



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı

TURCO-SCREWBALL: 1970-1980 ARASI TÜRK ROMANTİK KOMEDİ FİLMLERİNİN ANALİZİ

Onurcan BORAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

TURCO-SCREWBALL: 1970-1980 ARASI TÜRK ROMANTİK KOMEDİ FİLMLERİNİN
ANALİZİ

Onurcan BORAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

KABUL VE ONAY

Onurcan Boran tarafından hazırlanan “Turco-Screwball: 1970-1980 Arası Türk Romantik Komedi Filmlerinin Analizi” başlıklı bu çalışma, 12.04.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Danışman)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

Bu tez çalışmasında Sayın (Unvanı, Adı ve Soyadı) Ortak Danışman olarak görev almıştır.

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Orhun Yakın** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



TEŞEKKÜR

Başta sevgili abim Cahit Yücel Boran'a tezime sunduğu katkılar ve bu zorlu süreçte sağladığı motivasyon için teşekkürü bir borç bilirim. Tez danışmanım Doç. Dr. Orhun Yakın'a desteği ve sabrı, jürime katılıp; verdiği tavsiyelerle ve sağladığı materyallerle araştırmamı güçlendiren Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk'e teşekkür ederim. Çalışmalarıyla, screwball film türüne ilgi duymamı sağlayan Prof. Dr. Wes David Gehring'e kilometrelerce öteden verdiği moral ve kaynak desteği için ayrıca teşekkür ederim.



ÖZET

BORAN, Onurcan. *Turco-Screwball: 1970-1980 Arası Türk Romantik Komedi Filmlerinin Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2023.

Bu çalışma 1970-1980 yılları arasında çekilmiş olan Türk Romantik komedi filmlerinin 1930'ların Amerikan screwball sinema türünden kök aldığı ve bu sebeple "turco-screwball" terimiyle isimlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Araştırma, 1970'lerin Türk sinemasındaki aşk ve mizah geleneğinin Amerikan screwball sineması ile buluşmasından doğan bu yeni alt-türün sentez özelliğine vurgu yapmaktadır. Böylelikle toplumun sinema sanatı ile olan bağı ve popüler beğeni algısının aynı zamanda tarihsel, sosyolojik ve iktisadi şartlarla ilişkili olabileceği öne sürülmektedir. Araştırma, nitel anlayış kapsamında tür analizi şeklinde kurgulanmıştır. Veriler, ilgili literatürün taranmasından ve dijital film arşivlerinin incelenmesi ile oluşturulmuş 19 eserlik bir seçkiden elde edilmiştir. Araştırma sonunda 1970'li yıllardaki Türk romantik komedi yapımlarının açık bir şekilde screwball etkisi taşımakla birlikte kendilerine özgü birtakım özelliklere de sahip oldukları için sentez bir alt türün filmleri olarak sınıflandırılmaları gerektiği anlaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: romantik komedi, screwball, turco-screwball, Yeşilçam sineması

ABSTRACT

BORAN, Onurcan. *Turco-Screwball: Analysis of Turkish Romantic Comedy Films Between 1970-1980*, Master's Thesis, Ankara, 2023.

This study argues that Turkish romantic comedy films made between 1970 and 1980 took their origins from the American screwball film genre of the 1930s and therefore should be termed "turco-screwball". The research emphasizes the synthesis feature of this new sub-genre, which emerged from the meeting of the tradition of love and humor in the Turkish cinema of the 1970s with the American screwball cinema. In this regard, it is suggested that the bond of society with the art of cinema and the perception of popular taste may also be related to historical, sociological and economic conditions. The research is structured in the form of genre analysis within the scope of qualitative understanding. The data were obtained from 19 collected works by reviewing the relevant literature and examining digital film archives. As a result, it is understood that since Turkish romantic comedy productions in the 1970s evidently have a screwball effect as well as some unique features, they should be classified as the films of a synthesis subgenre.

