ceren” (2013), “Recep İvedik 4” (2014) ve en son “Osman Pazarlama” (2016) filmlerinde rol almıştır. Celal kişisini oynadığı “Celal ile Ceren” filminde uzun süre birlikte olan çiftin ayrılık aşamasında neler yaşadıkları komediyle anlatılmaya çalışılmıştır. Celal ayrılmayı isteyen taraf iken, ayrıldıktan sonra Ceren’i başkasından kıskanmış, pişman olmuş ve barışmak için çabalamıştır. Ceren ise genç adama ders vermek için elinden geleni yapmış ve sonunda evlenmişlerdir. Filmin sonunda düğünleri görülen çiftin evlilik cüzdanına Celal’in artık bakmaktan vazgeçtiği ve Ceren’in uğursuz olarak nitelendirdiği kargası, gelin ve damadın tepesindeki ağacın dalına konarak pislemiştir. Film, çiftin evliliğinin pek de iyi bir sonuç vermeyeceği mesajını izleyiciye verir. Uğursuzluğun yol açtıklarını bir nevi “Osman Pazarlama” filmi devam ettirir. Osman adlı kişi pazarlama işiyle uğraşmaktadır. Sevdiği kızla evlenmek ve işinde başarılı olmak için yapmadığı bırakmaz. Televizyon kanalına çıkarak, kaçak yollardan davetlere katılarak, evde toplanan misafir bayanların yanına giderek ürünlerinin reklamını yapar. Güldürüye katkı sağlayan en önemli öge ise tanıtımını yaptığı ürünlerdir. Ürünlerin hepsi ilginçtir ve tanıttığı mecralar durumu komikleştirmede önemlidir. Gösteri yapan insanlara ‘bibersavar’ olarak satmaya çalıştığı ürün bunlardan bir tanesidir. Nihayetinde zenginliği yakalayan Osman, ayağına kadar gelen eski sevdiği kızı ve babasını sert ve kendine has esprisiyle gönderir. Osman’ın zengin olduktan sonra kıymetli olması Kemal Sunal’ın “Çöpçüler Kralı”nda zengin olduktan sonra başka, fakirlikte başka olan insanlara sırt dönmesine benzetilebilir. Osman’ın zengin olunca onu istemeyen kızın ayağına kadar gelmesi ile Abdi’nin şarkıcı olduktan sonra Hacer’in pişman olup Abdi’nin adını sayıklaması ile oldukça benzemektedir.

Komedi çeşitlerinden komedi-suç türüne dahil filmler, 2010 yılında “Çakallarla Dans” filminde yeniden hatırlanmıştır. Kötünün kendi tuzağına düşmesi, Servet kişisinin patronunu dolandırmak için çıktıkları yolda karşılaştıkları olaylar komiği oluşturur. Servet’in ve arkadaşlarının başları derde girer ve başkalarına yaptıkları çakallıklar kendilerini bulur. Filmin beğenilmesinin ardından diğerleri de “Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede” (2010), “Çakallarla Dans 3: Sıfır Sıkıntı” (2014) olarak macera-komedi türünde devam etmiştir.

Komedi, her zaman erkek komedyenlerin yer aldığı bir tür olmamıştır. Kadın komedyenlerden Gupse Özay'ın hayat verdiği “Deliha” (2014) filmi yanlış anlama üzerine kurulu bir komedidir. Adı Zeliha olan genç kadın erkeksi hareketleri olan, merdivenden on saniyede inince hayatının aşkını bulacağına inanan, haksızlığa uğrayanların yardımına koşan, erkeklere karşı boyun eğmeyen, ölümcül olmayan intihar yolları deneyen kadın, farklılığından ötürü ‘Deliha’ olarak adlandırılır. Fotoğrafçı dükkanını açan Cemil ve Cemal kişilerinden Cemil’e aşık olup yanlış anlaşılmalara üzerine Cemal ile yaklaşan Deliha kimi zaman Recep İvedik’in kadın halini yansıtır. Örneğin, kendisine istediğini söylemeyen falcıya tokat atar, erkeksi görünüşüne karşın kendinin “çok güzelim be” dediği gibi güzel bulur, Cemil’in dikkatini çekmek için ona hakaret ederken, komşusunun söylediği argo söze takılarak onu ayıplar, yolda yürüyen güzel kıza sırf kıskandığı için kağıt püskürtür. Komedinin kadın komedyenlere ihtiyacı olduğu düşünülürse, Gupse Özay güldürme unsurlarını kendinde toplamıştır.

Komedide iki kişinin olduğu filmlere geçildiğinde, Selçuk Aydemir’in yönetmenliğini yaptığı 2010 yılında “Çalgı Çengi” ve 2013 yılında “Düğün Dernek” filmleri gişe başarısı yüksek filmlerdir. “Düğün Dernek” filminde istenilen tepki alınca ikincisi 2015 yılında “Düğün Dernek 2: Sünnet” olarak çekilmiştir. Bu filmlerin ilkinde birkaç iyi kalpli ve tuhaf insanın sevdikleri bir arkadaşlarının oğlunu evlendirme ve ikincisinde evlendirdikleri adamın çocuğunun sünnet düğününü yapma girişimleri, maddi destek sağlama sebebiyle karşılaşılan komik olaylar karakterlerin farklılığı üzerine kurulu bir senaryo ortaya çıkmıştır. Çalgı Çengi’de cinayete tanık olan iki kuzenin yanlış anlaşılmaları üzerine kurulu, Ahmet Kural ve Murat Cemcir ikilisinin doğduğu filmidir. Bu ikili Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisinin devamı sayılabilecek yetenektedir. Ahmet Kural mimiklerini kullanmada, Murat Cemcir konuşma hızında oldukça başarılıdır. İkilin televizyon dizilerinde de birlikte çalışması ‘ayrılmaz ikili’ olarak görünmelerini açıklamaktadır.

Bugünün komedi sinemasına baktığımızda; geçmişin izlerini devam ettiren birtakım güldürü unsurları varlığını korumaktadır. Kendini birçok açıdan yenileyen sinema elbette komedide de birtakım yeniliklere yer vermiştir. Bu yenilikler teknolojik gelişmelerle bağlantılı ilerlemektedir. Sonuç ne olursa olsun komedi eskiyle alay ederek veya Karagöz’den bu yana güldürü araçlarından faydalanarak günümüze ulaşırken geleceğin umut vaat eden gelişimlerinden kendine pay çıkararak izleyicisini eğlendirmeye devam edecektir.

Komedi, komikle beraber incelenecek bir tür iken estetik kaygılar ve toplumsal ilişkiler göz ardı edilmemelidir. Komedi filmini güldürme unsurları bağlamında inceleyecek olursak,

filmdeki anlamların her yönüne bakmak gerekecektir. Filmdeki çözülmeyi bekleyen kodlara ve göstergeler aracılığıyla iletilen mesajlara dikkat etmek demek, filmi anlamak demektir. Filmdeki güldürücülerin incelenmesi bir yana, sinemaya ait olan ve olmayan kodlar aracılığıyla verilen anlamlar ve birtakım sonuçlar incelenerek de komedi filmi anlaşılır hale getirilebilir.

Eco'ya göre, bir filmin estetik görevini ve toplumla bağlantısını anlamak için o filme göstergebilimsel bakış açısıyla yaklaşılmalıdır (Aktaran: Özden, 2004:143). Öyle ki, filmleri ideolojik bakımdan inceleyen Alain Marty, önceliği göstergebilimsel araştırmaya vermektedir (Özden, 2004:143). Sinema göstergebilimi, günümüzde film kuramı için önemli bir yerdedir. Bir filme yaklaşma şekli nasıl olursa olsun, filmin temelanlamsal incelenmesi için göstergebilimin yolu izlenmelidir. Göstergebilimin terminolojisi, filmin en küçük parçalara ayrılarak incelenmesini gerektirdiğinden biraz zordur. Her ne kadar zor olsa da göstergebilim sayesinde sinema incelemeleri nesnelleşir. Dolayısıyla film kuramı bilimselleşir ve filmin akademik düzeye yükselmesi sağlanır (Özden, 2004:139).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.RECEP İVEDİK 4 FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

#### 3.1. Göstergebilim

Gösterge, tek başına bir şeyi temsil eden ve bu şeyin yerini alabilecek özellikteki her türlü biçim, obje, olgu vb. şeklinde tanımlanmaktadır. Gösterge, insanların toplumsallaşma sürecinde iletişim kurmak amacıyla oluşturdukları doğal diller, birtakım jestler, işaret dili, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarına ait flamalar (denizcilerin flamaları gibi), moda, mimarlık işlemleri, reklam afişleri, edebiyat, müzik, resim vb. birimlerden oluşan dizgedir. Gösterge dizgelerinin çalışmasını bilimsel açıdan inceleyen bilim dalına ise göstergebilim denilir (Rifat, 2009: 11,12). Göstergelere ve onların anlam iletme şekillerine çok uzun zaman önce ilgi duyulmuştur. Ortaçağ düşünürlerinden John Locke'a kadar uzayabilen bu süreçte göstergebilimin iki kurucusu olarak Ferdinand de Saussure ve Charles Saunders Peirce isimleri söylenebilir. Peirce için gösterge, herhangi bir kimseye göre, herhangi bir miktarda herhangi bir şeyin yerini alan herhangi bir şeydir. Göstergenin yerini aldığı şey göstergenin nesnesidir. Peirce'a göre elbise kodları, reklam resimleri, trafik işaretleri, el-kol hareketleri, Tv programları, gazeteler vb. medya biçimlerinden görsel işaretleri kullananlardır. Dilbilimsel göstergede gösteren-gösterilen ilişkisi olağan gelişir kediye nedensizce k-e-d-i denilir. Halbuki görsel filmsel göstergelerde gösteren-gösterilen ilişkisi benzerlik içindedir, kedi göstergesi kediyi göstermektedir (Parsa, 1999: 16).

Charles Sanders Peirce'e göre; göstergeler, görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak üçe ayrılır. Görüntüsel gösterge, nesneyi benzerliğiyle temsil eder. Aynı zamanda türün simgesini içerir. Örneğin, dedektiflik filminde fotr şapka ve yağmurluk simgelerdir (Kabadayı, 2013: 66). Belirti, nesnesi yok olduğunda gösterge özelliğinden ayrılır ama yorumlamayan olmasa da gösterge olmaya devam eder. Örneğin, içine ateş edilen bir mülajdaki kurşun deliği, yorumlayan olsa da olmasa da vardır fakat ateş edilmese olmayacaktır. Tıpkı dumanın ateşin belirtisi olması gibi. Simge, yorumlayan olmadığında gösterge niteliklerini kaybeden göstergedir. Terazinin adaletin simgesi olması buna örnektir. Pierce'e göre diğer gösterge düşüncesi nitel, yalın ve kural gösterge olarak üçe ayrılır. Nitel gösterge, gösterge olan bir niteliktir. Bir kişinin kokusu, sesi buna örnektir. Yalın gösterge, gösterge olan şey veya gerçek bir olaydır. Kural gösterge, bir gösterge olan yasa, kuraldır (Rifat, 2009: 31,32).

Saussure göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yerini inceleyecek bir bilim olarak tanımlar (Parsa, 1999: 16). Saussure'e göre gösterge, bir kavramın bir işitimi imgesiyle

birleşmesinden oluşur ve bunu gösteren-gösterilen olarak açıklar. Gösteren, bir düşünceyi ifade etmede kullanılan söz veya sözcükler iken, gösterilen, göstereni anlamak yahut yorumlamak için kullanılan terimdir. Gösteren bir göz kırpma ya da kamera açısı gibi göstergenin bir şeyi gösteren bir parçasıyken, gösterilen, göstergenin olası bir ya da birkaç anlamının parçasıdır (Kabadayı, 2013: 66). Ona göre gösteren ve gösterilen arasında sebepsiz, yapay ve tesadüfi bir ilişkisi olduğu gibi kelimenin içeriğiyle veya gösterinin gösterilenle bağlantısı yoktur. Bu durum da metinlerde anlamın bulunmasını zorlaştırır (Berger, 1993:16).

### 3.1.1. Göstergebilim ve Sinema

Sinemasal gösterge veya sinema dili içerisine belirti ve görüntüsel göstergeye ek olarak simgesel göstergeyi dahil eder. Sinemada simgesel gösterge objektif eleştiri bakımından önem arz eder (Kabadayı, 2013:67). Filmsel anlamlama, anlamlamaya katkı sağlayan göstergelerin ilişkilerinden meydana gelmektedir. Göstergebilimsel tanımlamaya göre, gösterge, gösteren ve gösterilenin birleşiminden oluşmaktadır. Filmsel anlamlama gösteren-gösterilen ilişkisinin anlamı ortaya çıkarmasından oluşur. Anlamlama sürecinde gösterge, duyguyu, düşünceyi, nesneyi, kavramı zihinde canlandırılabilen bir göstergeye dönüştürür. Saussure'ye göre gösterge ağaç kelimesi ise, a-ğ-a-ç harfleri yazılı ya da işitsel olarak gösteren, zihindeki kavram gösterilendir. Filmde ise, göstergenin maddi kısmı olan gösteren ile kavramsal kısmı gösterilen birlikte. Filmsel görüntünün çift eklemlenmesi bulunmaz. Gösteren bir imge, gösterilen onun temsil ettiği şeydir. Dolayısıyla gösteren ve gösterilen ağaç sesbiriminin ağaç imgesinden ayrıldığı gibi ayrılmazlar. Filmsel iletilerin iletilme süreci olan anlamlama süreci, yalnızca bir kodun varlığı ile gelişir. Filmsel kodların incelenmesi, yapılan anlamlandırma sisteminin incelenmesi demektir. Filmin saf gerçekliği bizi anlama ulaştırmaz, yalnızca film bunu yapabilir. Metz, izleyiciye mesaj ileten beş sinemasal kodlama kanalı belirler; 1) görsel imge, 2) konuşma, 3) müzik, 4) ses, 5) yazı. Beş kanalın sinemaya kazandırdığı kodlar ise üç çeşittir: Sinemaya ait kodlar, sinemaya ait olmayan kodlar ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar (Özden, 144-146).

Sinemaya özgü kodlar; kamera hareketleri, ölçekleri, geçiş türleri (açılma, kararma zincirleme v.b.). Sinemaya özgü olmayan kodlar; kültürel anlam içeren, kişilerin algı alışkanlıklarına dayanan kodlar. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar; anlatsal metin, oyunculuk, ışık, aydınlatma, renk, beden dilidir (Belkaya, 2001:81).

Çağdaş yaşamın masalcısı olan televizyonda göstergebilimsel çözümlemenin yapıldığı fenomene metin denilmektedir. Metin parantezine fotoğraf, film, reklam afişi de konulabilir.

Televizyonda bulunan alt metinler ise, çizgi filmler, reklam filmleri, Tv filmleri ve dizileri, durum komedileri gibi eğlence noktalarıdır. Ne tür bir kitle iletişim aracı olursa olsun, anlatı iki türden meydana gelir. Biri neyin olduğu sorusunu temsil eden içerik, diğeri öykünün nasıl anlatıldığını soran biçimdir. Metin, filmin iletilerini dizisel ve dizimsel olarak iki açıdan düzenlemektedir. Dizimsel eksende söylem, birleştirmedir ki burada neyin neyi izlediğine bakılır. Dizisel eksende ise seçicilik ön planda tutularak ne ile neyin gittiğine bakılır. Oyunculuk, diyaloglar, jestler, müzik, kamera açıları, hareketleri, çekim ölçekleri renkler ve aydınlatma gibi anlamın dizisel yanı her ne kadar film anlatılırken var olsa da anlatımla iç içe değildir (Parsa, 1999: 23, 24).

Berger'e göre göstergebilimi televizyona uygulama sırasında çekim ölçekleri önemli yer tutmaktadır. Çekim ölçekleri gösteren olarak tanımlanırken kamera hareketleri ve kurgu da bu bölümde yer alır.

**Tablo-1: Çekim Ölçeklerinin Gösteren Durumu**

| Gösteren    | Tanım              | Gösterilen (anlam) |
|-------------|--------------------|--------------------|
| yakın çekim | yalnızca yüz       | samimiyet          |
| orta çekim  | bedenin çoğu       | kişisel ilişki     |
| uzun çekim  | dekor ve kişiler   | bağlam, alan       |
| genel çekim | kişinin tüm bedeni | toplumsal ilişki   |

Kaynak: Berger, 1993: 35

**Tablo-2: Kamera Devinimleri ve Kurgu Tekniği**

| Gösteren           | Tanım                                     | Gösterilen (anlam)  |
|--------------------|---|---------------------|
| aşğı çevrinme      | kameranın aşğı bakması                    | Güç                 |
| yukarı çevrinme    | kameranın yukarı bakması                  | Güçsüzlük           |
| optik öne kaydırma | kameranın yaklaşması                      | Gözlemeleme         |
| Açılma             | görüntünün boş ekranda belirmesi          | Başlangıç           |
| Kararma            | görüntünün gitmesi ve ekranın boş kalması | Bitiş               |
| Kesme              | bir görüntüden diğesine geçilmesi         | eşzamanlılık, telaş |
| Silme              | görüntünün ekrandan silinmesi             | vurgulu son         |

Kaynak: Berger, 1993:35

Televizyon izlendikçe yukarıdaki fenomenlerin anlamları kavranmaktadır. Aydınlatma teknikleri, ses efektleri, renk ve müzik televizyondakilere yorum yapmamıza katkı sağlayan araçlar “gösteren” dir (Parsa, 1999: 25).

### 3.2. “Recep İvedik 4” Filminin Göstergebilimsel Analizi

Komedi sinemasının kullandığı güldürme unsurları ve vermek istediği mesajlar göstergebilimsel çözümleme ile açıklığa kavuşturulacak bu mesajların gösteren- gösterilen bağlamında incelenmesi yapılacaktır. Film içindeki gösteren ve gösterilenler nitel bulgularla verildikten sonra film içindeki kodlar açılacak, düşünsel ve toplumbilimsel bakımdan inceleme yapılacaktır.

#### 3.2.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın uygulama bölümünde Türk sinemasında son zamanların en çok gişe yapan filmlerinden olan Recep İvedik 4 filmi göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir.



Sinema göstergebilimsel bağlamda ele alındığında; Arthur Asa Berger tarafından televizyon programının göstergebilimsel çözümlemesi esnasında yapılması gerekli olan birkaç işlem aşağıda verilmiştir:

**(A) Metindeki önemli göstergeler ayrılır ve çözümlenir**

- 1- Önemli gösterenler nedir ve neyi göstermektedir?
- 2- Bu göstergeler hangi dizgeyle anlam kazanır?
- 3- Bulunan kodlar nelerdir?
- 4- İçerdiği düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular nelerdir?

**(B) Metnin dizisel yapısı nasıldır?**

- 1- Metindeki ana karşıtlık nedir?
- 2- Çeşitli kategoriler altında karşıtlık oluşturan çiftler nelerdir?
- 3- Bu karşıtlıklar herhangi bir ruhbilimsel ya da toplumsal anlamı var mıdır?