Keywords: romantic comedy, screwball, turco-screwball, Yeşilçam cinema

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM ARAŞTIRMANIN ÇERÇEVESİ.....	6
1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU.....	6
1.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ.....	6
1.3. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ.....	7
1.3.1. Birinci Hipotez.....	7
1.3.2. İkinci Hipotez.....	7
1.3.3. Üçüncü Hipotez.....	7
1.4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	8
1.4.1. Birinci Alt Problem.....	8
1.4.2. İkinci Alt Problem.....	8
1.4.3. Üçüncü Alt Problem.....	8
1.4.4. Dördüncü Alt Problem.....	8
1.4.5. Beşinci Alt Problem.....	9
1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	9

1.6. YÖNTEM.....	10
1.7. VERİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	11
2. BÖLÜM: MİZAH (HUMOR).....	12
MİZAH NEDİR?.....	12
3. BÖLÜM: GÜLDÜRÜ (SLAPSTICK).....	15
3.1. ROMANTİK KOMEDİNİN ATASI OLARAK ROMANS TÜRÜ.....	21
3.2. ROMANTİK KOMEDİ.....	22
3.3. SCREWBALL KOMEDİLERİ.....	24
3.4. ADANMA KOMEDİLERİNİN ÖZELLİKLERİ.....	38
3.5. YENİDEN DOĞRULAMA KOMEDİLERİNİN ÖZELLİKLERİ.....	40
3.6. SCREWBALL TÜRÜNDEKİ KARAKTER VE ANLATI ÖZELLİKLERİNİN ŞEMALARI.....	42
3.7. TURCO-SCREWBALL.....	45
3.7.1. Turco-Screwball Film Analizleri.....	47
3.7.1.1. Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz,1970).....	47
3.7.1.2. Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler,1970).....	52
3.7.1.3. Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971).....	57
3.7.1.4. Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez,1972)	63
3.7.1.5. Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972).....	69
3.7.1.6. Rüyalar Gerçek Olsa (Hulki Saner, 1972).....	73
3.7.1.7. Güllü (Atıf Yılmaz,1972).....	77
3.7.1.8. Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973).....	80
3.7.1.9. Yalancı Yârim (Ertem Eğilmez, 1973).....	86
3.7.1.10. Oh Olsun (Ertem Eğilmez,1973).....	88
3.7.1.11. 100 lira İle Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974)....	92
3.7.1.12. Gece Kuşu Zehra (Alşavir Alyanak, 1975).....	96

3.7.1.13. Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975).....	99
3.7.1.14. Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975).....	104
3.7.1.15. Acele Koca Aranıyor (Muzaffer Arslan, 1975).....	107
3.7.1.16. Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976).....	114
3.7.1.17. Ne Umduk Ne Bulduk (Zeki Ökten, 1976).....	117
3.7.1.18. Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977).....	121
3.7.1.19. Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979).....	125
3.7.2. Turco-Screwball Alt Türündeki Karakter Özellikleri.....	132
3.7.2.1. Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı.....	132
3.7.2.2. Dindarlık, Dini Referans ve Muhafazakarlık.....	133
3.7.2.3. Hovardaca Yaşam.....	134
3.7.2.4. Maskülen Dürüstlük.....	134
3.7.2.5. Kanaatkarlık.....	135
3.7.2.6. Köylülük / Köy Kökenlilik.....	135
3.7.2.7. Düşük Eğitim Düzeyi.....	136
3.7.3. Turco-Screwball Alt Türündeki Anlatı Özellikleri.....	137
3.7.3.1. Sınıf Atlama / Kültürel Değişim.....	137
3.7.3.2. Baskın Erkeklik.....	139
3.7.3.3. Baş Karakterlerde Dönüşüm.....	139
3.7.3.4. Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı.....	140
3.7.4. Turco-Screwball Alt Türüne Özgü Tipler.....	140
3.7.4.1. Muhafazakâr İlişki Koçu.....	140
3.7.4.2. Makbul Kadın.....	141
3.7.4.3. Öteki Kadın.....	142
3.7.4.4. Baskın Baba.....	143

3.7.4.5. Silik Anne.....	144
3.7.5. Turco-Screwball Alt Türü Şemaları.....	146
SONUÇ.....	148
KAYNAKÇA.....	160
FİLMOGRAFİ.....	170
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	177
EK 2. ETİK KURUL/KOMİSYON İZNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	179



TABLolar DİZİNİ

Tablo 1 Kara Gözlüm Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	51
Tablo 2 Kara Gözlüm Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	51
Tablo 3 Kara Gözlüm Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	51
Tablo 4 Tatlı Meleğim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	56
Tablo 5 Tatlı Meleğim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	56
Tablo 6 Tatlı Meleğim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	56
Tablo 7 Ateş Parçası Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	62
Tablo 8 Ateş Parçası Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	63
Tablo 9 Ateş Parçası Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	63
Tablo 10 Sev Kardeşim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	68
Tablo 11 Sev Kardeşim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	69
Tablo 12 Sev Kardeşim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	69
Tablo 13 Tatlı Dillim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	72
Tablo 14 Tatlı Dillim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	73
Tablo 15 Tatlı Dillim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	73
Tablo 16 Rüyalar Gerçek Olsa Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri..	75
Tablo 17 Rüyalar Gerçek Olsa Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	75
Tablo 18 Rüyalar Gerçek Olsa Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler...	76
Tablo 19 Güllü Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	80
Tablo 20 Güllü Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	80
Tablo 21 Güllü Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	80

Tablo 22 Güllü Geliyor Güllü Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	85
Tablo 23 Güllü Geliyor Güllü Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	85
Tablo 24 Güllü Geliyor Güllü Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	85
Tablo 25 Yalancı Yârim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	88
Tablo 26 Yalancı Yârim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	88
Tablo 27 Yalancı Yârim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	88
Tablo 28 Oh Olsun Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	91
Tablo 29 Oh Olsun Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	92
Tablo 30 Oh Olsun Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	92
Tablo 31 100 lira ile Evlenilmez Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	95
Tablo 32 100 lira ile Evlenilmez Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	95
Tablo 33 100 lira ile Evlenilmez Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	96
Tablo 34 Gece Kuşu Zehra Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	98
Tablo 35 Gece Kuşu Zehra Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	98
Tablo 36 Gece Kuşu Zehra Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	98
Tablo 37 Ah Nerede Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	103
Tablo 38 Ah Nerede Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	103
Tablo 39 Ah Nerede Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	104
Tablo 40 Mavi Boncuk Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	107
Tablo 41 Mavi Boncuk Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	107
Tablo 42 Mavi Boncuk Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler.....	107
Tablo 43 Acele Koca Aranıyor Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	113

Tablo 44 Acele Koca Aranıyor Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri....	113
Tablo 45 Acele Koca Aranıyor Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tiplerler..	113
Tablo 46 Öyle Olsun Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	116
Tablo 47 Öyle Olsun Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	117
Tablo 48 Öyle Olsun Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tiplerler.....	117
Tablo 49 Ne Umduk Ne Bulduk Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	120
Tablo 50 Ne Umduk Ne Bulduk Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri...	120
Tablo 51 Ne Umduk Ne Bulduk Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tiplerler.....	121
Tablo 52 Bizim Kız Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	124
Tablo 53 Bizim Kız Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	125
Tablo 54 Bizim Kız Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tiplerler.....	125
Tablo 55 Dokunmayın Şabanıma Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	131
Tablo 56 Dokunmayın Şabanıma Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	132
Tablo 57 Dokunmayın Şabanıma Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tiplerler.....	132

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1 Screwball karakter özellikleri olup turco-screwball türüne de eklenmiş unsurlar.....	43
Şekil 2 Screwball anlatı özellikleri olup turco-screwball türüne de eklenmiş unsurlar.....	44
Şekil 3 Turco-Screwball Karakter Özellikleri.....	146
Şekil 4 Turco-Screwball Anlatı Özellikleri.....	147
Şekil 5 Turco-Screwball'e Özgü Tipler.....	147