**(C) Metnin dizimsel yapısı nedir?**

- 1- Propp'un işlevlerinden hangisi metne uygulanabilir?
- 2- Olayların sıralanma şekli anlamı nasıl etkilemektedir?
- 3- Metni biçimlendiren kurallı özellikler var mıdır?

**(D) Televizyon aracı metni ne şekilde etkiler?**

- 1- Kullanılan çekimler, kurgu teknikleri, kamera açıları nelerdir?
- 2- Işık, renk, müzik ve ses göstergeleri anlamlı kılmak için ne şekilde kullanılmıştır?

**(E) Kuramcılar tarafından geliştirilen metne uygulanabilecek katkılar nelerdir?**

- 1- Göstergebilim kuramcıları tarafından televizyona uyarlanabilecek neler yapılmıştır?
- 2- İletişim bilimleri kuramcıları tarafından göstergebilimsel çözülemeye uygulanabilecek neler yapılmıştır? (Berger, 1993:37,38).

Metinlerde yukarıdaki çözüleme yöntemlerinden sadece bir tanesi uygulanabilmektedir. Çalışmamız gereğince, birinci bölümdeki göstergeler, kodlar, dizge, düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular gibi bulunması gereken başlıklar çözümlenen film için daha uygun görülmüştür. Ancak konuya katkı sağlayacağı düşünüldüğünden metnin dizisel ve dizimsel yapısından da kısaca bahsedilecektir.

### 3.2.2. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada “Recep İvedik 4” filmindeki göstergeler tarama modeli kullanılarak açıklanmaya çalışılacaktır.

“Tarama modelleri geçmişte ve halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan yaklaşımlardır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez” (Eroğlu, 2006: 1). Bu model aracılığıyla göstergebilimsel analiz yöntemine tabi tutulan “Recep İvedik 4” filmi içinde yer alan göstergelerin filmin tamamına olan etkileri incelenmiştir.

### 3.2.3. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini; 2000’li yılların Türk komedi sineması oluşturmaktadır. Ancak ulaşılabilirlik, zaman ve maliyet açısından konuya katkı sağlayacak tüm filmlerin incelenmesi mümkün olmadığından araştırmaya örneklem olarak son zamanların en fazla gişe yapan 2014 yapımı “Recep İvedik 4” filmi seçilmiştir.

### 3.2.4. Verilerin Toplanması

Film çekimlere ayrılıp dikkatli ve tekrarlı bir şekilde izlenmiş olup, çekimlerde yer alan önemli gösterenler ve göstergeler, sinemaya ait ve ait olmayan kodlar, düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular olarak incelemeler yapılmıştır.

### 3.2.5. Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada “Recep İvedik 4” filmi ele alınmaktadır. Göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelenen filme dair bulgu ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

#### 3.2.5.1 Filmin Künyesi

Yönetmen: Togan Gökbakar

Yapımcı: Şahan Gökbakar, Suzan Güverte, Emrah Çoban

Senaryo: Şahan Gökbakar

Görüntü Yönetmeni: Gérard Simon

Kurgu: Erkan Özekan

Sanat Yönetmeni: Tural Polat

Kamera: Gürol Beşer

Kostüm: Meriç Atınç Gamsızoğlu

Oyuncular: Şahan Gökbakar, İrfan Kangı, Gülüm Baltacıgil, Cem Korkmaz, Arda Hacıoğlu, Murat Ergür Aziz Karakaya, , Barış Bulut, Çağlar Salman, Halil İbrahim Yılmaz, Serkan Sağdıç, Berna Üçkaleler, Caner Tanrıverdi, Gülşah Yanaş, Ali İhsan Varol, Ekrem Aral Tuna, Ece İncebay

Ses: Erkan Altınok, Mustafa Durma

Makyaj: Dilek Zengin, Ahsen Gülkaya

Post-produksiyon: Barış Ayaztaş

Yapım: Çamaşırhane

Dağıtım: Tiglon

Tür: Komedi

Süre: 146 dk

Ülke: Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: 21 Şubat 2014

Vizyona Katıldığı Hafta: 28 hafta

Toplam İzleyici: 7.374.931

Hasılat: 72.144.687,0 TL

### **3.2.5.2.Filmin Özeti**

Recep İvedik, yaşadığı mahalledeki çocuklara futbol oynamaları konusunda yardımcı olmaktadır. Futbol için kullanılan arazi bir sermaye sahibi tarafından satın alındığı için burayı kurtarmaya çalışan Recep, sermaye sahibine senet imzalar. Üç ay içinde parayı bulması gerektiğinden İssız Ada yarışmasına katılarak birinci olmayı amaçlar. Adada takım lideri olarak türlü yarışlarda başarı sergiler. Final oyununda kendisinin de adaya gelmesinde önem taşıyan futbol vardır. Recep yarışı kazanarak mahallesinin futbol sahasını kurtarıırken çocukların da yüzünü güldürmeyi başarır.

### 3.2.5.3. Recep İvedik 4 filmindeki önemli gösterenler ve gösterilenler

Film genel çekimle mahallede çocuklara antrenman yaptıran Recep İvedik ve koşan çocukların görüntüsüyle başlar. Çocukları kendi tarzıyla futbola hazırlar, onlara kalçalarının arasına kaçan iç çamaşırlarını çıkarmaları gerektiğini gösterir. Çocuklara toprakta şınav ve mekik hareketleri yaptırmasının ardından üstünü başını çırpmaları için kendi üzerinde bunu gösterir. Bu Recep'in sokakta oynayan bir çocukluk geçirdiğinin göstergesidir. Aynı zamanda rahatını kaçıran en ufak şeylere takıldığına da göstergesidir ve kaba eylemleri burada güldürme unsuru olarak kullanmıştır. Çocuklar maça hazırlandıktan sonra hep birlikte el ele vererek birlik ve takım hareketi yapmaktadır. Bu sırada çekim ölçeği göğüs çekimden diz çekime geçmekte ve arkadaki apartmanın adı olan “Birlik” ve “Maşallah” yazısı netleşmektedir. Yapılan eylem, apartmanın adı olan birlik ve beraberlik gösterilenini ortaya çıkarmaktadır. Maşallah sözü ise “nazar değmesin” anlamına gelmektedir. Mahalle ruhunu aşılama amacıyla filmin başında genel olarak genel çekim kullanılmış ve izleyicinin mahalle ve insanlara yönelik görüşünü belirlemek için bu mekan kentin düzdeğişmecesini olarak kullanılmıştır.

Recep, oynayan çocukların arasına dahil olur, oynarken ufak bir çocuğu bir yerden alıp diğer yere koyar. Çocuklarla oynaması onun içindeki çocuğun ölmediğinin, çocuklara teması ise kural tanımadığının göstergesidir. Aynı zamanda Recep, bir kişiyi alıp bir yere koyma eylemini filmlerinde sıklıkla güldürme unsuru olarak kullanmakta, iriliğinden bu amaçla faydalanmaktadır.

Maç bitiminde fotoğraflarını çektirirler. Recep'in fotoğraf çektirmesi hatıraya önem verdiğinin göstergesidir. Çocuklara öğüt vermeye başlar ve global, yeni nesil futbolun en önemli şeyi olan vuruş tekniğini anlatacağını söyler. Futbolda esas kuralın güç olduğunu ve çocukların “aygır gibi” olmaları gerektiğini söyler. Böylece benzetme sanatını kullanmıştır. Güçlerini sahaya nasıl yansıtacaklarını ayakkabısını ayağından çıkararak anlatmaya başlar. Ayakkabının ne olduğunu sorar ve ayakkabı diyenlere onun bir silah olduğunu söyler. Öyleyse ayakkabı göstereninden güç gösterileni doğar. Recep, ayakkabının ucunu pis burun olarak nitelendirirken futbolda asıl kullanılan ‘ayak içi’ kavramıyla hiç uğraşmadan pis burunla futbol oynanması gerektiğini belirtir. Futbolcuya örnek olarak; Hami Mandıralı, Ünal Karaman, Ayı Gökmen, Rambo Yusuf, Beşiktaşlı Recep'i verir. Kendi kalesine rovaşata atsa da gücünü yansıttığını söyler. Çocuklara top atmayı öğretmek için Hayrettin'in kaleye geçmesi ve Recep'in “bismillahirrahmanirrahim” sözüyle film devam eder. Besmele çekmesi müslümanlığının bir göstergesidir. Attığı top Hayrettin'in burnuna gelir ve adam yere düşer. Recep ise durumu hafif görerek “bayıldı Hayrettin abinizi hastaneye kaldırın” dedikten sonra

dikkatini araziye bakan zabıta ekibine yöneltir. Önemli bir olayı basite indirgemesi, beklenilene vermemesi burada komik olmuştur.

**Tablo-3**

| Gösterge | Gösteren              | Gösterilen             |
|----------|-----------------------|------------------------|
| Eylem    | Üstünü çırpma         | Sokakta geçen çocukluk |
| Nesne    | Birlik apt yazısı     | Takım ruhu             |
| Eylem    | Maçta çocuklara temas | Kuralsızlık            |
| Nesne    | Fotoğraf              | Hatıraya önem verme    |
| Nesne    | Ayakkabı              | Güç                    |
| Söz      | Besmele               | Müslümanlık            |

Zabıtalara ve Recep'in görüntüsü verilirken Recep onlara "Hayırdır Gardaş" diyerek kendine has bir üslupla ne yaptıklarını sorar. Mekanı keşfettiklerini söyleyenlere "burası yılların Güngöreni, yani varsa keşfedilecek bir şey beraber keşfedelim" der. Ali Bey adlı karakterin orayı satın alması ve bina yaptırmak istemesine Recep sert tepki gösterir ve İbrahim abisinin onlara bu sahayı bırakıp gittiğini belirtir. İbrahim abisinin emanet ettiği arsayı vermek istemeyen Recep'in bu çıkışı hatıraya önem verdiğinin göstergesidir. Zabıta Recep'e "aynı şeyi konuşuyoruz koca oğlan İbrahim abin gitti yalnız ebediyete gitti puff" şeklinde cevap verir. Koca oğlan sözü ile Recep'in içinde geçmişini yaşatması onun her ne kadar iri bir adam olsa da çocuksu görünmesi anlatılır. Adamın yaptığı bina dikmeyle ilgili açıklamadan rahatsız olan Recep sinirlenir. Burada her yere bina yapılmasını eleştirmek adına zabıtanın "katına katına arsayı çık buraya dedim" sözü ve Recep'in buna tahammül edememesi adamı "Konuşma Leyn" diyerek susturması görülür. Arsa sahibi Ali Bey'le o da görüşmek ister.

Ali Bey'in ofisine Recep'in girişi gösterilir ve zenginlik göstergesi eşyalar ortam içinde verilir. Recep "Selamünaleyküm Gardaş" diyerek selam verirken Ali Bey'de "aleyküm selam" der. İslamiyet içinde Allah'ın selamı üzerinde olsun anlamına gelen selamlaşma müslümanlığın ve dostça yaklaşımının ifadesidir. Recep Ali Alkantara'ya arsayı vermeyeceğini söyler. Adamın vazgeçmemesi Recep'i sinirlendirir oradan birisinin onu engellemek istemesi üzerine Recep "Şu itini kopuğunu benim üzerimden çek bak sana açık koşuyorum Ali" derken hemen öncesinde adamla kafa kafaya yaptığı mücadele, doğadaki hayvanlar arası güç mücadelesine benzemektedir. Yapılan gövde gösterisinden sonra "it" kavramıyla metafora başvurulmuştur.

Arsaya 250 bin verdiğini söyleyen Ali'ye Recep 300 bin teklif eder. Elinde o kadar para olmayan Recep'in bu atılımı korkusuzluğunun göstergesidir. Göğüs çekimde Recep'in, Ali'nin

ve yardımcısının anlamsız bakışmaları verilir. Bu anlamsızlıktaki şaşırmanın yarattığı anlam ise güldürü unsuru olarak kullanılmıştır. Bel çekimde şaşırma ve bakışma devam ederken tekrar göğüs çekime geçilir, çünkü Recep ona boş bakan Ali'ye, eliyle küfür barındıran hareketi yapar. Bu onun cesaretinden ileri geldiği gibi ahlaki açıdan bazı eğitimden yoksun olduğundan da kaynaklanır. Ayrıca bu el hareketi komiğe malzeme olarak kullanılmıştır. Çünkü insanlar bir tepki beklediklerinde ve bulamadıklarında buna aynı manasızlıkta bir tepki verebilmektedir. Ali tarafından kabul edilen anlaşmanın sonucunda Recep senede imza atar. İmzası ayrıntı çekimle verilirken imzanın karmaşıklığı Recep'in iç dünyasındaki karmaşanın bir göstergesidir. Recep, Ali adlı sermaye sahibinin tavırlarını bir an yumuşak bulur fakat anlam veremez. Adamın kendi içinde oluşturduğu zıtlık komiği yaratma amacıyla kullanılmıştır. Ali, borcunu ödemesi için Recep'e üç ay süre verir.

Recep, genel çekimle kahvehaneye elinde alarm benzeri bir sesle giriş yapar. İslami selamlaşma olan “selamünaleyküm” der ve kahvehanedekilerden “aleyküm selam” cevabını alır. Selamlaşmadaki söz ve elini kalbinin üstüne koyma müslüman halkın göstergesidir. Herkese iyi akşamlar diledikten sonra yaşadığı borca girme olayını anlatır. Anlatırken kullandığı “bu kadar betonarlaşmanın arasında bir can damarı bizim için” sözü ile yaşamın doğal kalan şeylere ihtiyacı olduğunu anlatmak ister. Recep, sadece kendisinin değil oradaki herkesin bu borca girdiğini belirtir. Recep'in rahat ve vurdumduymaz biçimde kazıklandığını anlatması ve argo biçimde yaptığı tren benzetmesi güldürü ögesi olmuştur. Tren sözcüğü metafor olarak kullanılmıştır.

Recep kahvedekilerden para toplamak için Nurullah'ın elindeki çuvala para atmalarını, ceplerinde ne varsa boşaltmalarını ister. Ardından, masaya yakın çekimle tesbih, zar, çay kaşığı, akpil, kalem kapağı, okey taşı gibi alakasız araçlar ve az miktarda para gösterilir. Cep boşaltmada kelime oyunu yapılarak güldürü gerçekleştirilmiştir. Okey taşı oyun sırasında taş çalındığını anlatan bir güldürü unsurudur. Akpil ise belediye araçlarına binildiğinin ve ekonomik durumun üst seviyede olmadığını göstergesidir. Tesbih, İslamiyet inancına işaret ettiği gibi bazı kesimlerce erkekliğin de ifadesidir. İnsanların birlik ve beraberlik için çıktıkları yolda çuvaldan kirli kulak çubuğu çıkaran Recep çok sinirlenir. Çocuk için bunun yapılmaması gerektiğini belirtir. Ona göre çocuk masum olandır ve dolayısıyla film boyunca çocukluk masumiyetin göstergesidir. Recep, çuvaldan çıkan miktarın azlığını ayıplar. Paralı adamlara ulaşılması gerektiğini “ensesi kalınlar”, “godamanlar” sözleriyle ve inekten süt sağma hareketiyle anlatırken eğretileme yapmaktadır. Zenginlerden alıp hayır işi yapacağını söylerken, zenginden alıp fakire vermesiyle meşhur olan Robin Hood'a çağrışım yapmaktadır.

**Tablo-4**

| Gösterge | Gösteren       | Gösterilen              |
|----------|----------------|-------------------------|
| Söz      | Selamlaşma     | İslamiyet               |
| Eylem    | Senet imzalama | Cesaret                 |
| Nesne    | İmza           | İç dünyasındaki karmaşa |
| Nesne    | Akpiil         | Ekonomi orta seviyede   |
| Kişi     | Çocuk          | Masumiyet               |

İvedik, kahvede masada çayıyla oturmaktadır. Çay, Türk kültürünün vazgeçilmez içeceklerindendir. Kitaptan bulduğu numarayı arar. Arama sırasında hareketlilik açısından çekim ölçeği değişir. Rahmi Koç'a ulaşmaya çalışır, ardından Mustafa Koç ile görüşmek ister ama golf oynadığını düşünür. Golf oyunu toplum için, genel olarak zenginliğin bir göstergesidir. Ali Koç ve Kamil Koç ile de görüşmek isterken, Kamil Koç'un başka bir iş adamı olduğunu bilmez.

İlkokul çağlarında öğrendiği “fıstıkçışahap”ı rehberde numara ararken büyük ünlü uyumu olarak düşünmesi ve Özge Ulusoy'u arayarak önce Yılmaz Ulusoy'u sonra Çağatay Ulusoy'u telefona istemesi gibi örnekler cahilliğinin karşılığıdır. En son aradığı TÜBİTAK'tır ve iş adamlarıyla görüşmek ister. TÜSİAT hakkında bilgisi yoktur. Recep insanları bazen çok bilgili olması bazen de böyle hatalar yapıp içinde cahillik barındırmasıyla, kısacası içindeki zıtlıkla güldürmektedir. Aramadan sonra çocuklar için tek kendi çabalayan Recep, arka masaya elini vurur ve “çocuklar için bir ben uğraşıyorum ama burada” sözü ile daha hissedilir bir sınır anı vurgulanır.

Hastaneye giriş yapan Recep'i kamera izler. Satın almanın önce kapısını açar, sonra tıklar. Kurallara uymak zorunda kalan ancak uymayı başaramayan bir adamdır. Yine selam vererek içeri girer. Satın alma departmanını tamamen yanlış anlayan Recep iç organlarını satıp para kazanmaya çalışır. Çocuklar için canını feda edeceğinin göstergesi olan durum karşısında adamın durumu açıklaması Recep'i sinirlendirir ve masadakileri yıkarak oradan çıkar.

Bankaya kredi çekmeye gider ve iki kişinin tepkilerini iyi verebilmek için amors çekim kullanılır. Selam vererek içeri girer ve ihtiyaç kredisi çekmek ister. Ancak düşük miktar veren kızın “meblağ” yerine “mevla” demesi Recep için eksi puandır. Kelimelerle arasının iyi olduğunu söyler. Bu da ileride kelimelere dair bir gelişme olacağının habercisidir. O kadar banka içinde orayı seçtiğini, kendisinin seçilmeyip seçeceğini belirtir. Kimliğini isteyen kıza kimliğini çıkarır bu sırada kimliğe yakın çekim yapılır. Kimliği çok eski, fotoğrafı küçüklüğüne

ait, T.C. kimlik numarasızdır. Yenilikten uzak olmasının kimliğe yansımaları Recep'in değişimden hoşlanmadığının göstergesidir. Para alamayınca kadına “hırsızlık mı yapayım, adam mı vurayım, bedenimi mi satayım” der. İnsanlara çıkış yolu gösterilmediği için bunların olduğuna işaret eder. Sinirlenen Recep ayaklarını masanın üstüne çıkarır, ayağa kalkar ve çıkarken kadına tacizde bulunduğu dair iftira atar. İftira, Recep'in yenilmeyi hazmedemediğinin göstergesidir.