GİRİŞ

Film teorisyenleri, sinemayı, birbirinden farklı kuramsal yaklaşım ve gerekçelere dayanarak farklı şekillerde tarif etmişlerdir. En önemli kuramcılardan Bazin (2005) sinemayı insandaki realizm takıntısını tatmin eden bir keşif olarak tanımlamıştır (s. 12). Ona göre temel aracı kamera olan sinema, objektifliği seyirciye yansıtmada konusunda resim ve plastik sanatlardan daha başarılı olmuş ve görüntüdeki objektifliğe zarar veren insanın rolünü azaltmıştır. Bu bağlamda, sözü edilen realizm takıntısının, gerçekliğin olabildiğince orijinaline sadık kalınarak seyirciye aktarılması anlamına geldiği belirtilmelidir. İnsan gerçekliği ise bizzat insan varlığının kendisi ve onunla birlikte aralıksız olarak yaratılan duygu, anlam ve madde dünyasının akla gelebilecek tüm unsurlarını içerir. Bu kavramlardan bazıları insanlığın daima gündeminde olan, evrensel denilebilecek niteliktedir. Söz gelimi korku, gerilim, dram, komedi, bilimkurgu, macera ve romans gibi temalar evrensel nitelikleri ile önce edebiyatın daha sonra da sinemanın türlere ayrılmasında rol almışlardır.

Aşk-romantizm ikilisi, mizah ve kültür alanında son derece popüler kavramlardır. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğünde mizah kelimesinin "gülmece" (Akalin, 2019, s. 1692) anlamına geldiği belirtilmiştir. Durmuş'a (2005) göre ise mizah düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz ya da metin biçimidir. Her ne kadar temelde mizahın amacı insanı güldürmek olsa da kimi durumlarda mizah hiçbir toplumsal ödev yüklenmeden yalnızca bireyin komik çatışmalarından, olayların güncel veya anlık abartılarından yola çıkarak da yapılabilir (İskender, 2007, s. 136). Aslında belli bir tanıma sıkıştırılamayacak kadar derin bir mefhum olan mizahın nasıl ortaya çıktığını ve işlevinin esasında ne olduğunu anlayabilmek için bir takım kuramsal yaklaşımlar sunulmuştur. Attardo'ya (2020) göre mizah teorileri uyumsuzluk teorileri (*incongruity theories*), düşmanlık/küçümseme teorileri (*hostility/disparagement theories*) ve serbest bırakma teorileri (*release theories*) olmak üzere üç gruba ayrılır (s. 59).

İnsan türünün kültürel ve sosyal varlığındaki aşk-romantizm ikilisi ise toplumsal yapının diğer bir parçasını temsil eder. Bu sebeple sinemada romantik komedi türünün ortaya çıkışından ve gelişiminden bahsetmeden önce aşk ve romantizm kavramlarının tanımlanmasına ve toplumsal boyutlarına değinmek faydalı olacaktır. Giddens, romantik aşkın (*romantic love*) doğuşunun ekonomik faktörler temelinde düzenlenen evlilik kurumuyla doğrudan ilişkili olduğunu savunmuştur. Ona göre romantik aşk kavramı 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır çünkü o dönem evlilik tarımsal işgücünü düzenlemenin bir aracı olarak görülmekteydi. Bu yüzden evlilik kurumunun oluşumunda cinsel çekimin rolü söz konusu değildi (Giddens, 2018, s. 44).

Batıda sanayi toplumunun kültürel gelişimiyle birlikte ortaya çıkan yeni sınıflar ve toplumsal tabakalaşma aşk anlayışının yanı sıra evlilik kurumunu da dönüştürmüştür. Geçmişe nazaran farklı sınıflardan gelen kadın ve erkeğin bir araya gelebilmesinin görece daha kolay olması ve ekonomik kaygılardan bağımsız olarak romantik aşktan beslenen bir evlilik kurumunun oluşması modern anlamda romans türünün oluşmasına katkı sağlamıştır. Amerika Romans Yazarları adlı kuruluşun üyeleri bir eserin romans olarak nitelendirilebilmesi için öykü ve öykünün sonu olmak üzere iki önemli noktaya işaret etmişlerdir. Öncelikle hikâye bir aşk hikayesi olmalıdır ve birbirlerine âşık olan iki insanın ilişkilerini hayata geçirmek için verdikleri uğraşı anlatmalıdır. Bununla birlikte hikâye mutlu sonla bitmelidir. Sonuç olarak romans, duygusal yönden tatmin edici ve iyimser bir sona sahip olan aşk hikayesi olarak tanımlanmıştır (Goşa, 2012, s. 15). Romantik komedi türü, bu hikâye desenini romans türünden miras alarak anlatının merkezine yerleştirmiştir. Romansta yoğun bir şekilde görülen dramdan tam anlamıyla vazgeçmemekle birlikte onun varlığını asgariye indirmiş ve güldürü öğeleri ile mizahi anlatı motiflerini, bünyesine katmıştır. Romantik komedi, bu şekilde edebiyattan gelen romans türünü zenginleştirerek onun beyaz perdede yeni bir anlatı biçimine evrilmesine olanak sağlamıştır.

Mortimer'e (2010) göre her ne kadar komedinin bütün türlerinde güldürü üretmek temel anlatı dinamiği olsa da umutsuzluğun, felaketin baskın olduğu durumlarda

gözyaşı ve üzüntünün de görülebilir olması romantik komedinin romans türünden etkilendiğini gösterir (s. 4). Romantik komedi, anlatısının merkezine mutlu sonla biten bir gönül ilişkisinin komik gelişimini yerleştiren romans ve komedi türlerinin bir birleşimi olarak düşünülebilir. Filmin dinamiği aşk arayışı üzerine kuruludur ve bu arayış çoğunlukla başarılı bir şekilde çözümlenir. Bunun yanı sıra türün anlatı yapısında oldukça belirgin öğeler vardır. Bu öğeler şöyle sıralanabilir: erkek ile kadının tanışması, onların bir araya gelmelerini zorlaştıran çeşitli durumlar, meydana gelen tesadüfler ile zorluklar ve nihayetinde çiftin birlikte olması gerektiğinin farkına varılması. Başlangıçta birbirlerine zıt konumda ve karakterde olan çiftler daha sonra aralarındaki kaçınılmaz uyumu fark ederler. Bu uyumsuzluk toplumsal statüden, zenginlikten, çatışan yaşam tarzlarından ve tavırlarından veya basitçe ilişkiye yönelik farklı beklentilerden kaynaklanır (Mortimer, 2010).

Screwball komedisi ise sınıfsal, toplumsal, kültürel ve bireysel farklılıkların daha yoğun bir şekilde görüldüğü ve modern romantik komedinin temellerinin atıldığı türdür. Rüştünü ilk olarak 30'larda gişe başarılarıyla ispat eden bu tür, ilerleyen yıllardaki modern romantik komedi sinemasının temellerini oluşturmuştur. İlk ticari başarısını *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) ve *20th Century* (Howard Hawks, 1934) adlı filmlerle elde eden bu türün popülerliği 2. Dünya Savaşı'na kadar devam etmiştir (Mortimer, 2010). Screwball komedisi terimi kimi zaman romantik komedi teriminin yerine kullanılmıştır ancak screwball farklı bir kategoride değerlendirilmesi gereken bir türdür. McDonald (2007) iki türün ayrımını şöyle vurgulamıştır: romantik komedi anlatısı güldürü sahneleri ile hassasiyet içeren anlar arasında bir denge oluştururken; screwball komedisi mizah yüklü olaylara kızgınlık katar ve hikâyeyi sevgiliyi utandırma, aşağılama, hakaret veya fiziksel şiddetle cezalandırma üzerine kurar. Screwball türünü romantik komediden ayıran en belirgin özellikler çiftlerin sınıfsal farklılığı, başından beri birbirlerini yanlış anlamaları ve filmin sonuna kadar birbirlerine olan aşklarını itiraf edememeleridir. Özellikle de sınıfsal ayrım çiftler arasındaki iletişim kopukluğunu ve aralarında oluşan inadı beslemektedir. Türdeki sınıfsal boyutun bu denli yoğun bir şekilde vurgulanması türün ortaya çıktığı dönemin koşulları ile