Mahallenin genel çekimle görüntüsü verilir. Buradaki cami, esnaflar, mahalle hakkında genel bilgi veren düzdeğişmecelerdir. Recep kahvehanede Nurullah ile otururken çare bekler, gazetede “Kelimeleri bul büyük ödül senin olsun” yazısını görür ve heyecanlanır. Kelime dağarcığının çok iyi olduğunu anlatarak yarışmaya girmek ister.

Kelime Oyunu adlı yarışmaya katılan Recep ‘tren’i ‘tiren’ olarak bildiği için doğru cevaplayamaz ve ilkokulda Türkçenin yazıldığı gibi okunan bir dil olarak öğretildiğini hatırlar. Zorlamayla ekrana ‘tiren’ yazdırır ve kasesine yüz puan daha kazandırır. Tiren yazısı ve ek puanı Recep'in inatçı kişiliğinin göstergesidir. Aynı zamanda o tıpkı futbolda çocuklara öğütlediği gibi başarıya onu götüren güç olsun onun için yeterlidir. Buradaki başarıyı da bileğinin hakkı sayar. Diğer soruları da cevaplama sıkıntısı çeker ve oldukça basit sorulara zor der. ‘Metrobüs’ cevabında bütün harfler çıkmasına rağmen cevabı söylemez aklındaki cevabın başka olduğunu söyler. Recep'in bu şüpheli tavrı güven problemi olduğunun göstergesidir. O sırada kahvedekiler televizyonda yarışmayı izlemektedir. Nurullah, Recep'in hareketlerine sinirlenir ama yanında burnunda sargıyla oturan Hayrettin yarışmayla normal yaşamdaki insan halinin farklı olduğunu söyler. Nurullah daha önce yarışmaya katılmadan nasıl bileceğini sorar. Dolayısıyla yarışmaya katılan bazı kişilerin sıklıkla dile getirdiği ‘oradaki ile buradaki farklı’ mantığına komik dille eleştiri yapılır.

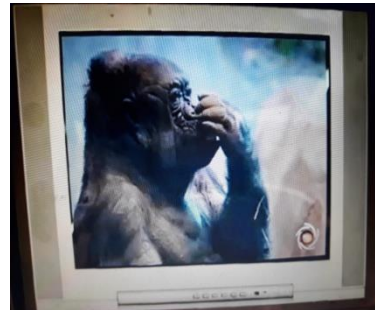
‘Şarj Cihazı’na ‘Şarz Cihazı’ der ve toplumu doğrucu olarak örnek gösterirken aslında yanlış kullanılan bir kelime zincirine kendi üslubunca eleştiri getirir. Yarışmayı kazanamayan Recep'e sunucunun verdiği hediye sözlüktür ve bilgilenmesi için verir. Sözlük sunucunun Recep'e söyleyemediği sert sözlerin bir tür ifadesidir.



**Tablo-5**

| Gösterge | Gösteren  | Gösterilen            |
|----------|---|-----------------------|
| Durum    | Golf Oyunu  | Zenginlik             |
| Eylem    | Hastanenin satın alma departmanına organ satma girişimi | Fedakarlık            |
| Nesne    | Kimlik (eski)   | Yenilikten uzaklık    |
| Eylem    | Bankadaki kadına iftira                                 | Yenilmeyi hazmedememe |
| Eylem    | Tren kelimesini Tiren olarak yazdırma                   | İnatçı olma           |
| Eylem    | Ekranda metrobüs yazısı çıkmasına rağmen emin olamama   | Şüphencilik           |

Recep ve arkadaşları kahvehanede maymun belgeseli izlemektedir. Maymunların yapayalnız bir ağacın üzerinde arkadaşlıklarının keyfini çıkarttıklarını gören Recep dudaklarını büzerek özdeşleşme yaşar. Bu sırada göğüs çekimle verilir. Maymunun sümüğünü yemesi ile Recep'e daha da yaklaşan kamera omuz çekim yapar. Özdeşleşme ve Recep'in kendinde olanı maymunda görmesi aktarılır. Kamerayla yapılan bu benzetme ile izlenen belgesel Recep'in iç dünyasının bir göstergesidir. Reklamın başlamasıyla kamera yeniden göğüs çekime geçer. Issız Ada reklamına bakarken yeniden omuz çekime geçilir. Yakınlaşma ile yarışmaya katılmanın sinyali verilir. Nurullah ile bakışır ve bu imalı bakışın ardından Recep "Issız Ada" adlı yarışmaya katılması için Nurullah tarafından ikna edilir. Can alıcı ikna kelimesi çocuklardır. Yine çocuk onun zaafının göstergesi olarak kullanılmıştır.

**Şekil-1****Şekil-2**

Recep İvedik film müziğiyle yarışmaya başvurulan yere giriş yapılır. Müzik yeni maceraların habercisidir. Bir kıza başvuruyu sorar ancak formun bittiğini öğrenince sinirlenir.

“Ben bitti demeden bitmez” sözü kararlı kişiliğinden ileri gelmektedir. Tuhaf şeyler yapacağını haber veren müzikle yürürken birini gözüne kestirir. Yine “selamünaleyküm” diyerek sohbe başlar. Karşısındaki kişinin şişman ve sağlıksız olduğu gerekçesiyle adamı korkutup, elinden zorla formu alarak onun yerine kendi geçer. Eliyle işaret ederek “Yetenek Sizziniz’e git geçen sene köpek kazandı bu sene de orangutan kazanır yani ne olacak” diyerek benzetme yapmaktadır. Bunu yaparken kendinin de şişman olması ve adama orangutan demesinin sebebi kıl iken kendinin de kıllı olması güldürücü araç olarak kullanılmıştır.

Jürinin karşısına “selamünaleyküm” diyerek girer. Jüriye formu kendisinin değil, eli sakat olduğu için bir arkadaşının doldurduğunu söyler. “Nasıl biridir Recep?” sorusuna, “agresifim, kompleksliyim, perdelerimi kaldırdığımda kedi gibi bir insanım, sevdiğime karşı son derece vericiyim, yani sevdiğime vericiyim, sevmediğimden sonuna kadar alıcıyım iliğini kemiğini sömürürüm sevmediğimin. Böyle bir yapıya sahibim yani, yaradılış” der. “Ada şartlarında zorlanacağını düşünüyor musun peki?” sorusunda ise, boy çekime geçilir. Recep elini bacak arasına götürerek cevap vermeye başlar. Cevabın devamında “yok yani ada şartlarında pek zorlanacağımı açıkçası yani düşünmüyorum...” derken bel çekime geçilir. Cevaba başlarken yaptığı cinsel içerikli hareket ile değişen çekim ölçeği adada zorlanacağı tek şey sorusuna cevap gibidir. Yapılan eylem, cinsel isteğin göstergesidir. Yemek ve tuvalet ihtiyacında da çok fazla değişim olmayacağını anlatırken normalde evindeki tuvaleti bozuk olduğu için mentollü kedi kumu doldurduğu leğende ihtiyacını giderdiğini söyler. Kedi kumlu leğen Recep’in, yaşamında hayvansal parçalar taşıdığının göstergesidir. Sonuçları birkaç gün içinde öğreneceğini duyduktan sonra kesin bir tarih ister. Bu hem çeşitli sebeplerle bekletilen insanların sessizliğine bir eleştiri hem de Recep’in belirsizlikten hoşlanmadığının karşılığıdır.

Mahallenin insanları ve Recep genel çekimle verilir. Yolcu etme geleneği ve mahallelinin desteğini çekim ölçeği etkilemiştir. Trabzon spor renklerinin arasında Salih Bakkal yazısı, eski binalar, sokakta asılı çamaşırlar mahallenin genel ekonomik durumunu, çeşitli bölgelerden insanların kaynaştığını, samimiyeti sergilemektedir. İnsanlardan bel çekimde tehditkar bir edayla yardım bekler. Recep destek görmediği kişilere kara melek gibi çökeceğini söyler. Azrail’e yönelik benzetme yapmaktadır. “İnşallah, Allah’ın izniyle” sözleri inancının göstergesidir. Kasap et ve sucuk verir, Rıfat dolma verir, Hayrettin ise fotoğraf verir. Arabaya binmesinin ardından Türk geleneği olan su dökme işlemini gerçekleştiren kadın bunu, pis suyla arabanın üstüne yapar. Doğal gelişmesi gereken, su gibi gidip gelmek anlamında berraklığı temsil eden bir kavramın, bu olayda pisliğe bürünmesi güldürü unsuru olmuştur. Pis su Recep’in ada hayatında başına pis şeylerin geleceğinin bir göstergesidir.



Şekil-3

Tablo-6

| Gösterge     | Gösteren                                    | Gösterilen               |
|--------------|---|--------------------------|
| Durum-kamera | Belgesel-omuz çekim                         | Recep'in iç dünyası      |
| Kişi         | Nurullah'ın Recep'i çocukla ikna etmesi     | Zaaf                     |
| Eylem-kamera | Adada zorlanma sorusunu bacak arasına koyma | Cinsellik                |
| Nesne        | Kedi kumlu leğen                            | Hayvani yaşam tarzı      |
| Söz          | İnşallah sözü                               | İslamiyet inancı         |
| Nesne        | Ardından dökülen pis su                     | Kötü geleceğin habercisi |

Yarışmaya girerken adanın uzak çekimi yapılarak ortam hakkında genel bilgi edinilir. Recep tekneyle adaya iniş yapar. Survivor yarışması buradan itibaren mizahi dille ele alınmıştır. Sunucu İrfan ıssız adaya hoş geldiniz derken herkes alkışlar ama Recep “sağol Allah razı olsun” der ve ellerini birbirine kazanacağım hırsıyla kavuşturur. Kameranın sağa doğru yaptığı pan hareketiyle iki ayrı takım, seçileceği yarışmacıların üzerinden verilir. Görüntü sağa doğru devam ederken en sona en kısa kişiyi koyarlar. Komik etki oluşturma amacıyla sona bırakılan adamı kamera eğilerek göstermiştir. Sondaki kişiye yapılan vurgu, Recep'in takımının sıra dışı olacağının göstergesidir. Recep 10 numaralı formaya sahiptir ve forma renkleri turuncu-beyazdır. Turuncudan gerçek hayatında da vazgeçmeyen karakterin bu rengi tercih etme sebebi agresif ve atılgan davranışlarının göstergesidir. Forma üzerindeki ‘10’ ise en iyi oyuncuların giydiği forma numarası olduğundan on numaralık adamın bir göstergesidir. Takım lideri seçilirken ortaya atılan Recep, İrfan tarafından isteksizce seçilir. Takımları simgeleyen renklerdeki bandanalar liderlere verilir. Recep'e kırmızı, Taylan'a mavi renk düşer. Kırmızı canlılığın ve Recep'in içindeki dikkat çekme isteğinin göstergesidir. Kırmızı tehlikeyi, hırsı, cesareti de içerir. Mavi ise huzurun, modernliğin, sakinliğin göstergesidir. Yarışmacıların

arkasında takımları temsil eden bayraklarda da her şey açık olarak verilir. Mavi bayrakta güneş sembolü, kırmızı olanda tehlike anlamına gelen kuru kafa sembolü vardır. Kırmızı takımın hem karşı takım için tehlikeli bir başarı yakalayacağı hem de kötü zamanlar geçireceği bayraklardan bellidir. Recep bandanayı başına, Taylan koluna takar. Recep'in başına taktığı bandana Ninja Kaplumbağalar'dan Raphael'e çağrışım yapar. Çünkü o, grubun en sinirlisidir ve başarıya ulaşmada öfkesine yenilir. Onun için önemli olan yaptığı mücadeledeki en iyi harekettir. Tıpkı Recep'in ayak içi düşünmeden pis burunla gol atması gibi. Mavi renkteki Taylan da Leonardo'ya benzetilebilir. Grup lideri olan bu kaplumbağa eğitilmiş ve disiplinli olduğundan önderliği de düzgün ilerlemektedir. Kısacası seçilen bu renkler, kırmızı seçen Recep için zayıflığın göstergesidir.



**Şekil-4**

Kurada Taylan'a Simge çıkar. Recep "bismillahirrahmanirrahim" der, besmeleyle işe başlayarak kurayı çeker. Aslıhan adlı kilolu kız ona çıkar. Recep "ama bu hoş olmadı ya bu güzel olmadı" der. Onun kilosundan dolayı çok yiyeceğini düşünür. Taylan'a kurada Burak çıkar. Recep "kaptı yakışıklı çocuğu aldı" der. Recep'in çektiği kağıtta Halil İbrahim çıkar. Kısa boyundan dolayı komik etki için Recep iki kere bakarak algılama sorunu yaşar. Taylan'a Cenk gelir ve o da sporcu görüntülü genç bir tiptir. Duruma isyan eden Recep Necati'yi de kurayla çekince "şu ana kadar cüce çektim, şişman, moruk çektim bu kadar olmaz ki ama bununla ben nasıl mücadele edeyim ölür ya bu" der. Taylan'a Melis çıkar. Recep "yine kaptı bombastik kızı ya" der. Görüldüğü üzere fiziki bozukluklar ve karşılaştırarak kusur bulmalar bu filmde güldürü öğesi olarak sıkça kullanılmıştır.

Gösterişli bütün kişilerin Taylan'ın takımında olmasına canı iyice sıkılan Recep kuradan şüphelenir. UEFA organizasyonlarında kura çeken Infantino ile İrfan arasında benzerlik kurar. Topların titreşimli olduğuna inanır. Bu Recep'in şüpheli yanının bir başka göstergesidir. Sıradaki kurada Gaye adlı kişiyi seçen Recep saçlı kısa olan kıza "ama bu kız değil, erkek bu"

der. Taylan'ın takımına Deniz de dahil olur. Recep, Halil İbrahim ile Deniz'i takas etmek ister. Recep'in başarıya ulaşma hırsı ile çıkarına hareket ettiği gözlenir. Recep Eda'yı kurada çekmek istese de Serkan'ı seçer ve Eda Taylan'ın takımına geçer. Duruma isyan eden Recep, "Burası Nuh'un gemisi gibi oldu bu takım hoş olmadı yani" derken Nuh'un gemisinde korumaya alınan hayvanlar üzerinden benzetme yapmaktadır. Karşı takımı ve kendi takımını göstererek "bunlar Allah'ın lutfu, bunlar Allah'ın cezası" der. Kendi takımındakiler için söylediği kötü sözler, onun içinin dışının bir olduğunu, sevimli görünmek için yalan söylemediğini gösterir. Recep'in Eda için "karı" demesi ise onun nezaket kurallarından yoksun olduğunun göstergesidir.

**Tablo-7**

| Gösterge | Gösteren           | Gösterilen            |
|----------|--------------------|-----------------------|
| Renk     | Turuncu            | Agresiflik            |
| Kıyafet  | 10 numaralı forma  | Başarılı oyuncu       |
| Renk     | Kırmızı            | Tehlike ve zayıflık   |
| Renk     | Mavi               | Sakinlik ve modernlik |
| Söz      | Eda'ya karı demesi | Nezaket yoksunluğu    |

Genel ve uzak çekime geçilir. Bu sırada adaya dair genel bilgi edinilmiş olur. Bel çekimdeyken konuşma yapan Recep kendini adanın kralı ilan eder. "Bu demek değildir ki tek benim dediğim olacak" der. "Ben fikir özgürlüğünden yanayım" der ve tam o sırada boy çekime geçilir. "Demokrasiden yanayım" der ve kadraja herkesi alarak demokrasinin anlamına uygun çekim yapılır. Yeniden bel çekime geçildiğinde ise "en sonunda benim dediğim olur" der. Dolayısıyla bu çekim gücün ve iktidarın göstergesidir. Yanına Halil İbrahim'i çağırır ve elini onun başının üstüne koyarak "bu cep herkülü benim bundan sonra adadaki sağ kolum arkadaşlar. Buna yapılan herhangi bir yanlış, herhangi bir aksilik, terbiyesizlik, itlik, uğursuzluk bana yapılmış sayarım ve karşısına dikilirim anlaşıldı mı?" der. Cep herkülü benzetmesi ile halterci Naim Süleymanoğlu'na gönderme yapılmaktadır. Sağ kolu olmak ise birine yardımcı olmak, ona destek olmak demektir. Güçlü ve iri yarı olan Recep'in küçük ve kendine göre güçsüz olan Halil İbrahim'i sağ kolu yapması ve diğerlerine emirler vermesi adada hiyerarşik düzen olduğunun bir göstergesidir. Herkese birer görev veren Recep herkes dağıldıktan sonra çantasını taşıması için Halil İbrahim'i çağırır ve "çantamı ben kendim mi taşıyacağım sen neyine yardımcısın o zaman" diyerek alt-üst ilişkisini vurgular.

Barınak yapmak için Halil İbrahim ve Recep işe koyulurlar. Birlikte bambuları taşırlar sonra Recep bambuları Halil İbrahim'e verir ve arkasından tekme atma hareketi yapar. Eylem,

kölelik sistemine yapılan mizahi bir eleştiridir. Bu, Recep'in liderlik vasfının göstergesidir. Halil İbrahim'in düşüremediği Hindistan cevizini Recep'in ağacı sallayarak düşürmesi gücünü kullanarak yaptığı güldürme unsurudur. Birlikte yaptıkları barınağın tepesine ahşap içine Türk bayrağının sembolünü yapar ve koyarlar. Bu Recep'in milliyetçiliğinin göstergesidir. Barınağın en tepesinde hilal bulunması ve yapının genel şeklinin camiye andırması İslamiyet inancının göstergesidir. "Mimar Sinan'ın kubbe tekniğini uyguladım. Sıcak hava yükselecek, aşağılar hep serin kalacak" der. Osmanlı zamanından yaptığı bu esinlenme ile tarihine sahip çıkmaktadır. Recep'in kaba görüntüsünün ardındaki yetenek kendi içindeki zıtlıktan, komiğe ulaştıran bir araçtır.



Şekil-5



Şekil-6

Üç kişiyi ateş yakmak için görevlendirir, Halil İbrahim'i Hindistan cevizinin sayısını öğrenmesi için görevlendirir. Diğer üç kişiye de akşam nasıl yatacaklarını anlatır. Dışarıdaki düşmanlardan korunmanın yollarından bahseder. Kapı eşiğini geniş kitleye sahip olan Aslıhan yatsın diye büyük tutmuştur. "Sen kendine bak" diyen Aslıhan'a "tamam benimki de geniş ama ben beyin takımıyım" der. Diğerlerinden kendini üstün görme sebebi zekasıdır. Recep önce Aslıhan'ı sonra Necati'yi feda edilecek kişi olarak anlatır. Necati'nin bir ayağının çukurda olduğunu söylemesi, kendinden yaşça büyük olanlara saygısızlık yapmasına bakılırsa, Recep için yaş, saygı gerektiren bir unsur değildir. "Savaş zamanı öyledir. İlk feda edebileceklerini hemen cephenin önüne süreceksin" der. Bu onun savaştı yapısının bir yansımasıdır. Recep'in saçı kısa olan Gaye kişisine delikanlı olarak seslenmesi onun kadın figürünün uzun saçlı olmasının göstergesidir. Tam merkezde Halil İbrahim ve kendisinin yatacağını söylerken Mustafa Kemal Atatürk'ün Ankara'yı merkezde bulunmasından dolayı başkent yaptığını hatırlatır. Atatürk'ün yaptığı bir eyleme hatırlatma yaparak, konuşmasını güçlü ve kabul edilir kılmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda lider olan aracılığıyla yaptığı benzetme, bir nevi adadaki liderliğinin diğer bir göstergesidir.