ilişkilidir. Büyük Bunalım döneminde doğan screwball türü ailelerini geçindirmeye çalışan yetişkinler için bir rahatlama aracı olarak da işlev görmüştür. Bu süreçte iş arayışının yoğun baskısına maruz kalan bilhassa erkek seyirciler enerji, eğlence ve zevk için screwball türüne yönelmişlerdir. Screwball türü bu dönemde yalnızca bir kaçış ortamı sunmakla kalmayıp aynı zamanda ekonomik kriz döneminin mutlu sonla kapanacağına dair bir iyimserlik vadetmiştir (s. 18-37). Boyum (1992) screwball komedilerinin ekonomik bunalım döneminin seyircilerine mutluluğun para ile satın alınamayacağı fikrini aşıladığını belirtmiştir (s. 109).

Screwball türünü özgün kılan bir başka husus ise romansın ve evliliğin değerlerini yüceltmesidir. 1930'larda aile yaşamı üzerindeki ekonomik baskıların, geleneksel cinsiyet rollerinin ve aile değerlerine yapılan vurgunun etkisiyle 20'lerin liberal değerlerine yönelik bir tepki ortaya çıktı (Mortimer, 2010, s. 12). Her screwball filminin sonunda çift mutlu sonla bir araya gelerek aile değerlerini kutsamaktadır. Screwball türünün sınıfsal boyutu, dönemin ekonomik ve toplumsal atmosferinden izler taşıması durumu 1970-1980 arasında çekilen bazı Türk romantik komedi filmlerinde de görülmektedir.

Bu çalışmada incelenen *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970), *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Rüyalar Gerçek Olsa* (Hulki Saner, 1972), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1972), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973), *Yalancı Yârim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *100 lira ile Evlenilmez* (Osman Fahir Seden, 1974), *Ah Nerede* (Orhan Aksoy, 1975), *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez, 1975), *Acele Koca Aranıyor* (Muzaffer Arslan, 1975), *Gece Kuşu Zehra* (Alşavir Alyanak, 1975), *Öyle Olsun* (Orhan Aksoy, 1976), *Ne Umduk Ne Bulduk* (Zeki Ökten, 1976), *Bizim Kız* (Türker İnanoğlu, 1977) ve *Dokunmayın Şabanıma* (Osman Fahir Seden, 1979) gibi Yeşilçam filmlerinde, tıpkı screwball filmlerinde olduğu gibi, kent yaşamı, sınıfsal çelişkiler ve alışılmışın dışında çiftler karşımıza çıkmaktadır. Nasıl ki screwball film türü yapıldığı dönemin ekonomik ve siyasal buhranını yansıtmaktaysa; yukarıda adı

geçen Yeşilçam romantik komedi filmlerindeki anlatıların da dönemin ekonomik zorluklar ve toplumsal karmaşa ortamından izler taşıdığı görülmektedir.

Screwball türünde öne çıkan aile ile evlilik kurumlarına ait değerlerin yüceltilmesi ve geleceğe yönelik bir çeşit iyimserlik havasının yaratılması durumunun, söz konusu yerli filmlerde de var olduğunu belirtmek gerekir. Bahsi geçen filmler Hollywood'a ait screwball türünün özelliklerini göstermesinin yanı sıra Yeşilçam sinemasının romans ve güldürü özelliklerini bünyesinde toplamışlardır. Buradan hareketle bu filmlerin yeni bir alt tür olarak "turco-screwball" adı altında değerlendirilmesinin uygun olabileceği düşünülmektedir. Bu çalışma turco-screwball film türünün screwball türünden nasıl etkilendiğini, ona hangi yönlerden benzediğini ve hangi yönlerden ondan farklılaştığını sorgulayarak türün mevcut özelliklerini incelenen filmler özelinde ortaya koymaya çalışmıştır.

1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN ÇERÇEVESİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu araştırma 1970-80 arası yapılmış olan Türk romantik komedi türündeki 19 filmin özelinde screwball türünün özelliklerinin incelenmesine dayanmaktadır. Yapılan analiz kapsamında, araştırma örneklemindeki filmler anlatı, tür ve karakter özellikleri açısından ele alınmıştır. Bir yandan sosyokültürel ve tarihsel bağlantılar anlaşılmaya çalışılırken; bir yandan da iki farklı ulusal sinema arasında oluşan etkileşimler tespit edilerek sentez bir alt tür tanımına varılmıştır. ABD'nin 30'lu-40'lı yıllardaki screwball sinemasının 70'lerdeki Türk romantik komedisi ile evliliğinden doğan bu alt tür için *turco-screwball* karşılığı önerilmiştir.

1.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Bu araştırmanın evreni 1970'lerin Türk romantik komedi filmlerini içerirken; örneklemini 1970-80 arasındaki, 11 yönetmenin 19 filmlik seçkisinden oluşmaktadır. Örneklemden sayı sınırlaması araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları göz önüne alınarak yapılmıştır. Film seçiminde araştırmanın tarihsel bağlamı (1970'li yıllar) ve tür özelliklerine uygunluk gibi kriterler gözetilmiştir. Aynı zamanda, -farklı yapımlara ulaşabilmek adına, birbirinden farklı yönetmelerin ele alınmasına dikkat edilmiştir. Bu filmler tarihsel sırasıyla; *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970), *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Rüyalar Gerçek Olsa* (Hulki Saner, 1972), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1972), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973), *Yalancı Yârim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *100 lira ile Evlenilmez* (Osman Fahir Seden, 1974), *Ah Nerede* (Orhan Aksoy, 1975), *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez, 1975), *Acele Koca Aranıyor* (Muzaffer Arslan, 1975), *Gece Kuşu Zehra* (Alşavir Ayanak, 1975), *Öyle Olsun* (Orhan Aksoy, 1976), *Ne Umduk Ne Bulduk* (Zeki Ökten, 1976), *Bizim Kız* (Türker İnanoğlu, 1977) ve *Dokunmayın Şabanıma* (Osman Fahir Seden, 1979)

şeklindedir. Sonuç olarak bu seçkide Atıf Yılmaz'ın 4, Ertem Eğilmez'in 5, Osman F. Seden'in 2, Orhan Aksoy'un 2, Zeki Ökten'in 1, Alşavir Alyanak'ın 1, Muzaffer Arslan'ın 1, Mehmet Dinler'in 1, Türker İnanoğlu'nun 1, Hulki Saner'in 1 filmi bulunmaktadır.

1.3. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ

İlgili literatürün taranması ve araştırma evrenindeki ulaşılabilen filmlerin incelenmesi sonucunda üç hipotez oluşturulmuştur.

1.3.1. Birinci Hipotez: Yeşilçam sinemasının 1970-80 arası romantik komedi türündeki bazı yapımlarında Amerikan screwball türünün yoğun etkileri bulunmaktadır. Bu etkilerin 1970 öncesi Türk filmlerindeki varlığından kısmen söz edilebilir olsa da araştırmanın kapsamı 1970-80 arasıyla sınırlandırılmıştır. Araştırmanın tarihsel bağlamının sınırlandırılmasında turco-screwball alt türünü hazırlayan tarihsel, sosyal ve iktisadi koşulların esasen 1960'lı yılların sonunda olgunlaşmaya başlaması başka bir gerekçedir.