Halil İbrahim'in 45 tane Hindistan cevizi saymasının ardından ona kızarak "ben saydım 53 tane kokonat var git bir daha say" der. Böylece kendinin de cevizleri saymasıyla ve sağ koluna dahi güvenmemesiyle şüphecilik özelliği bir kere daha görülür. İçeri girerken ayakkabıları çıkarttırması titizliğinin ve yetiştiği kültürün göstergesidir. Normalde kişisel bakımına çok dikkat etmeyen karakterin bazı konularda titiz olması ve kendisiyle çelişmesi farklı bir karakter çizilerek güldürme unsuru olarak kullanılmıştır.

Yakın çekimle fotoğrafı çivinin arasına koyar. O fotoğraf Recep'in hırs kaynağı, oraya gitme sebebidir. Sebebi unutmamak için göz önüne koyar.

**Tablo-8**

| Gösterge   | Gösteren  | Gösterilen              |
|------------|---|-------------------------|
| Kamera-söz | Demokrasi denilirken boy çekim, bireysel liderlik bel çekim | İktidar, liderlik       |
| Durum      | Halil İbrahim'in sağ kol olması                             | Hiyerarşik düzen        |
| Eylem      | Recep'in Halil'e tekme atması                               | Liderlik                |
| Nesne      | Türk bayrağı sembolü  | Milliyetçilik           |
| Eylem      | Barınağa girilirken ayakkabı çıkarma                        | Türk kültüründe yetişme |

Genel çekimle güneşin batışı ve palmye ağaçları verilir. Hemen ardından ateş yakmak için görevlendirdiği iki adamın yanına giderek ateş yakmalarına yardım eder. Kıvılcım çıktığı an oraya doğru eğilip yellenerken güldürü unsuru olarak yellenmeyi de kullanmıştır. Recep yaptığı onaylanmayan davranış da olsa sonucu başarıya ulaşan işler yapmaktadır. Genel olarak başarıya ulaşması da insanların onu lider olarak görmelerinde ana etkidir.

Karanlık gecede dolunay gösterilir. Ayın karanlık içinde parlaması ve uyanık görünen tek şey olması ile barınakta uyanık olan tek kişinin Recep olması arasında bağlantı kurulmuş, düzdeğişmece yapılmıştır. Yerini yadırgayıp uyuyamayan Recep'in göğsüne Necati önce elini, sonra ayağını atar. Necati'nin cinsel içerikli hareketinin ardından Recep aşırı sinirlenerek kalkar ve bağırarak orayı terk eder. Bu şiddeti onun homofobik kişi olduğunun bir göstergesidir. Çünkü o, eşcinsellikten nefret eder ve bundan korku duyar.

Kararma- açılma ile sabah olur. Recep'in üzerinde yengeçler dolaşmaktadır. Sağ kolu tarafından uyandırılır ve yengeçlerden bir tanesi kulağını kapar. Recep can havliyle ayağa kalkar ve her yerinde yengeçler vardır. Yengeçlerden diğerleri cinsel organını, göğsünü, sırtını ve göbeğini kapar. Yengeç, dün gece talihsizlik yaşayan Recep'in korkularının bir göstergesidir.

Ödül oyunu için toplanan takımlar genel çekim ile gösterilir. Ardından Recep'in boynunda asılı bir yengeç görülür. Bu onun korkularını yeneceğinin göstergesidir. Recep çift çekiç atıp başarılı olur. Taylan çekiç atarken, onun dikkatini dağıtmak için boğazını temizleyip yere tükürür ve “anam kuş mu la o” sözlerini kullanır. Taylan atışta başarılı olamaz ve Recep amacına ulaşır. Recep için ‘başarıya ulaşan yolda her yol mübahtır’ın bir çeşit ifadesidir. Recep, diğerini de gözü kapalı atar ve başarılı olur.

Genel çekimle 7-7 olan iki takımdan sıradaki oyunu kazanan ödülü alacaktır. Aslıhan'ın omzunda sakatlık var yalanıyla Recep onun yerine yarışmak ister, ancak gerçekte öyle bir durum olmadığından Aslıhan itiraz eder. Kızın omzuna vuran Recep kadın- erkek fark etmeden şiddet uygulayabilen birisidir. Recep'in kadına yönelik şiddeti yeniden nezaket kurallarından uzak olduğunun ifadesidir.

Oyun bitiminde adasına gelen Recep ve Halil İbrahim güne dair kritik yaparlarken karşı adadakilerin eğlenmelerine sinirlenirler. “Komşusu açken tok yatan bizden değildir” sözünü söyler. Komşuluğun kendisi açısından daha ölmediğini anlatır. Recep'in bu düşünceleri onun mahallesindeki sıcak komşuluk bağlarının bir temsilidir. Diğer adaya komşu ziyaretine gitmeye karar verirler. Adaya ellerinde yapraklardan süsleyerek yaptıkları hindistan cevizi tabağıyla varırlar. Tabağı kıza verir “tabağı boşalt alacağım geri” der. Bu onun Türk örf ve adetlerine göre yetiştiğinin bir göstergesidir. Çünkü Türk kültüründe içi dolu verilen bir tabak imkan oldukça içine bir şeyler konularak geri verilir. Taylan'ı başarılarından ötürü kutlar ve onlardan içecek-yiyecek şeyler bekler ama Taylan buna izin vermez. “Biz hayır duası falan istemiyoruz kardeşim” diyen Taylan Recep'i ve arkadaşını dilenci yerine koymuştur. Kovulan Recep tabağı geri ister ve içini boş görünce sinirlenir. Adalarına giderlerken salını çıkaramayan iri adamın kendiyile çelişen bu halleri “hayvansı” olduğunu kimi zaman dile getiren, bazen çocuksu haller barındıran “kedi gibi bir insan” olduğu gerçeği ile gülmeye olanak sağlamaktadır.





Şekil-7



Şekil-8

Recep ve Halil İbrahim adasına döner. Açlıktan sinir sistemi bozulan Recep ormanda bir şeyler bulup yiyebileceğini düşünür. Arkadaşı duruma olumsuz baksa da Recep coğrafya bilgisinden yoksun olduklarını söyler ve araştırmaya başlar. Bulduğu salatalığa benzer bitkiyi ikiye böler yarısını arkadaşına verir. Sağ kolu Halil, bitkiyi zehirli olma ihtimaline karşı yemeyince, kendisi yer. Ormandan çıkarlar ve bel çekimde Recep'in zehirlenmesi sırasında vücudundaki etki aktarılır. Özel çekimle Recep'in etrafı rengarenk ve dönen şekilde görmesi onun gözünden seyirciyi durumla özdeşleştirmek adına gösterilir. Recep coğrafya bilgisi var gibi davranıp zehirli bitkiyi yediği için daha önce de bahsedildiği üzere normalde çoğu işi başarmasının aksine bazı konulardaki bilgisizliği sebebiyle komiği kendinde toplar.

Açlıktan ve zehirlenmenin etkisiyle kumsalda uzanan Aslıhan'ı piliç gibi görerek üzerine atlar. Kızın bacağını ısırır ve diğer kişiler duruma müdahale eder. Bu durum Recep'in açlıkla savaşamadığının göstergesidir. Açlık sınavını geçemeyen Recep'in zaafı, kilolu kız üzerinden verilerek komediye katkı sağlanmaktadır. Genellikle çizgi filmlerde aç olan karakterlerin karşılaştığı bir durumla Recep karşılaşmıştır.

Oyun için yarış alanına giderler. Recep ile Halil İbrahim ikinci yarışa çıkanlardır. Topu alacağı sırada Halil denize düşer ve Recep ona kızar. Tam o sırada köpek balığı ile karşılaşan Halil İbrahim, abisi olarak gördüğü Recep'ten yardım bekler. Recep hiç düşünmeden onun için denize atlar. Köpek balığıyla adeta kavga eden ve onu döverek yenen bir Recep görülmektedir. Recep'in arkadaşı uğruna kendini tehlikeye atması onun fedakar bir arkadaş olduğunun göstergesidir.

**Tablo-9**

| Gösterge | Gösteren                                | Gösterilen                 |
|----------|---|----------------------------|
| Eylem    | Necati'nin temasına<br>Recep'in tepkisi | Homofobi                   |
| Hayvan   | Yengeçlerin kıstırması                  | Recep'in korkuları         |
| Durum    | Boynundaki asılı yengeç                 | Korkularını yenmesi        |
| Durum    | Verilen tabağı geri<br>istemesi         | Türk kültüründe yetiştirme |
| Eylem    | Aslıhan'ın bacağına<br>ısırması         | Açlıkla savaşmamak         |
| Eylem    | Köpekbalığıyla mücadele                 | Fedakarlık                 |

Akşam eleme için konseyde toplanırlar. Recep, diğerlerinin önünde heyecan uyandıran bir müzik eşliğinde yürür ve meşalesini yerine koyar. Güçlü görüntüsü müzik, çekim ölçekleri ve hareketlerinin sağlamlığı ile bütünleşir. İrfan, Recep'e bugün yaşadığı olayı anlatmasını ister. Recep, balığı nasıl dövdüğünü ancak neden öldürmekten vazgeçtiğini anlatır. Balığın yavrularını görünce duygusal an yaşayıp vazgeçtiğini belirtir. Bu vazgeçiş Recep'in anne özlemi çektiğinin bir göstergesidir. Annesinden bahsederken yavaşça Recep'e doğru zoom yapılır. Yaşadığı duygusal an hissettirilmeye çalışılır. Zaten balık yavrularının gözünden yaş aktığını iddia edecek kadar duygusal bir adam olmuştur. Yapılan abartma komiğin ana unsurlarındandır. Balıklardaki ana sevdasının kendi annesini hatırlattığını söyler. "Çok severdim o anamı ben" der ve köpek balığına son kez şans verdiğini anlatır. "Seni ben bu seferlik bu bebelerin hatırına affedeceğim ama seni bir daha bu rif lagunun içinde göreyim...". Rif lagunun ne olduğunu soran İrfan'a gayet bilgili şekilde adanın etrafındaki kaya biçimi açıklamasını yapar. İki ayrı kelime olduğu sözünü ekler ve sözlükten baktığını söyler. Dolayısıyla 'Kelime Oyunu' adlı yarışmadaki başarısızlığının ona kazandırdığı sözlük işine yaramıştır. Sözlüğü okuması onun verilen hediye değer vermesindedir. İrfan Recep'in köpek balığıyla duygusal anlar yaşadığını söyleyince Recep bunu doğrular ve göğüs çekimde burnunu karıştırır. Tıpkı yarışmaya katılmadan önce kahvede izlediği maymun belgeselindeki maymunun yaptığı gibi. O yüzden yapılan bu benzetilme, balığın dilinden anladığının düşünülmesi ile birleşince Recep'in içinde hayvansal bir yanın olduğunun göstergesidir.

Eleme için Recep ilk seçimi yapacak kişidir. Recep kağıda Necati'nin adını yazar ve altına 'sapık' kelimesini ekler. Bu kelime onun iki erkeğin yakınlaşma ihtimaline olan

tahammülsüzlüğünün göstergesidir. Halil İbrahim'i de tembihler o da Necati yazar. Geri kalan kişilerin hepsi Recep yazar. Sms oylaması başlar ve kahvehanedekiler, esnaflar, evdekiler kısacası tüm mahalle Recep için seferber olur, telefonlara sarılırlar. Recep reklam arasında İrfan'ın yanına gider ve kimin kazandığını sorar. Noter gerçeğine inanmayarak şüpheciliğini yeniden gösterir. Ona gitmesi yönünde oy verenlere kötü sözler söylerken halka genellikle mağdurun yanında yer aldığı gerekçesiyle seslenir. Yarışmalarda yalnız kalanların halk tarafından desteklenmesine gerçek hayatta sıklıkla rastlanması, bu filmde de kendini gösterince gerçekle yüzleşme sonucu komik doğmuştur. Sonuçlar Necati'nin elenmesi yönündedir. Adada kalacağını anlayınca Recep çok sevinir. Necati ile vedalaşırken gözlüğünü çalar. Yarışmanın mülakatında söylediği gibi sevmediğine kötülük yapmaktadır.

Sabah olur ve fotoğrafına çerçeve yapar. Yapılan çerçeve amacına bir adım daha yaklaştığının göstergesidir. Görüntünün birinde Halil İbrahim başının üstüne bir meyve koyar ve Recep ona palayı atar. Halil İbrahim'in Recep'i canını tehlikeye atacak kadar sevdiğinin göstergesidir. İkili denizde, adada eğlenirler. Müzik olarak zaman akışının eğlenceli dakikalar olarak geçtiği hareketli bir parça hakimdir. Recep, Halil İbrahim'i rüzgardan korumak için kanatları altına alır. Onun içindeki baba figürünün göstergesidir. Yaptığı mızrakla balık avlar, müzik sona erer ve diyalog başlar. Yani zaman eğlenceli şekilde geçmiştir, vakit, olayların devam etme vaktidir.

Elinde iki renkli balıkla gelen Recep kendini denizlerin, karanın kralı ilan eder. Balıklardan dolayı kendine iyi davranan Gaye ve Aslıhan'a dün akşam onu yazdıkları için balık vermeyeceğini söyler. Gaye balıkların zehirli olduğunu iddia eder. Halil İbrahim de zehirli olmasından şüphelenince Recep kendine güvenmesini ister ve elini balığın içine sokar. Balığa yüzme hareketi yaptırarak “denizlerde yüzerim ben bir özgür balığım derken kafasına mızrağı yer” der. Taklit yoluyla izleyenlerde, balık gerçekten öyle yapmış hissi uyandırarak güldürü yapmaktadır. Balığın pullarını temizlerken kadının hayvansı erkek sevdiğini, döşünde kıl olan erkekten etkilendiğini söyler. Göğüs çekimle İspanya'daki kadınların kıllı erkeklerden hoşlandığını anlatırken dikkatler yüze çekilmeye çalışılmıştır. Nedeni ise biraz sonra olacak bir olayın sürpriz gelişmesini sağlamaktır. Eli balığın üstünde olan Recep “bu işler böyle” derken elini kaldırır ve eli balığın zehrinden kocaman olmuştur. Panik olan Recep amonyanın bunu geçireceğini sağ kolundan duyar ve idrarın içinde amonyak bulunduğu için Halil İbrahim'den eline, işemesini ister.

Elinin şişliği geçtikten sonra Halil İbrahim ile otururken Necati'den çaldığı gözlük camından dürbün yapar ve karşı adayı izlemeye başlar. Gözlemcilik yapması onun meraklı

olduğunun göstergesidir. Karşı adadaki kızları izler ve onlara övgülü sözler söyler. Aklına karşı adaya zehirli balık götürme fikri gelir ve giderler. Gittiği adada kızlara yeniden “bombastik” der ve “vay anam vay” diyerek hayranlıkla bakar. Recep’in bombastik sözü özel bir anlamı olmayan ve bazı kesimlerce güzel ve seksi kız anlamında kullanılan kelimedir. Film içinde Recep için kadının güzel olanının karşı adadaki kızlar gibi olması gerektiği ne kilolu ne saç kısı olmaması gerektiği vurgulanmıştır. Balığı istemeyen Taylan’a af dileyip pişmanlığını dile getirerek kabul ettirir. Recep her zaman şüpheli tavrını belki de balık olayında da olduğu gibi kendisine bile güvenilmemesi gerektiğinden korumaktadır. Onun yaptığı kötülüğü herkes de ona yapabilir.

**Tablo-10**

| Gösterge | Gösteren   | Gösterilen        |
|----------|--|-------------------|
| Eylem    | Balığı serbest bırakması                           | Anne özlemi       |
| Durum    | Balığın dilinden anlaması                          | Hayvansal özellik |
| Durum    | Necati’ye sapık yazması                            | Homofobik kişi    |
| Nesne    | Fotoğraf çerçevesi                                 | Amaca yaklaşma    |
| Eylem    | Halil’in başındaki elmaya<br>Recep’in atış yapması | Fedakarlık        |
| Eylem    | Recep’in Halil’i rüzgardan<br>koruması             | Baba figürü       |
| Nesne    | Gözlük camından yapılan<br>dümbün                  | Gözlemcilik       |

Eleme oyunu için takımlar birleşir. İrfan Taylan’a söz verir. İrfan’ın üzerindeki kıyafetlerin hep hayvan figürlü olması Survivor’un sunucu ve yapımcısı Acun Ilıcalı’nın kıyafet tarzına benzetmek amaçlı taklit unsurlu oluşturulan komiktir. Söz alan Taylan Recep’i dün getirdiği zehirli balıktan ötürü suçlarken Recep olayı inkar eder.

Recep ve Taylan ilk yarışanlardır, Recep kazanır. Takım Recep’in yenmeleri ve taktikleri ile ilerlerken 9-8 geridedir. Mola isteyen Recep karşı takımın kızları ve erkeklerinin fiziksel anlamda hayata 1-0 önde başladıklarını düşünür. Ancak, mert şekilde ve Allah’ın izniyle bu oyunu almak için arkadaşlarına sesli olarak enerji verir. Baklava dilimli fiziğinin olmamasını 1-0 geri kalma olarak görmesi içindeki kıskançlık duygusunun bir parçasıdır. Gaye’nin kazanması ve ardından Recep’in Taylan’a karşı kazanması sonucu Recep, elindeki sopayla sevinç gösterisi yapar. Baştan beri Taylan ile zıt olması da düşünülürse, bu tahta

üzerinde sopayla yaptıkları oyun, onların iki inatçı keçi hikayesindeki keçilerin köprüde karşılaşma anı ile benzerliğini akla getirir. Taylan'ı yenmek için sanki yukarıda bir şey var gibi “anam o ne lan” der ve Taylan da çekiç yarışından sonra ikinci kez ona inanır. Her defasında inanma ve yanılmanın verdiği hayal kırıklığından doğan komiğe yaklaşılr. Recep oyun sonunda tarzanın elini göğsüne koyup bağırmasını taklit eder. Tarzan bilindiği üzere maymunlar tarafından yetiştirilen bir öykü kahramanıdır. Bu onun doğada savaşı kazanan gorilin taktiğinden yola çıktığının bir göstergesidir.

Sunucu İrfan adadakilere bilgi verme amaçlı gelir. Birazdan oynayacakları oyunu kim kazanırsa bir arkadaşıyla birlikte sevdikleriyle görüşme ödülünü kazanacağını söyler. Yarış kırmızı kutuyu bulmamaya yöneliktir. Recep hislerinin güçlü olduğunu belirtse de iki kere art arda kırmızıyı bulur. Baştan beri onu takip eden uğursuzluk ve kırmızı renk burada da onu karşılar. Halil İbrahim yeşilleri bulduğu için yanına Recep'i de alır. Aslıhan da kazanır ve Gaye'yi ödüle götürür. Ancak Recep herkesin konuşmasına dahil olur ve kızları ailelerine karşı yerer. Herkesin dakikalarını tüketen Recep Nurullah'ı aramak isterken tanımadığı birini arar ve onun da araması boşa gider.

Genel çekimle adada güneş batar, akşam olur. Recep ve sağ kolu ateş başında dertleşir. Halil İbrahim nişanlısı Tuğçe ile yarışmadan birinci çıkınca evleneceğini söyler. Recep ise kendisi birinci olacağı için evlenemeyeceğini iddia eder. Ancak Halil İbrahim'in dostça yaklaşması Recep'i yumuşatır ve sağ koluna kendisi birinci olursa ona mütevazi bir düğün yapacağını sözünü verir. Recep'in düğünü üstlenmesi onun aşka olan saygısının göstergesidir. Recep ayrıca burada ağabey edasıyla yardım etmektedir. Recep de Halil'e, zamanında Sibel'e olan aşkı anlatır. Sibel'e itiraf edeceği sırada onun nişanlıyım demesinin onu durdurduğunu anlatır. “Ben dışarıdan çok hayvansıyım ama içeriden çok bebensiyim” der. Recep aslında burada kendini başlı başına özetlemektedir. Kaba ve şiddete çoğu zaman meyilli olan bu iri adam masum olan şeylere kıyamayan duygulu bir çocuğu içinde barındırır. Duygulu anı, türkü ile sonlandırmak isterken Aslıhan rahatsız olunca susmak zorunda kalır. Türkü söyleyen yanı onun Türk kültüründe yetiştiğinin göstergesidir.

Eleme oyununda takımlar bir araya gelir. Köpükte kayarak top toplama oyununda Recep ve Taylan karşı karşıya gelir. Recep iç çamaşırını rahatsız etmemesi için düzeltir. Güldürme unsuru olarak kullandığı bu hareket onun çocuklara maç öğretirken gösterdiği gibi rahatlığa önem verdiğinin göstergesi olan harekettir. Taylan'ı yener ve “ben buraya çakma Herkülleri gömerim” der. Gaye'nin ayağı rahatsız olduğu için Aslıhan ve Recep yarışmak zorunda kalır.

Aslıhan'ın kayamaması üzerine Recep çok sinirlenir ve karşı takım kazanır. Kayarken Aslıhan'ı Recep'in iterek götürmesi fiziksel özelliklerin güldürü yapıcı olarak kullanılmasına örnektir.

Eleme konseyinde takımlar bir araya gelir. Eleme kağıdına Recep Aslıhan'ın adını 'Asılhan' olarak yazar. Bugünkü oyunda Aslıhan'ı asılmak zorunda kaldığı için bu ismi yazmış olmalıdır. Daha önce Necati'nin adının altına da 'sapık' yazmıştır. O böyle yakıştırmaları genel olarak yapmaktadır. Halil İbrahim'in kırmızı bandanayı konseyde başına geçirdiği görülür. Bu onun Recep'i örnek aldığına göstergesidir. Recep ve Aslıhan halk oylamasına kalır. Recep, Aslıhan'ın elenmesi için halka yalvarır. İrfan sms öncesi manipüle yapmamasını söylese de o, duygusal konuşma yapıp halkı ikna etmeye çalışır. Türk halkının duygusal ve mağdurun yanında olan yapısından faydalanmaya çalışarak yarışmalardaki böylesi durumlara mizahi bir eleştiri yapmaktadır. İrfan mesajın yerine ulaştığını söylerken Recep bir anda eski haline gelir ve "he ulaştıysa tamam o zaman problem yok" diyerek yaptığı konuşmanın sahteliğini destekler. Böylesi bir ani değişim komiğe yansımaktadır. Komik etkilerden biri de Aslıhan'a angus benzetmesi yapıp ona yenilirse kendini ateşte kuzu tandır yapacağını söylemesidir. Aslıhan'ı kendinden büyük görüp kendinin farkında olmamasından komik doğmuştur.

Sms oylaması sırasında Recep'in mahallesinde genel olarak oy kullanan herkes gösterilir. Recep'in para yardımı toplayamadığı mahalle sakinlerinin sms göndermesi adeta 'Hababam Sınıfı Uyanıyor' da Ahmet'in yerini alan Recep'in kızdığı mahalle sakinleri, Hababam Sınıfındaki haylaz adamların yerine geçmektedir.

Noter onaylı zarf getirilirken Recep Halil'e "şu noteri de bir türlü göremedik ha" der. İrfan ne dediğini sorar ve Recep sesli şekilde çekinmeden yeniden söyler. Issız adada noterin olmayacağını savunur. İrfan da İstanbul'dan gelen bilgilerin ekip tarafından kaleme alındığını söyler. Recep "halamın da bıyığı olaydı amcam olurdu, babaannemin de sakalı olaydı dedem olurdu" diyerek noterin İstanbul'da olmasının adadaki sonuca doğru yansımayacağını düşünür. Recep'in bu tavrı şüpheciliğinin diğer bir göstergesidir. Aynı zamanda çekinmeden İrfan'a her şeyi açık açık söylemesi cesaretinden gelmektedir. Önce Taylan'a sataşır sonra yere tükürür. Kaba eylemlerle toplumsal kurallara uyum sağlayamamayı, rahatlama kuramında da bahsedildiği gibi izleyenlerin içindeki kaba; ama çoğu zaman ortaya çıkarılmayan özelliklere hitap ederek güldürmeyi amaçlamıştır. Kişi ondaki tükürme, osurma rahatlığına izleyerek erişmektedir.

İrfan'ın zarfı açıyorum demesi üzerine Recep her yaptığı eylemi yavaş yavaş söylemesinden rahatsız olur. Heyecan yaratmak adına bazı yarışmalarda yapılan sonucu 'yavaş açıklama'ya bir nevi tepki vererek izleyenlerin içindeki 'aynen öyle'ye güldürme yoluyla

karşılık bulmak ister. Sms sonuçlarının kıl payı farkla birinin kazandığını söyleyince Recep “kıl payıysa ben alırım” diyerek kelimelerin kullanımına bağlı komiği oluşturur. Elenen isim Aslıhan olur. Recep, önce “Teşekkürler Türkiyem” sözüyle minnettarlığını bildirir sonra Aslıhan ile yakın oylamasından dolayı halka sitem eder. Aslıhan ile aynı kefeye kendini koymaması Recep’in egosunun göstergesidir.

**Tablo-11**

| Gösterge | Gösteren                                    | Gösterilen              |
|----------|---|-------------------------|
| Eylem    | Oyun kazanma sonucu<br>Tarzan sevinci       | İçindeki vahşi savaşçı  |
| Durum    | Recep’in düğün sözü                         | Aşka saygı              |
| Eylem    | Türkü söyleme                               | Türk kültüründe yetişme |
| Eylem    | Oyun öncesi iç çamaşır<br>düzeltilme        | Rahatlığa önem verme    |
| Durum    | Halil bandana=Recep                         | Model alması, baba-oğul |
| Durum    | Aslıhan ile yakın oy<br>almaya sitem etmesi | Üstünlük duygusu        |

Takımların elenmesi buradan itibaren hızlı şekilde verilir. Zamanın akışı yarışmaların sonucu üzerinden gösterilmektedir. İki kişi kalan Kırmızı takım ile üç kişilik Mavi takım birleşir.

Birleşme partisinde yemeklerin hepsini Recep önüne alır. Recep, Eda ile muhabbet etmeye başlar. Recep kıza yaşı konusunda yalana başvurur, 87’li olduğunu söyler. Onların oralarda çocuk doğunca hemen nüfusa kaydolunmadığını, çoğunun zeka problemi olduğunu ileri sürer. “Üç başlı doğan oluyor, sekiz kollu doğan oldu ahtapot Necmi. O oluyor yani hep bu şekilde yarısı keçi doğan oldu onu zaten hiç nüfusa değil direkt Tarım Köy İşlerine kaydettirdiler onu küçükbaş diye” açıklamasını yapar. Bu onun abartıya dayalı komiğine bir örnek iken kendisinin kılı yapılarının sebebinin anlatmanın farklı bir yolu olmuştur. Hissettiği yaştan 85-90 aralığında olmasının hayat şartlarından kaynaklandığını söyler. Eda tarafından omzuna dokunularak teselli edilir. Taylan bu yakınlıktan rahatsız olur.

Limbo oynamaları için tanıtım amaçlı bir adam gelir. Adam oyunu anlatırken oynayarak gelir ve tam o sırada Recep adama bir tokat atar. “Adam gibi anlat lan şunu her tarafın farklı oynuyor” der ve erkeğin erkek gibi davranmasını ister. Kadın için de erkek için de onun belli kalıpları vardır. O sınırı aşana şiddet uygular. Bu tokat da onun homofobik yanının

göstergesidir. “Burada biz bir buçuk aydır adam dövmüyoruz sana patlayacağım şimdi yürü git buradan” sözü şiddeti ihtiyaç haline getirdiğinin göstergesidir.

Recep ve Taylan limboda karşı karşıyadır. Recep, Taylan’ın yaptığından daha zorunu yapmak ister. Taylan imkansız gördüğü bu olay için “eşek gibi anırma” iddiasına girer. Recep fiziki kurallara aykırı biçimde iri vücuduyla yapılması çok zor bir hareketi yapar ve yarışı kazanır. Güldürme unsurlarından abartılı hareket ve zıtlık göze çarpmaktadır. İri bir adamın dar bir alandan o şartlarda geçmesinin imkansızlığı komiklik yaratmıştır. Taylan’a eşek gibi anırmasını söyler ve bunu da başarır. Recep’in verilen söze önem vermesi burada da görülür.



**Şekil-9**

Gece olur. Recep, Halil’i uyandırmak için ayaklarını Halil’in yüzüne değer. Alt açılı ile yapılan çekimde verilen durum Recep’in üstünlüğünün göstergesidir. Görüntü izleyiciyi güçsüzleştirir, ona egemen olur. Ayrıca kendine yaptığı General, Halil’e yaptığı Erbaş benzetmesi bu üstünlüğünü pekiştirmektedir. Tuvalete gelirler, Recep Halil’i aşağı sarkıtır ve dışkı alırlar. Ertesi gün oynayacakları elleriyle yük taşıma oyununda Taylan’ın başına dışkının dökülmesi için Halil, onun oyun alanına kovayı boşaltır. Recep’in eline geçecek tek şey Taylan’ın kötü durumda kalmasından aldığı zevk olacaktır. Recep, yüzüne ikişer çizik atmıştır. Tüm çabası ve yüzündeki çizgiler onun savaşçı kimliğinin göstergesidir.

Oyundan önce İrfan daha iyi görebilmek için oyun alanlarının sırasını değiştirir. Recep bir numaralı daimi sırasını bugünlük barış için Taylan’a verir. İki numaraya kendisi geçer. Recep kapakları tutarken bir eliyle de önce burnunu ve sonra kulağını karıştırır ardından da elini ağzına götürür. Belgeselde izlediği maymuna neden özdeşleşerek baktığı anlaşılmaktadır. Recep’in maymunla hemen hemen aynı eylemi yapması iç dünyasındaki hayvanın göstergesidir. Recep oyun esnasında Cenk’ten sonra dostu Halil İbrahim’i de konuşturarak yenilmesine neden olur. Ona bile acımaması Recep’in başarıya ulaşan yolda kimseyi tanımamasından ileri gelir. İrfan’a “hayatta ben beş tane uzvumu çok önemli şekilde



geliştirdim. İki kol, iki bacak, bir de..” dedikten sonra İrfan panik olur ve “aman, aman, aman” der. Recep “kafa, kafa. Aklınız hep belden aşağıda kafa” der. Kimi zaman bilgisizliğiyle dikkat çekse de çoğu zaman bilgili tavırlarıyla ön plana çıkan bir karakter olmasını açıklamış olur. Taylan ellerini bırakır, kutudan talaş dökülür. Bunu gören Recep dışkı kutunun kendisinde olduğunu anlar, iyice panik olur. En sonunda dayanamaz ve bütün pislik üzerine dökülür. Kötülük yapan kişinin yaptığı kötülüğün ayağına dolanmasından doğan komik burada karşımıza çıkmaktadır.

Recep, adada Halil ile deniz kenarında otururken kirlenen kıyafetlerini yıkar. Onunla alay eden Taylan ve Eda’ya su altı tüfeğiyle tepki verir. “Su uyur düşman uyumaz” atasözünü kullanır. Böylece gece yüzüne çizdiği iki çizgi, kazanmak için harcadığı çabalar, bu atasözü ile birleşip Recep’in savaşır gibi yarıştığını bir kere daha gösterir.

Issız Ada büyük final zamanıdır. Televizyondan Recep’i izleyen mahallelilerin görüntüleri verilir. Önce kahvedekiler, sonra evlerinde çekirdek çitleyerek izleyenler, daha sonra bakkal, tamirci, saatçi, berber olmak üzere esnaflar gösterilir. Recep ve Taylan çubuk tutma yarışı yapar, Recep kazanır. Halil İbrahim ve Recep yarışır. Recep Halil İbrahim’in iki kere yapmasına izin verir ama kendi kazanır. Ona 0 puanla yenilmemesi için fırsat vermesi Halil İbrahim’e olan sevgisindedir. Onu az evvel 0 puan yaptığı için küçük gördüğü Taylan’ın durumuna sokmaz istemez. Taylan ve Eda’nın yarışı sırasında Recep “hanımlar çekişmede” diyerek kendini adanın erkeği ilan ederken Taylan’ı kadın gibi göstererek komiklik yapar. Taylan, Eda ve Halil’i yener. Eda, Recep ile yarışırken Recep, Eda’nın göğsüne bakmaktan yarışa adapte olamaz. Recep gözlerini kapatarak oynar ve kazanır. Görüldüğü gibi onu başarısızlığa uğratan tek şey kadının cazibesidir; fakat Recep onu da ortadan kendi yöntemleriyle kaldırmaktadır.

Sondan ikinci oyunda Halil ile Recep gözleri kapalı birbirlerinin sırtındaki beze ulaşmaya çalışır. Halil’in eli yanlışlıkla Recep’in kalçasına değeri. Recep gözlerini açarak tepki gösterir. Filmin birkaç yerinde tekrar eden erkeklik kavramı yeniden gözlenir. Recep, Taylan ile mücadele ederken hile yaparak gözlüğün altından bakar. Ona göre, oyunda başarıya ulaşmak nasıl olursa olsun fark etmemektedir. Müzik olarak oyun esnasında coşkuyu verebilmek adına hareketli ve zamanın aktığını anlatan bir müzik tercih edilmiştir. Final anı Recep ve Taylan’ın karşılaşmasıyla son bulacaktır. Halil İbrahim yenildiği için ona kendi kazanınca onun da kazanacağını söyleyerek moral verir. Örnek olarak da Birinci Dünya Savaşı’nda Türkiye’nin Almanya yenilgisiyle yenik sayılmasını verir. Recep’in tarihi olarak

verdiği örnek onun iyi tarih bilgisini gösterirken, o savaştaki yenilginin sebebini mizahi bir dile getirmedir.

Final anından hemen önce mahallelinin meraklı gözlerle televizyon izlemesi görüntüdedir. Recep elenen arkadaşlarıyla helalleşir. Helalleşme Recep'in vicdanının göstergesidir. Taylan'a da son sözlerini onu yeneceği üzerine söyler. Taylan sıradaki yarışın futbol olmasına dayanarak yedi sene futbol oynadığını ve birinci olacağını belirtir. "O yedi senesini futbola verdiyse bizde ömrümüzü Dinamo Güngören'e verdik bu kadar basit" der. Dinamo Güngören onun mahalledeki çocuklardan oluşturduğu takımın adıdır.

Kalede Recep vardır ve ilk atış Taylan'a aittir. Taylan gol atar, Recep de ardından gol atar, 1-1 olurlar. İkinci atışı Taylan kaçıtır sıra Recep'tedir. Gergin ortama ait müzikle beraber Recep'e boy çekimdayken zoom yapılır ve bel çekime geçilir o anda "işte bu be pençeyi vururum valla" der. Eşitlik devam ederken Recep atış yapar ama kaçıtır. Bunun üzerine kahvedekilerin heyecanı gösterilir. Taylan yeniden atamaz ve sıra Recep'tedir. Filmin başında bir fotoğraf çekimi ile başlayan, adaya götürülüp duvara asılan, zaman içinde çerçeve içine alınan yardımcı nesnesi çocuklarla çekilen bir fotoğraftır. Recep cebinden çıkardığı fotoğrafa "sizin için yapacağım çocuklar..." diyerek öpücük koyar. Kamera bu esnada yakın çekimdedir. Recep yarışmanın devamında onu filmin başında çocuklara anlattığı kurtarıcı nesne olan sivri burun ayakkabı ister. Oradaki bir çalışandan aldığı ayakkabıyla atış yapacaktır. Kahvedeki Hayrettin'e heyecanını yansıtmak ve gizli sır olan ayakkabı mevzusunu hatırlattığını göstermek için omuz çekim yapılır. Konuyu bilen çocuklar heyecanlanır ve merakla bekler. Çocuklardan bir tanesi "burun vuracak galiba" der, dikkatler çocuğun söylediği şeye yönelir. Recep atış yaparken hem yarış anı hem de izleyenlerin heyecanı yavaş çekimle aktarılır. Yavaş çekim ile heyecan ve coşku daha nettir. Recep topu atar ve gol olur. Müzik zafer müziğidir, topa yakın çekim yapılır, atış anı vurgu için iki kere verilir. İzleyen herkes ayağa kalkar, zafer onlarındır.



Şekil-10



Şekil-11

Mahallesine dönen Recep ve yakınları genel çekimde mahalleye giriş yapar. Recep'i omuzlarına alarak sevinç gösterisi yapmaktadırlar.

Recep Ali Bey'e parasını teslim etmeye gider. Paralar bozuk şekilde verilir. Buna şaşırان Ali'ye "artık sabaha kadar oturur sayarsınız bu da sana kapak olsun" der. Bir nevi doğal yaşamı bozma girişiminden ötürü onu cezalandırmak ister.

Halı sahayı, besmele çekerek açar. Yeniden çocuklar ve arkasında mahalleden insanlarla fotoğraf çektirir. Recep, çocukları mutlu etmek ve sözünü tutmak için elinden geleni yapmıştır. Çocukların etrafa koşuşmaları, mutlulukları gösterilirken film sona erer.