1.3.2. İkinci Hipotez: Amerikan sinemasının 1930'lu yıllarda ortaya çıkan screwball türü 70'li yılların Türk sinemasında yeniden vücut bulmuştur. Bu noktada dönemin Türk toplumuna özgü öğeler ve yansımalar barındıran bu hibrit film türünü tanımlamak için yeni bir kavrama ihtiyaç duyulmaktadır çünkü bu yeni alt tür ne tam anlamıyla bir screwball ne de özgün bir Yeşilçam güldürüsüdür. Bu bağlamda araştırma, hem bu melez türü daha iyi anlamlandırabilmek hem screwball geleneğinin hakkını teslim etmek hem de Türk toplumuna özgü özelliklere vurgu yapabilmek için “turco-screwball” adında yeni bir kavram önermektedir.

1.3.3. Üçüncü Hipotez: Screwball komedileri 1929 Ekonomik bunalımının kaotik koşullarında ortaya çıkmış ve sinema izleyicisi için yapay bir dünya sunarak onlara bir süreliğine de olsa gerçek dünyadan kaçış imkânı vermiştir. Aradan

geçen yaklaşık 40 yıllık sürece rağmen benzer bir tarihsel ve sosyal durumun screwball etkisindeki Türk romantik komedi filmlerinin ortaya çıktığı dönem ve koşullarda da var olduğu düşünülmektedir. Zaman farkına meydan okuyan bu tarihsel tekerrürün sebeplerinin ülkemizin iktisadi gelişimi ile ilintili olduğu düşünülmektedir. Türkiye ekonomik sisteminin gelişim hızı ABD'den daha yavaş ve onun gölgesinde ilerlemiş; doğal olarak sosyal çatı ve ulusal sanattaki değişim ve gelişmeler de aynı yavaşlık ve etkiler düzleminde ortaya çıkabilmiştir. Bu noktada Amerikan sinemasının dünya çapındaki kuşatıcı niteliğinin etkili olduğu belirtilmelidir. Ekonomik egemenlik, kültürel bir egemenliğe de sebep olmaktadır.

1.4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

1970-80 arası yapılmış Türk romantik komedi filmlerinde bir Amerikan screwball etkisinden söz etmek mümkün müdür?

1.4.1. Birinci Alt Problem: Screwball komedilerindeki; şehirli, çocuksu, bir mesleği ve/veya düzenli bir işi olup olmadığı bilinmeyen karakterlere 1970-80 arasında yapılmış Türk romantik komedilerinde de rastlanmakta mıdır?

1.4.2. İkinci Alt Problem: 1970-80 arası Türk romantik komedi yapımları Amerikan screwball türü ile kıyaslandığında anlatı özellikleri açısından benzerlik ya da farklılıklar göstermekte midir?

1.4.3. Üçüncü Alt Problem: Hibrit bir tür olsa da turco-screwball kavramı ile tanımlanan 70'li yılların Türk romantik komedilerinde kendine özgü tipler mevcut mudur?

1.4.4. Dördüncü Alt Problem: Screwball komedilerinin yapıldığı dönem, başta Amerika olmak üzere tüm dünyayı etkileyen ekonomik bunalım ve uluslararası güvenlik tartışmalarını içeriyordu. Bu tartışmalar ABD ve SSCB arasındaki soğuk savaşta ifadesini bulan komünizm korkusuydu. 1970-80 Türk romantik komedi

filmlerinin yapıldığı dönem için de benzer tarihsel ve sosyal bir karmaşadan bahsedilebilir mi?

1.4.5. Beşinci Alt Problem: Amerikan Screwball etkisindeki Türk romantik komedi yapımları 