**Tablo-12**

| Gösterge | Gösteren                                   | Gösterilen             |
|----------|--|------------------------|
| Eylem    | Limbo tanıtıcısına tokat                   | Homofobi               |
| Söz      | Bir buçuk aydır adam dövmüyoruz...         | Şiddet bir ihtiyaç     |
| Kamera   | Halil uyurken Recep'in alt açığı görüntüsü | Üstünlük               |
| Durum    | Recep'in yüzündeki çizgi                   | Savaşçı kimlik         |
| Eylem    | Oyunda burun karıştırma                    | İç dünyasındaki hayvan |
| Söz      | Arkadaşlarıyla helalleşme                  | Vicdan, inanç          |

#### 3.2.5.4. Filmde göstergelere anlam veren dizge nedir?

Olaylar Recep'in futbol sahasını kurtararak çocukları mutlu etmesi amacıyla başlar. Recep karakteri filmin başında çocuklar için giriştiği yardımlaşma için mahalleli ile çatışır. Birkaç yol denese de başarısız olur ve kendini kurtaracak olan yolu dener. İssiz Ada yarışması onun kurtulma noktasıdır. Adadaki Taylan ile zıtlık içersindedir. Birisi mavi iken diğerinin kırmızı olması bu zıtlığı baştan destekler. Çeşitli yarışlarla yarışmanın finaline kadar gelir. Olayların başında en önemli yardımcı unsur olan ayakkabı ve fotoğraf olayların sonunda da ona yardım edecektir. Mahallelinin desteği ile yarışmanın birincisi olur ve mahalleye geri gelir. Arsayı futbol sahası olarak açar ve mutlu olurlar.

#### 3.2.5.5. Recep İvedik 4 filminde bulunan kodlar

Film genel çekimle çocuklara maç öncesi antrenman yaptıran Recep ve koşan çocukların görüntüsü ile başlar. Recep çocukları maça hazırlamak için onlara şınav ve mekik

hareketleri yaptırır. Göğüs çekimle el ele vererek birlik ve takım hareketi yaparlar. Görüntü diz çekime geçer tam elleri havaya kalkarken arkadaki “Birlik Apt” ve “Maşallah” yazısı belirir. Sinemasal kod olan çekim ölçeği değişerek yapılan hareketle aralarındaki birlik ve beraberlik anlatılır. Maşallah kodu dini ve kültürel bir kod olarak kötü gözlerden korunmayı anlatır.

Maç bitiminde fotoğraf çektirirler. Sinemaya özgü kodlardan görüntünün yorumlayıcı kullanımını vardır. Çekilen fotoğrafa yakın çekim yapılır. Böylece detay üzerinden olayların gelişimi çağrıştırılır. Fotoğraf kodu Recep’in manevi değerlere verdiği önemi göstermektedir. Türk kültüründe fotoğraf çekilmek, hatırası bakımından önem arz etmektedir. Ayakkabısını çıkararak çocuklara ne olduğunu sorar. Ayakkabısının silah olduğunu belirtir. Ucu sivri olan ayakkabısı halk arasında kıro olarak nitelendirilen bir kişi çağrışımı yapar. Dolayısıyla ayakkabı kodu Recep’in kıro yapısının bir parçasıdır. Bu kıro adamın kazanmasını sağlayan nesne onun gücüdür. Aynı zamanda hem fotoğraf ile hem de ayakkabı ile filmin bütününe dair erken anlatım tekniği kullanılmıştır. Recep, kaleye Hayrettin’i geçirir ve çocuklara örnek bir atış yapmak ister. “Bismillahirrahmanirrahim” demesi kültürel ve İslami bir kod olarak besmeleyle işe başlanması, işin devamının iyi olacağı manasındadır. Yapılan atış sonucu Hayrettin’in burnuna top gelir, Recep’in ayakkabısı başka yere fırlar. O sırada birilerinin araziye bakarak konuştuğunu görür ve onlara yaklaşır. Zabıtalardan yardımıyla arsayı satın alan adamların incelemesine Recep de dahil olur. Olayın aslını öğrenmek için gerçek satın alanla görüşmek ister. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan anlatsal metin kodu göze çarpmaktadır. Anlatının ilk evresi olan başlangıç durumu Recep zabıtayı görene kadardır. Çünkü buradan itibaren kurulu düzen, dönüştürücü unsur ile bozulur. Recep arsayı satın alan Ali Bey ile birebir görüşmek ister.

Recep, Ali Bey’in ofisine girer. Ortamdaki ihtişamı anlatmak için Recep’in girişi ile kamera onu takip eder. Mafya kodu kültürel kod olarak belalı ve zengin kişileri içerir. Mekan duvarındaki kılıç, bıçak gibi aletler de açıkça durumu özetler. Recep içeri “selamünaleyküm gardaş” diyerek girer ve “aleyküm selam” cevabını alır. Kültürel ve İslami bir kod olarak kelime, Allah’ın selamı üzerine olsun anlamında kullanılmıştır. Ali Bey’e top sahasına inşaat yaptırmayacağını söylerken çekim ölçeği belden göğüs çekime geçerek sinemasal kod vurgu yapmak için kullanılır. Ali’den arsayı 300 bine alan Recep senede imza atar. Sinemasal kod olarak ayrıntı çekim yapılan imza ile Recep’in iç dünyasındaki karmaşa verilmiştir. Senet kodu ise kültürel bir koddur ve borcu ödemek için imzalı şekilde verilen sözdür. Recep söze önem veren kişi olarak senede imza atar.

Kahvehane kodu kültürel bir koddur. Erkeklerin işlerinin olmadığı zamanlarda arkadaşlarıyla oyun oynamak için buldukları mekan, mahallenin genelini temsil etmek adına genel çekimle gösterilir. “Selamünaleyküm” ve “aleyküm selam” selamlaşması yeniden kültürel ve İslami kod olarak kullanılır. Recep arkadaşlarına neden borca girdiğini anlatır. Herkesten Nurullah’ın elindeki çuvala ceplerindeki paraları koymalarını ister. Yardımlaşma kodu kültürel bir kod olarak çuval aracılığıyla yapılır. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan anlatsal metin içinde yer alan eylemler dizisi bu an itibarıyla başlar.

Masada toplananlara yakın çekim yapılır. Çay kaşığı, akpil, kalem kapağı, okey taşı, tesbih, zar ve kağıt tutmacı ve bir miktar para görüntüdedir. Tesbih, İslami ve kültürel bir koddur. Erkeklerin ellerinde delikanlılığın göstergesi olarak tuttıkları araç, İslam dininde tesbih etmekten ileri gelir ve Müslümanlığı çağırır. Gazoz kapağı da kültürel koddur ve teknolojik gelişmelerin yaşamı tamamen ele geçirmediği yirmi yıl öncesine kadar gazoz kapağı ile oyun oynanmakta veya biriktirilmektedir. Masadakiler mahallenin maddi durumunun yansımasıdır. Kulak çubuğunun da çuvaldan çıkması ile Recep çılgına döner. Sinemasal kodlardan dizimsellik bağlamında incelendiğinde “Hababam Sınıfı Uyanıyor” filminde Ahmet karakteri köy öğrencilerine toplanan zararlı içerikteki hediyeler için arkadaşlarına kızmış ve küsmüştür. Recep’in yaptığı da bir nevi ‘Ahmet’ değildir. Köy çocukları için çırpınan Ahmet ile mahalle çocukları için çırpınan Recep burada aynı duyarlılıktadır.

Recep, kahvehanede çay bulunan masada, elinde kitap ve telefon ile oturmaktadır. Çay, kültürel bir koddur. Türk kültüründe çayın yeri büyüktür. Recep de bir Türk erkeği olarak çay tüketmektedir. Telefonla zengin kişilere ulaşmaya çalışır. Rahmi Koç’tan Mustafa Koç’a ulaşmak istese de ulaşamaz, onun golf oynadığını düşünür. Golf kodu toplumda zengin kesimin tercih ettiği bir spor olarak toplumsal alana yerleşmiştir. Ardından Özge Ulusoy’u, TÜBİTAK’ı arar. Aramalar sırasında sinemasal kod olan kurgu ön plandadır. Heyecanı geliştirme amacıyla Recep’e kameranın yaklaşıp göğüs çekim yapması ve uzaklaşmasının haricinde yapılan kesmelerle soru-cevap mantığı desteklenirken süreklilik bozulmamıştır. TÜBİTAK’ı aradığında zihin açması için tahin- pekmez yemelerini önerir. Tahin-Pekmez kodu Türk kültüründe yer alan güç kaynağı anlamına gelen besine karşılık gelir.

Recep para bulmak amacıyla bir hastanenin satın alma departmanına böbreğini satmak için gider. Kültürel ve İslami kod olan “selamünaleyküm” selamını verir ve yine İslami kod olan “bismillahirrahmanirrahim” diyerek besmele ile işe başlar. İsteddiği gibi organlarını oraya satamayacağını anlar ve başka yol arar.

Bankaya kredi çekmek için gelir. Oraya da selam vererek girer. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan müzik burada para bulmak için çarpınan Recep'in eylemlerini destekler. Şube müdürünün odasına girdiği an müzik kesilir. Kızla Recep arasındaki diyalogların daha iyi aktarılması için amors çekim kullanılır. Recep'ten kimliği istenilir. Kimlik kodu kültürel bir kod olarak kişinin ülke vatandaşı olduğunu gösterir. Sinemasal kod açısından bakılırsa, kimliğe yapılan yakın çekim ile Recep'in anne baba adı ve Karslı olduğu anlaşılır. Ayrıca kimliğinin eski olması, gerek çocukluk fotoğrafından gerekse kimlik numarası olmamasından anlaşılır. Recep değişiklikten uzak bir adamdır. Recep kredi çekmek için kıza rüşvet teklifi yapar. Rüşvet, bazı kurumlarda yapılan haksızlığa dayalı yanlış bir yöntemdir. Recep'in yanlışı karşısında doğru olan kız, düzendeki doğrunun temsilidir. Recep, ikna olmayan kıza o kadar sinirlenir ki, çıkarken herkesin duyacağı şekilde cinsel taciz iftirasında bulunur. İftira kodu İslami açıdan yasak, kültürel açıdan yanlıştır. Yenilen Recep, düştüğü yanlışı kazanç farz eder.

Mahalle genel çekimle gösterilir. Sinemasal kod açısından, mahallenin bu görüntüsü toplumsal ilişkileri anlatır. Görüntünün kullanım biçimlerinden çevresel kullanım söz konusudur. Mahallenin genel görüntüsü filmin anlatıldığı Güngören'i temsil eder. Ayrıca, görüntüdeki cami kodu İslam inancını ifade eder.

Kahvehanede Nurullah ile Recep oturmaktadır. Recep borçtan dolayı dertlenirken Nurullah'ın okuduğu gazetedeği Kelime Oyunu ilanını görür. Sinemasal kod olarak, ayrıntı çekimle gazetedeği yazıya dikkat çekilmiştir. Recep bu yarışmaya katılma isteğini anlatırken göğüs çekime geçilir ve isteğinin miktarı belli olur.

Kelime Oyunu yarışmasına katılan Recep genel çekimde verilirken kamera hareketlerinden kaydırma yapılır. Ancak, televizyon programlarında genellikle kullanılan Jimmy jip aracılığıyla Recep'e doğru kamera yaklaşır. Aracın özelliği gereği alçalma yükselme de kolaylıkla yapılır. Recep ilk sorunun cevabı olan 'tren'i 'tiren' olarak cevaplar. Ekranla zorla tiren yazdırır çünkü ona göre Türkçe yazıldığı gibi okunan bir dildir. İkinci soruya yeniden Jimmy jip hareketi ile geçilir.

Görüntüye televizyon ve içinde yarışan Recep gelir. Recep yarışırken aynı anda kahvedekiler çekirdek çitleyerek onu izlemektedir. Çekirdek kodu kültürel olarak, Türk kültürüne yerleşmiş, muhabbet ortamlarına uyum sağlamış bir çerezdir. Burada da yaşanan heyecanı atmak için gerekli uğraşın yerine geçmektedir. Yarışmaya diğer soruyla devam edilir. Metrobüs cevaplı soruya şüpheyle yaklaşır bütün harfleri alır. Ekranla kelimenin tamamı yazmasına rağmen düşünür ve cevaplar. Nurullah ve Hayrettin'in kahvedeki görüntüsü verilir.

Recep'in yanlarında olmaması programda olduğunu düşündürdüğünden, sinemasal kod açısından, çapraz kurgu tekniği kullanılmıştır denilebilir. Tekrar yarışmaya dönülür ve on harfli soru sorulur. Recep şarj cihazının şarz cihazı olduğunu iddia ederken “halkı bu kadar küçümseme Ali İhsan” diyerek halkı doğrunun kaynağı olarak gösterir. Halk, ülkenin yurttaşı olan insan topluluğudur, güçtür. Recep için halkın söyledikleri çok önemlidir. Halka olan bağlılığını Issız Ada yarışmasında da devam ettirecektir. Yarışmanın galibi olamayan Recep'e sözlük hediye edilir. Sözlük kodu, Türk Dili kurallarını içeren bilgi kaynağıdır. Recep'e verilme sebebi bilgisizliğini tamir etmesi içindir. Sunucunun Recep'e belli edemediği kızgınlığının da bir yansımasıdır.

Kahvehanede Nurullah ile otururken televizyonda çıkan belgesele bakan Recep gördüğü maymunla özdeşleşme yaşar. Sinemasal kod olarak, dizimsel ilişkiler içinde bu sahne televizyon izleyen adamı anlatan temel anlamdan, maymunla özdeşleşen yan anlama sahip olur. Kamera devreye girer ve özdeşleşmeye katkı sağlar. Recep'ten hemen sonra maymunların görüntüsü verilir. Recep'e geçildiğinde göğüs çekimle dudaklarını büzerek izler. Maymun'un sümüğünü yemesi gösterilir ve hemen ardından Recep'e omuz çekim yapılır. Sinemasal kod aracılığıyla çekim ölçeği değişir, kişiye yaklaşılarak maymun-Recep arasında bağlantı kurulur. Bu bağlantının devamı adada da görülecektir. Nurullah tarafından çocuklar hatırlatılarak Recep adaya gitme konusunda ikna edilir. Aynı zamanda reklama bakarken göğüs çekimde verilen Recep'e omuz çekimle yaklaşılması da yarışmaya katılacağı anlamına gelmektedir.

Sinemasal kod olarak, başvuru yerinin duvarından insanların bulunduğu yere geçiş yapılarak Recep için yeni bir sayfa açıldığı haber edilir. Kullanılan müzik de eğlenceli dakikaların habercisidir. Kızın birine başvuruyu sorar. İsteddiği cevabı alamayınca gözüne kestirdiği bir adamın yanına kültürel kod olarak “selamünaleyküm” diyerek yaklaşır ve “aleykümselem” karşılığını alır. Şişman ve sağlıksız görüldüğünü söyleyerek adamın elinden zorla kağıdı alır ve onun yerine geçer.

Jüri karşısına yine kültürel kod olarak, “selamünaleyküm” ile girer. Başkasının formunu kendi formu gibi anlatır. Bir arkadaşının formu yanlış doldurduğunu belirtir. Sinemasal kod olarak, bel çekimde Recep'in ortamla ilişkisi aktarılır. Forma yapılan yakın çekimden sonra Recep kendini ifade etmeye başlar. “Ada şartlarında zorlanacağını düşünüyor musun?” sorusuna yanıt verirken elini bacak arasına götürür. Sinemasal kod olarak çekim ölçeği değişmiş, boy çekime geçilmiştir. Anlatılmak istenilen cinsel çağrışım çekim ile verilir. Cevap bitiminde yeniden bel çekime geçilerek ortam ve Recep ilişkisi anlatılır.

Recep yarışma için yola çıkmadan önce genel çekimle mahallede vedalaşması gösterilir. Sinemasal kod açısından, genel çekim ile mahalle ruhu aşılır. Kültürel kod açısından bakılırsa, asılı çamaşırlar, Trabzonspor renklerinden oluşan bakkal çadırı, aşağı sarkıtılan sepetler, yolcuya yiyecek verme, sucuklar, dolma yemeği, yolcu arkasından iyi yolculuklar manasında dökülen su, yolcu etmek için birleşme, mahallenin Türk kültürüne ait motiflerden oluşan resmidir. İslami kod olarak, “İnşallah, Allah’ın izniyle” ve “Allah’a emanet olun” sözleri kullanılır. Fotoğrafa yapılan yakın çekim ile yola çıkmanın asıl amacı tazelenir. Ardından dökülen su kodu ile, giden kişiye ‘su gibi git gel’ anlamına gelen iyi bir yolculuk dilenir. Ancak Recep’e dökülen su pistir ve anlamını yitirir. Anlaşılır ki, Recep iyi bir amaç için çıktığı yolda türlü şanssızlıkla karşılaşacaktır.

Recep’in adaya gelişi sinemasal kod açısından, kurgu ile nerelerden geçtiğini göstermek amacıyla harita üzerinden bir uçağın gidiş yerleri çizilerek anlatılır. Uzak çekim ile adanın genel görüntüsü verilir. Genel çekim ile ada ve yarışmacılar gösterilir. Sunucu İrfan konuşurken yarışmacılara pan yapılır. Hepsinin ayrı ayrı tanıtımı bu şekilde yapılırken Halil İbrahim’in kısa boyu da vurgulanır.

Recep’e takım lideri olarak kırmızı, Taylan’a mavi renk bandana verilir. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan renk, filmin başından itibaren konuya katkı sağlar. Recep’in günlük kıyafeti olan turuncu gömleği onun agresif yanını sergiler. Turuncu çizgili bir gömlek giyen kişi Recep İvedik’i andırdığı için eğretileme, Recep İvedik bunu her zaman giydiği için düzdeğişmece vardır. Seçtiği bandananın rengi olan kırmızı tehlikeyi, Taylan’ın mavi bandanası huzuru ifade eder. Aynı zamanda 10 rakam kodu futbolda başarılı olanların rakamı olmasından dolayı Recep’e başarıyı getireceğini filmin başından belli eder. Ancak kura istediği gibi gitmez ve Eda’nın da karşı takıma geçmesiyle Recep adasına gidip kaderiyle başa kalmak ister. Kader kodu, kültürel bir kod olarak dini açıdan yorumlanabilir.

Adaya merhaba konuşması yaparken sinemasal kod aracılığıyla, Recep bel çekimde alanla bağlantılı biçimde gösterilirken kendini adanın kralı ilan eder. Ancak demokrasiden yana olduğunu anlatırken boy çekime geçilerek demokrasinin anlamı güçlendirilir. Kendinin son söz söyleyen kişi olduğunu belirtirken yeniden bel çekime geçilerek kişinin liderlik özelliğine dikkat çekilir. Halil İbrahim’e sağ kolu nitelendirmesi yapar. Kültürel kod olarak sağ kol, Türk kültüründe bir kişinin en önemli yardımcısı, arkadaşı sıfatına layık kişidir. Ayrıca Recep barınak yapmak için ilk Türk kavmine dair bildiği tarihi notu paylaşır.

İmece usulü işlere başlayan ada sakinlerinin bir kısmı yiyecek, bir kısmı ateş yakmak için odun, Recep ve Halil İbrahim de barınmak için barınak malzemeleri toplamaya başlar.



İmece kodu, birlikte zorunlu veya gönüllü olarak yapılan iş paylaşımıdır. Köylerde insanlar arasında yaygın iken burada ada için geçerli kültürel bir mirastır. Recep ve Halil İbrahim barınağın tepesine ahşap içine yaptıkları Türk bayrağının sembolünü yerleştirirler. Türk bayrağı milli duygulara hitap eden Türklük düşüncesini barındıran bir kod olarak kullanılır. Akşam nasıl yatılacağına planını anlatırken kendisini ve Halil'i ortaya koyar. Mustafa Kemal Atatürk'ün Ankara'yı başkent yapmasını örnek verir. Dolayısıyla yeniden milli duyguları canlandırır. Aynı zamanda Mimar Sinan'ın sanatını örnek alması da yapının Osmanlı mimarisine hitap ettiğini gösterir. İçeriye girişleri gösterilir. Burada dikkatler ayaklara verilmek istenmiştir. Çünkü kültürel bir kod olan eve girerken ayakkabı çıkarma hem Türk ailelerinin genel tercihi, hem temizlikten ileri geldiği için İslamiyet ile bağlantılıdır. Recep, fotoğrafı tahtanın kenarına sıkıştırarak gözünün önünde tutar. Yakın çekim ile adaya geliş amacı yinelenir.

Ateş yakmaları için iki arkadaşına yellener ve ardından gece görüntüsü gelir. Ay gökyüzünde parlamaktadır. Ay ile uyuyamayan Recep arasında ilişki kurulur. Ay kodu, yalnızlığı ve uyanıklığı temsil eder. Sinemasal kod açısından, barınağa yavaşça giren kamera yarışmacılar uyurken onları tepeden izler. İçindeki sıkıntıyı anlatan Recep yerini yadırgadığından bahseder. Necati elini Recep'in göğsüne, ayağını da üzerine atar. Sinirlenen Recep ayağa kalkar ve ortam içinde yaşadıklarını anlatarak orayı terk eder. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan müzik, Necati'nin elini Recep'in göğsüne attığı an başlar. Müzik, bir olay yaşanacağını eğlenceli biçimde anlatan özelliktedir. Necati elini çektiği an müzik kesilir hemen sonra devam eder. Çünkü Necati'nin eylemi de devam edecektir.

Sinemasal kod açısından, karararma-açılma ile sabah olur. Gecenin karanlığından sabahın aydınlığına geçilir. Halil İbrahim alt açılı ile Recep'i uyandırmaya çalışır. Alt açılı ile Recep'in kötü durumda olduğunun sinyali verilir. Halil İbrahim iyi durumdadır, görüntü izleyen kişiye hakim olur. Recep'in suratı yengeçlerle dolmuştur. Yengeçlerden biri kulağını kısıtırken ayrıntı çekim yapılır. Böylece gerçeklik gözler önüne serilir. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan müzik, hareketi, çaresizliği ve eğlenceyi ifade eder. Yengeç kodu, Recep'in korktuğu şeylerin bir yansıması olarak "her yerde kulağım var" dediği kulağına, cinsel organına ve önceki gece Necati'den korumaya çalıştığı göğsüne gelir.

Yarışmaya başlarken eski Türk savaşçıları gibi çift çekiç atmak isteyen Recep Taylan'a gözdağı verir. Recep, diğer çekici hedefe bakmadan atar. Kültürel kod açısından, Türk savaşçısını örnek alması milli duyguların, savaşçı kimliğin anlatım şeklidir.

Oyun bitiminde Recep ve Halil İbrahim adada kritik yaparlar. Karşı adadakilerin karınlarının tok olmasına içerleyen Recep, “komşusu açken tok yatan bizden değildir” sözünü söyler. Kültürel kod olarak bu söz, hadis-i şerif olarak birlik, beraberlik ve paylaşmayı anlatan dini bir sözdür. Türk kültüründe de komşunun yeri önemlidir. Yan adaya komşu ziyaretine gitmeye karar verirler. Recep, tabağı diğer takımından kıza uzatır. Tabağı boşaltmasını ister. Hindistan cevizi verdiği tabağın boş verilmesine sinirlenir. Taylan’ın cami duvarına işediğini ima eder. Kendisine yapılan yanlış ahlaki bir yanlış olarak görür. Kültürel kod açısından, komşuya verilen tabağın boş çevrilmemesi Türk kültüründe köklü bir gelenektir.

Adada Recep ve Halil İbrahim açlıktan şikayet ederken Recep ormanda yiyecek aramaya karar verir. Recep bulduğu salatalık benzeri bitkiyi yer. Bel çekimde Recep’in zehirlenme anının vücudundaki gelişimi, baş dönmesi gibi etkileri gösterilir. Öznel çekimle izleyici, Recep’in gözünden her yerin döndüğünü görür. Uzakta uzanan Aslıhan’ı piliç gibi görerek üzerine koşar. Aslıhan’ın piliç olması için kurguya başvuru bu sahne, Recep’in açlıkla imtihanını anlatır.

Yarış alanına giderler. Recep ve Halil İbrahim ikinci yarışçılardır. Halil İbrahim suya düşer ve karşısına köpek balığı çıkar. Recep ona yardım etmek için suya atlar ve köpek balığı ile adeta dövüşür. Köpekbalığı kodu, Recep’in fedakarlığına ve korkusuzluğuna işaret eder. Köpekbalığını yener ve suya atar.

Konsejde toplanırken ateş görüntüsüne doğru açılma yapılıır. Müzik, heyecan ve korku uyandırıcı biçimde tercih edilmiştir. Müzik eşliğinde Recep önde diğerleri arkada konseye gelirler. Müzik, çekim ölçekleri ve eylemler Recep’in gücünü yansıtır. Recep, balıkla mücadelesini, balık yavrularının annesine olan bağlılığını duygusal bir dille anlatırken mübalağaya da başvurur. Kendi annesine de ayrıca özlem duyar. Bu sırada zoom ile yavaşça yaklaşılır. Anne kodu, Recep’in yokluğunu yaşayıp hasret duyduğu, onun da herkes kadar önem verdiği manevi değerdir. Ayrıca değişen çekim ölçeklerinin ardından yeniden göğüs çekime geçilerek Recep’in hayvanla yaşadığı duygusal andan bahsederken burnunu karıştırması verilir. Belgeseldeki maymun ile Recep arasında yeniden bağlantı kurulmaktadır.

Recep elenmesi için kağıda Necati’nin adını yazarak altına ‘sapık’ notunu düşer. Sapık kodu, Necati’nin uykuda Recep’e dokunması gibi sebeplerle Recep’in homofobik özelliğini açığa çıkarmasından ileri gelmektedir. Konsey boyunca gecenin karanlığı ve etraftaki ateşlerle aydınlatma gibi unsurlar sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar içindeki aydınlatmada yer almaktadır. Recep ve Necati’nin sms oylamasına kalması ile televizyonu izleyen mahalleli olarak kahvehanedekiler, evdekiler, esnaflar, telefonlarına sarılıp birlik ve beraberlik içeren

mahalle ruhu ile Recep'e oy atar. Sinemasal kod aracılığıyla aynı zaman dilimi içinde hem mahallelinin oylaması hem de Recep'in konseyi çapraz kurgu tekniği ile aktarılır. Beklenen an gelirken Recep'e zoom yapılarak heyecanına ortak olunur. Necati adadan elenen isim olur ve vedalaşma zamanında Recep onun gözlüğünü çalar.

Sabah olunca Recep fotoğrafına çerçeve yapar. Sinemasal kod aracılığıyla, fotoğrafa yapılan çerçeveye yakın çekim yapılarak hedefe ulaşmaya az kaldığı anlatılır. Ortak kodlardan müzik, eğlenceli ve zamanın akışını hızlandıran etkidedir. Recep ve Halil İbrahim'in yengeç avlaması, yengeçlerin boynuna ip bağlaması, Recep'in Halil İbrahim'in kafasının üzerine meyve koyarak atış yapması, denizde eğlenmeleri, Recep'in yengeci ağzına alması ve meyveyi yüzüne bulması, sağ kolu ile deniz kenarında koşu yapması, gün batımında kungfu hareketi yapmaları, Recep'in balık avlaması art arda gösterilir. Bütün bunlar müzikle zamanın ne şekilde geçtiğini anlatmak için dizilmiştir.

Recep avladığı balıkları temizlerken eli balığın zehrinden şişer. Halil İbrahim'in idrarı ile şişliği geçirirler. Recep, Necati'den çaldığı gözlük camını dürbün yapar ve karşı adayı gözetler. Sinemasal kod aracılığıyla, öznel çekim yapılarak dürbünden bakan Recep ile kamera-izleyici özdeşleşmesi sağlanır. Ayrıca Recep'in zaafi ortaya konulur. Diğer adaya zehirli balığı götürürler ve ertesi gün oyunda Taylan durumu şikayet eder. Ortak kodlardan müzik, oyun boyunca devam eder. Zamanın akışını anlatmada kurgu ile müzik birlikte çalışır. Mavi takımın 9-8 öne geçmesi ile Recep arkadaşlarına ilham veren konuşma yapar. Sinemasal kod olarak, Recep'in arkadaşlarıyla ilişkisini göstermek amacıyla bel çekim yapılır. Konuşma sonrası eğlenceli müzik kaldığı yerden devam eder. Kırmızı takım Recep'in Taylan'ı yenmesi ile kazanır.

İletişim ödüllü kutu açma oyununda şansı yaver gitmeyen Recep, Halil İbrahim sayesinde ödülü kazanır. Ancak ne kendisi ödülde yararlanabilir ne de arkadaşlarına fırsat verir. Güneşin batışı, zamanın akışını anlatmak için kurgu aracılığıyla hızlandırılarak gösterilir. Ortak kodlardan aydınlatma, Recep ve Halil İbrahim'in ateş başında sohbet ettikleri sırada etkili olur. Recep ve Halil İbrahim aşktan bahsederken Recep eski aşkı Sibel'i hatırlar. Duygusunu türkü ile dile getirirken Aslıhan tarafından susturulur. Halil İbrahim'e de aşka olan saygısından, eğer birinci olursa düğün yapacağını söyler. Kültürel kod olarak, türkü halk ezgisinden oluşan şarkı türüdür. Halka hitap eder, halktan olmak ile ilişkilidir. Düğün kodu ise, evlilik gibi hem dine hem kültüre hitap ederek, ülkemizde değer gören bir kurumun ilk adımı olduğu için kutsal bir eylemdir. Recep bir baba gibi arkadaşının düğününe yardım edeceğini söyleyerek kutsal olana hizmet eder.

Ertesi sabah adanın uzak çekimiyle izleyici yarışa hazır hale getirilir. Köpük yarışında Taylan'ın takımı birinci olur. Aslıhan'ın köpükte kayamaması yüzünden oyunu kaybederler. Akşam konseyde Aslıhan ile Recep oylamaya kalır. Sinemasal kod aracılığıyla paralel kurgu tekniği kullanılır. Recep konseydeyken, mahalle sakinlerinden esnaflar, evdekiler televizyona bakarken sms kullanır. Recep için yeniden mahalle destek verir. Aslıhan elenen isim olur.

Sıradaki yarıştan itibaren olaylar hızlandırılarak sadece yarışmaların son kısımlarından itibaren ortak kod olan müzikle karışık şekilde sunulmaktadır. Sıradaki oyun yük taşımaz. Taylan ve Recep her zamanki gibi karşı karşıyadır. Recep kolaylıkla yener. Konseyde Mavi takımdan Burak elenir. Diğer oyunda yine Recep ve Taylan yarışır. Recep kazanır ve Taylan'ın üstüne atlayarak güreşme hareketi yapar. Kültürel kod olarak güreş, Türk kültürünün en önemli sporlarından. Pehlivana verilen değer, gücü yansıttığı için ülkemizde üst seviyededir. Konseyde Mavi takımdan Deniz elenir. Diğer yarışta Recep ve Taylan ana zıtlık oldukları için Recep'in Taylan'ı yenmesi gösterilir. Ancak yenilen Kırmızı takımdır ve Arif elenir. Diğer oyunu Recep, Taylan'a karşı kazanır. Ancak yine Kırmızı takım kaybeder ve Serkan elenir. Sıradaki eleme yarış gösterilmeden konseyden devam edilerek verilir. Başka bir eleme olduğu, kağıtta yazan Simge adından ve İrfan'ın değişen kıyafetinden anlaşılır. Sıradaki oyunu yine Recep Taylan'a karşı kazanır. Ancak Kırmızı takımdan Gaye elenir.

Birleşme partisine gölgedeki ağaçların arkasından giren kamera yemek masasında oturan yarışmacıları izler. Recep ve Eda konuşurlar. O sırada limbo oynamaları için birisi gelir. Adamın oynayarak oyunu anlatmasına Recep sinirlenip tokat atar. Tokat kodu ile erkeğin davranış biçiminin Recep için böyle olmaması gerektiğinin altı çizilir. Recep Taylan ile iddiaya girerek geçmesi mümkün görünmeyen bir sınırdan geçer.

Gece Recep, Halil'in yattığı yere onu uyandırmak için gider. Sinemasal kod aracılığıyla, alt açı uygulanır. Recep, izleyiciye egemen olurken, Halil İbrahim ile arasında üstünlük farkı olduğu anlatılır. Halil İbrahim'i tuvalete götürür. Tencereye oradaki dışkıyı koymasını söyler. Ertesi gün oynayacakları yarışta Taylan'ın yarışacağı yere dışkıyı döktürmek ister. Her ne kadar Halil İbrahim doğru yere dökse de oyundan önce yapılan değişiklik ile dışkı Recep'in kafasına dökülür. Yarış esnasında bel çekimle Recep'in burnunu ve kulağını karıştırması, belgeseldeki maymuna yeniden hatırlatma yapar.

Issız Ada büyük final zamanı gelir. Ortak kodlardan müzik ile sinemasal kodlardan uzak çekim finale hazırlık yaptırır. Sinemasal kod olarak, çapraz kurgu tekniği ile mahalle sakinleri tek yürek olmanın gereklerini sergileyerek televizyon başındadır. Recep ve Taylan finale kalır. Recep finalde elenen arkadaşlarıyla helalleşir. Kültürel kod olarak, helalleşme vicdanın rahat

etmesi için birinin üzerinde hakkı varsa helal etmedir. Müslümanlığın gereklerinden biri de, hak yememek, helalleşmektir. Taylan ile futbol yarışına kalan Recep, son atışından hemen önce fotoğrafa bakar. Sinemasal kod açısından fotoğrafa yakın çekim yapılır. Filmin başında Recep'in adaya gelme sebebi olarak gösterilen fotoğraf ve kurtarıcısı olan ayakkabı ikilisi yeniden olaya girer. Orada çalışan birinin ayakkabısını rica eder. Sivri burun ayakkabı, filmin başında kendini gösteren kurtarıcıdır. Atış yapacağı sırada mahalledekilerin heyecanlı bekleyişi paralel kurgu ile iletilir. Ortak kodlardan müzik, Recep'in eylemini destekler şekilde heyecan ve zafere yakınlığı ifade eder. Atış anı yavaş çekimle müzik eşliğinde gösterilir. Mahallenin coşkusu ve Recep'in sevinci de golün ardından gelir. Ayrıca atış anı birkaç çekimle ayrı ayrı verilerek başarının güçlü etkisi artırılmaya çalışılmıştır. Mahalle sakinlerinin hüznü ve başarıyı temsil eden müzik eşliğinde birbirlerine sarılmaları izlenir. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan anlatsal metin kodunda olayları dengeleyen, duruma son veren olay gerçekleşir. Anlatsal olarak, başlangıca dönülür, yeni durumlara yelken açılır. Recep mahallesine genel çekimde onu kucağına alan insanlar eşliğinde giriş yapar. Sinemasal kod olarak, sürekliliği ve ritmi düzenlemek için Recep'in adadaki sevinçli anından mahalleye zincirleme geçiş yapılır.

Recep bir çuval dolusu bozuk parayı Ali kişisine götürür. Onu bozuk para saydırarak cezalandırmak ister. Filmin sonunda ise, halı sahayı besmele çekerek açar. Arkasında mahalleden insanlar ve önünde çocuklar ile yeniden fotoğraf çektirir. Filmin sonunda mutluluktan koşan çocuklar gözlenir.

### **3.2.5.6. Filmdeki düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular**

Filmin başında Recep karakteri, futbol sahasını kurtarma çabasına girer. İlk olarak mahalleliden yardım toplamak ister. Toplumbilimsel olarak gerçekleştirdiği yardımlaşma istediği gibi gitmez. Sosyoekonomik anlamda mahallenin durumu, masanın üzerinde yardım amacıyla toplanan nesnelere gözlenir. Ekonomik farka dikkat çekmek için parayı zengin kesimden aramak gerektiğine değinilir.

Recep, kahvehanede arkadaşlarıyla otururken maymunları anlatan bir belgesele denk gelir. Bu, psikanalitik açıdan, kendini maymun olarak gören bir Recep'in iç dünyasının yansımasıdır. Filmin ortasında, konseyde burnunu karıştıran Recep ve yarış esnasında sümüğünün tadına bakan Recep olarak devam etmiştir. Belgeseldeki maymun da aynısını yapmaktadır. Recep'in maymuna bakarken verilen görüntüsü bu özdeşleşmeyi destekler. Recep'in çocuklara karşı tutumu da onun çocukluğuna dair bir yolculuk yaptırır. Mahallede top

oyunarak büyüyen Recep'in annesiz ve babasız oluşu, hareketlerine yansımaktadır. Duygusal yapısının altındaki sert mizacı, babacan tavrı, film boyunca devam eder. Mahallede çocuklara gösterdiği bu tavır, yarışmada Halil İbrahim'e gösterilir. Recep, yarışmaya katılmaya karar verdikten sonra mahalle sakinleri tarafından uğurlanır. Kimisi yolda yemesi için yiyecek verir, kimisi ardından su döker. Toplumbilimsel açıdan bu, insanların Türk kültürüne ait bir kod ile yaptıkları eylemdir.

Adada Recep takım lideri olarak insanlara görev verir. Toplumbilimsel açıdan, kendini adanın kralı olarak nitelendirmesi ve film boyunca Halil İbrahim üzerinden bunun birkaç kez tekrarı, alt-üst ilişkisine bağlanabilir. Adaya yaptığı barınakta şekil ve içerik olarak Osmanlı mimarisinden esinlenilmesi ve tepesine Türk bayrağı yerleştirmesi toplumbilimsel açıdan, değerlerine sahip çıktığını gösterir.

Gece yattıkları zaman, Necati'nin Recep'e sırtı dönükken temas etmesi ile Recep, homofobik bir davranış sergiler. Bu korkusu, içinde karşı cins özelliği taşıdığından değil, toplumsal ve psikolojik etkilerdendir.

Oyun dönüşü Recep ve Halil İbrahim adada otururken karşı takımın yemek yemesine içermektedir. "Komşusu açken tok yatan bizden değildir" sözü toplumbilimsel açıdan, değerleri, komşuluk ilişkisinin Türk kültüründeki yerini belli etmektedir. Devamında gelişen tabağı boş çevirmeme olayı da toplumsal değer konusunu desteklemektedir.

Başka bir oyun esnasında Halil İbrahim'in karşısına köpek balığı çıkar. Recep onun için suya atlar ve köpek balığıyla mücadele eder. Yaptığı fedakarlığı konseyde anlatırken köpek balığının yavrularına karşı annelerini affettiğinden bahseder. Konu bir şekilde kendi annesine gelir. Recep annesine olan özlemini dile getirir. Recep çoğu zaman yalnız bir adamdır. Anne ve babasının olmaması onu sert mizaç sahibi yapmıştır. Hayvanlarla iletişim kurduğunu düşünerek onların ağladığını iddia edecek duygusallıktadır. Ayrıca köpek balığıyla duygusal anlar yaşadığını anlatırken burnunu karıştırır. Karıştırma sırasında Recep'in iç dünyası yeniden hayvanla yakınlık kurularak aktarılır.

Recep ve Halil İbrahim akşam ateş başında sevdikleri kadınlardan bahsederken Recep duygulanır ve bir türkü söyler. Toplumsal anlamda türkü, değerlere sahip çıkmadır. Halil'in düğününü yapma sözü vermesi de bir nevi değerlere sahip çıkmadır. Çünkü evlilik kurumu kültürümüzde kutsal sayılmaktadır.

Recep birleşme partisinde limbo dansı yapan adama tokat atarak içindeki homofobik tarafına da bir tokat atmış olur. Onun erkeğinin de kadınının da bir kalıbı vardır. Kalıp dışı

olana şiddet uygular. Şiddeti ise birdenbire gelişirken, onu zaman zaman ihtiyaç gibi görerek yapar.

Final oyununda Recep'e tüm mahalle destek olarak toplumsal anlamda birlik beraberliği aşmıştır. Recep'in kazandığı para ile çocuklara saha açması ile film bitmektedir.

Recep İvedik 4 filmi metnin dizisel ve dizimsel yapısı bakımından incelenirse, ilk olarak filmdeki karşıtlıklara sonra serinin konularına dikkat çekilmesi gerekir. Karakter, tamamında bir iş için yola çıkmaktadır.

**Tablo-13**

| KARŞITLIKLAR |              |          |         |
|--------------|--------------|----------|---------|
| Doğa         | Betonarleşme | Liderlik | Kölelik |
| Yoksulluk    | Zenginlik    | Bilgi    | Cehalet |
| Duyarlılık   | Duyarsızlık  | Huzur    | Kavga   |

Recep İvedik 1: Recep (özne), sokakta önemli iş adamına ait bir cüzdan bulur. Onu teslim etmek için Antalya'ya gitmek üzere yola koyulur. Kısacası onu olaya gönderen cüzdan aracılığıyla vicdanıdır. Yolda karşılaştığı komikliklerin ardından adama cüzdanı teslim eder. Adam ona tatil hediye eder ve aslında kabul etmemesine rağmen eski aşkı Sibel ile orada karşılaşır kabul eder. Yaşadığı aşkın ardından döndüğü yer yine Güngören'dir. Onun film boyunca vazgeçemediği ise bilyeleridir.

Recep İvedik 2: Recep'in babaannesi onun iş bulmasını, saygınlık kazanmasını ve evlenmesini ister. Bu kez de cüzdan değil, onu yola düşüren babaannedir. Kuzeni Hakan ile dedesinin iş yerinde önemli bir mevki sahibi olur. Kuzeni Hakan ona yardım eden kişidir. İsteklerden sonuncusu olan evlenme gerçekleşmeden babaanne vefat eder. Recep yine kendi yalnızlığında kalmıştır. Bu kez vazgeçemediği ise babaannesinden kalan mavi sandıktır.

Recep İvedik 3: Hayatında bunalımlı zamanlar geçiren Recep, birgün kapısının çalması ve Zeynep karakterini tanınmasıyla bunalımdan kurtulur. Zeynep onun için yeni deneyim, çevre ve yaşama sevinci olmuştur. Yeni adımlar atmasında bu kez yardımcı Zeynep olmuştur. Zeynep'in başka eve çıkmasıyla geride onun Recep'e bıraktığı keçi ve Recep kalmıştır.

Recep İvedik 4: Futbol sahasını kurtarmak için Nurullah tarafından ikna edilen ve gönderilen Recep, adada yarışmaya girer. Ona yarışı kazanmasında yardımcı olan ise sivri burun ayakkabısıdır. İlham veren fotoğraf ile ayakkabı, onu hikayenin başladığı yere, Güngören'e zafer ile döndürür. Kötü para sahibi Ali karakteri ise, sahaya sahip olamadığı gibi Recep tarafından bozuk para ile cezalandırılır.



## SONUÇ

Bu çalışmada ilk olarak, gülmenin ne olduğu sorusuyla yola çıkılmış ve nelere gülündüğüne dair inceleme yapılmıştır. Gülünen şeylerin çeşitliliği konusunda mizahi gülmeden itibaren komiğe değinilmiştir. Gülmenin kuramları açısından gülünen şeyin ne olduğu sorusuna yanıt bulunmaya çalışılmıştır. Sinemanın varlığından çok daha önce var olan komik olgusunun içinde ne tür unsurların barındığına dikkat çekilmiştir. Komedinin var oluşu ile önce tiyatrodaki sonra sinemadaki komiklere değinilmiştir. Karagöz'den Tanzimat dönemine, oradan da Cumhuriyet dönemine kadar Türk tiyatrosunda komedinin gelişimi verilmeye çalışılmıştır. Zamana karşı koyan ve zamanla değişen çoğu güldürücü, son olarak sinema içinde yaşadığı gelişim süresince ele alınmıştır.

Sinemanın komedi türünde gelişimi önce Dünya sineması, sonra Türk sineması açısından araştırılmıştır. Dünya sinemasında komedinin kullandığı önemli noktaların birbiriyle etkileşimi ve Türk sinemasının bu noktalardan faydalanması aktarılmıştır. Türk sinemasında hem diğer ülke sinemalarının etkisi gözlemlenmiş hem de kendi tarzında ilerleyen bir yöntem görülmüştür. Kendi güldürüsünü kullanan sinemamız da zaman içinde bu yöntemlere ya veda etmiş ya da bu yöntemleri zamana uyarlayarak kullanmıştır. Yöntemlerdeki zamansal değişim izleyenlerin zaman içinde zevklerinin değişmesi ile örtüşmektedir.

Türk sinemasında komedi, dönemlere ayrılarak incelendikten sonra günümüz filmlerinden bazıları konuya katkı sağlayacak şekilde analiz edilmeye çalışılmıştır. İzleyenlerin tercih etmesinin yanında komiği kullanmalarında önem teşkil eden filmlere değinilmiştir. Bir filmi anlamının en iyi yolu onun kodlarını açmaktan geçmektedir. Diğer çözümlene yöntemlerinden bazılarının da faydalanmak zorunda olduğu göstergebilimsel çözümlene yöntemi, bir filmin içinde kullanılan göstergelere, dizgeye, kodlara, toplumbilimsel konulara ve düşünsel yapıya değinerek filmin tam olarak anlaşılmasını sağlamaktadır. Güldürü unsurlarının incelendiği bir filmin anlaşılması için bu çözümlene yöntemine ihtiyaç duyulmuştur. Sinemaya ait olan ve olmayan kodların açılımı sırasında filmde kullanılan göstergelerin anlamı estetik açıdan önem taşımaktadır.

Son dönemde gerek kullandığı yöntemin araştırmamıza katkısı gerekse gişedeki başarısı bakımından Recep İvedik 4 filmi göstergebilimsel açıdan analiz edilmiştir. Recep karakteri üzerinden birçok gösterge verilmiştir. Göstergeler ile Recep'in çocuklar için arsayı kurtarma girişimleri aktarılmıştır. Sinemaya ait olan kodlar genel olarak çekim ölçeği, açısı ve kurguda görülmüştür. Kültürel kodlar ise daha çok selamlaşma, yardımlaşma gibi vicdani hislerden meydana gelmiştir. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlardan filmde en çok kullanılan

müzik, aydınlatma ve oyunculuk olmuştur. Oyuncu Şahan Gökbakar'ın jest ve mimikleri de ortak kodlar içinde yer almaktadır. Toplumbilimsel açıdan mahallenin yardımlaşması, Recep'in adadaki liderlik özelliği gibi konular göze çarpmaktadır. Düşünsel yapı bakımından ise Recep'in iç dünyasında beslediği vahşi yaşam kişisi ve birtakım korkuları yer almaktadır.

Film güldürme unsurları bakımından oldukça zengindir. Kullanılan malzemeler şunlardır: Kaba eylemler, kelimelerin yanlış kullanılması (meblağ-mevla, tren-tiren gibi), kelimenin doğru kullanılması (rif lagun gibi), kişideki zıt özellikler (cahil-bilgili, yetenekli-beceriksiz, titiz-kirli), kişinin karşısındaki ile zıt özellikleri (Taylan ve Recep farkı, Recep ve Halil farkı gibi), abartılı hareket ve sözler, yellenme, argo kelimeler, hayal kırıklığı (Taylan'ı oyun sırasında kandırması), biçim bozukluğu (boy, kilo, kısa saç, yaşlılık), taklit, yanılma (adaya gitmek istemeyen Recep ikna olur), kendini bilmeme (kendine kuzu demesi), kötülük yaparken kötülük bulmadır.

Zaman, sinemanın teknolojik gelişmesine katkı sağladığı gibi insanların eğlencelerinde de etkisiz kalmamıştır. Gülünen şey zaman içinde değişmekte ve yenilenmektedir. Dolayısıyla eskiden izleyenleri korkutmak için tasarlanan filmin bugün güldürmesi şaşırtıcı değildir. Zamana karşı yenilenen bu güldürücüler bazı açılardan aynı kalmayı başarmakta, bazı komik karakterler hala güldürmeye devam etmektedir. Bir karakterin zamana karşı kalıcı olması için unutulmaz özelliklerle bezenmesi önemlidir. Araştırmamız dahilindeki Recep karakteri için sert, şüpheli, zeki ama cahil, yetenekli, öfkeli, tahammülsüz, duygusal, dobra, korkusuz, kaba tanımlamaları yapılabilir. Karakterin unutulmaması için kendi içinde uyumsuzluk yaratan her türlü eylem ve sözü barındıran özellikleri sıralanmıştır. O turuncu gömleği ve sivri burun ayakkabısından başka bir şeyi olmadan insanlara yardım etmek için çıktığı yolda bazı olaylarla karşılaşır ve sonunda başarıya ulaşır. İnsanları komedi filminde doyuma ulaştıran, karakterin doğallığı, yapmak istedikleri eylemleri karakterin yapması, iyi olan karakterin arada bir kötülük de yapacak kabiliyette olması ve mutlu sona ulaşmasıdır. Recep karakterinin oluşumu da bu açıdan başarılı sayılabilir.

Araştırmanın varsayımlarından ilk madde olan komedinin eskiden beri yararlandığı birtakım unsurlardan bazıları değişerek de olsa hala yararlandığı ortaya çıkarılmıştır. İkinci maddedeki diğer ülke sinemalarıyla benzer güldürü kalıplarına sahip olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü madde olan göstergebilimsel çözümlemenin gerekliliği, filmin analizi yapıldıktan sonra anlaşılması daha net olduğundan doğrulanmıştır. Sonuç olarak, bu çalışmada insanları güldüren gerçekler, onların filmlere yansması, bir komedi filminin göstergebilimsel analizi yapılarak güldürmenin arkasındaki hakikat verilmeye çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitap Kaynaklar

- Abisel, N (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix yayınevi
- Abisel, N (2006). Sessiz Sinema. Ankara: De Ki Basım Yayım
- Akbulut, D (2012). Sinemanın İlkleri: Amerikan Sineması (1. Baskı). İstanbul: Etik Yayınları
- And, M (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983). Ankara: Doğu Matbaası
- Arıkan, Y (2002). Uygulamalı Tiyatro Eğitimi (7. Baskı). İstanbul: Kitap Matbaacılık
- Aristoteles (2010). Poetika (Çeviren: Bircan Çınar). Ankara: Alter Yayınları
- Bayram, N (2002). Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 1346
- Belkaya, A.G.Ş (2001). Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar. İstanbul: Der Yayınları
- Berger, A (1993). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri. (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları No:91.
- Bergson, H (1996). Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme. (Çeviren: Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çetinkaya, T (2011). Veysel Atayman'ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihanı. Bahçivanlar Basım
- Emeksiz, A (2001). Orta Oyunu Kitabı. İstanbul: Kitabevi
- Evren, B (2014). Türk Sinemasının 100 Yılı. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı
- İprişoğlu, Z (1998). 2000'li Yıllara Doğru Tiyatro. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Kabadayı, L (2013). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kurtuluş, H (1987). Türk Tiyatrosu. İstanbul: Toker Yayınları
- Makal, O (1995). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Komedi Filmleri. Ankara: Bilgiyayınevi
- Morreall, J (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak. (Çevirmen: Kubilay Aysevener). İris Yayıncılık
- Nutku, Ö (2001). Dram Sanatı Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Onaran, A.Ş (1986). Sinemaya Giriş. İstanbul: Filizkitabevi
- Onaran, A.Ş (1999). Türk Sineması (1. Cilt, 2. Baskı). Ankara: Kitle Yayınları
- Onaran, A.Ş (2012). Sessiz Sinema Tarihi. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özden, Z (2004). Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi
- Özgüç, A (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Özkoçak, Y (2015). Türlerle Türk Sineması. İstanbul: Der Kitabevi

- Özön, N (1972). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Özön, N (2013). Türk Sineması Tarihi 1896-1960. İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Özünü, Ü (1999). Gülmecenin Dilleri. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Pösteki, N (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları
- Rıfat, M (2009). Gösterge Bilimin ABC'si. Ankara: Say Yayınları
- Rosenthal, F (1997). Erken İslam'da Mizah. (Çeviren: Ahmet Arslan). İstanbul: İris Yayıncılık
- Sanders, B (2001). Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. (Çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Scognamillo, G (1998). Türk Sinema Tarihi (1896-1997). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G (2003). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Smadja, E (2013). Gülmek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Sokullu, S (1979). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Sönmez, S (2000). Karagöz Kitabı. İstanbul: Kitabevi
- Şener, S (1991). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No:468
- Şener, S (1997). Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Usta, Ç (2005). Mizah Dilinin Gizemi. Ankara: Akçağ Yayınları

### **Tez, Makale ve Yazılı Kaynaklar**

- Arık, M.B (2002). Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, s. 111-129
- Arslantepe, M (2010). Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi
- Aygün, D (2012). Kukla Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Durumu. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi
- Bayrak, T (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. İstanbul Kültür Üniversitesi. The Turkish Online Journal Of Design, Art and Communication- TOJDAC April Volume: 4, Issue:2 s.105-122
- Bayraktar, Z (2010). Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasrettin Hoca Fıkralarının Tahlili. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi
- Bıçakçıoğlu, Ö (2014). Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü Ertem Eğilmez Filmleri. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi
- Coşkun, P (2010). Dünden Bugüne Türk Gölge Tiyatrosu. Uzmanlık Tezi, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü
- Çağan, O (2009). 1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

- Çorumlu, Ç (2012). Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğeleri. Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi
- Dağ, O (2006). Hacivat İle Karagöz Piyeslerinde Komik ve Uyumsuz Dilsel Öğeler. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi
- Düzgün, D (2000). Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi sayı:14, s. 63-69
- Elaltuntaş, Ö.F (2012). Tanzimat Dönemi Tiyatro Eserlerinin Folklorik Açından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi
- Eroğlu, O (2006). Eğitimde Araştırma Yöntemleri "İzleme Araştırmaları". Tezsiz Yüksek Lisans Programı. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
- Esatoğlu, M.Ş (2010). Türk Sinemasında Güldürü Unsuru Olarak Transvestizm. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi
- Hıdıroğlu, İ (2011). Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi sayı:1, s. 25-44
- İçyar, C (2011). Köy Seyirlik Oyunları Orta Oyunu ve Commedia Dell'arte Oyunlarının İlişkilerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi
- İto, K (2012). Türk Meddah Hikayeleri ile Japon Rakugo (Nükteli Hikaye)larının Mukayesesi. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi
- Karademir, E.Ö (2015). Türk Sinemasında Güldürü: İlyas Salman Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Lefke Avrupa Üniversitesi
- Kasapoğlu, A (2008). Gülme Davranışıyla İlgili Ayetler Hakkında Psikolojik Bir Değerlendirme. Hikmet Yurdu. Yıl:1, s.2 s.61-76
- Keskin, U, Büyük, K (2013). Antik Yunan Yazınsal Oyunlarında Yönetim Düşüncesi. Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. C.8, S.1, S.385-404
- Kılıç, Ç (2009). Orta Oyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözlere, Aşağılamalar. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi. Yıl:1, Sayı:2/1, s. 91-100
- Nişancı, İ (2009). Kurgunun Türk Sinemasında Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine Geçişteki Etkisi. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi
- Nutku, Ö (Tarihsiz). Orta Oyununda 'Yabancılaştırma' Kavramı. dergiler. ankara.edu.tr, s. 33-47
- Öztürk, S (2014). Karagöz Geleneğinde Değişim. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi
- Parsa, S (1999). Televizyon Göstergebilimi. Kurgu Dergisi, s:16, s.15-28
- Pay, M (2012). Gölge Oyunu ve Sinema. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi
- Pişkin, G (2008). İki Komedyen, İki Film G.O.R.A ve BORAT. Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları, s. 84-92
- Sevinç, Z (2013). Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrasına Sosyolojik Bir Bakış. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi
- Sunal, A.K (1998). Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi

- Şahin, H.İ (2010). Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, s. 255-268
- Şahin, Ş (2011). Bir Mizah Unsuru Olarak Klasik Arap Kaynaklarında ‘Yellenme’ Teması. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. Cilt:20, Sayı:1, s.59-116
- Şahinalp, S.D (2010). Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi
- Teksoy, E (2015). Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesindeki Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi
- Töre, E (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları. Volume:4, s. 2181-2348
- Uçar, Z (2011). Çek ve Türk Mizah Anlayışı ve Mizahi Tipler. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi
- Yardımcı, İ (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 3/2, 1-41.
- Yerlikaya, E.E (2009).Üniversite Öğrencilerinin Mizah Tarzları ile Algılanan Stres, Kaygı ve Depresyon Düzeyleri, Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi
- Yıldız, M (2011). Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi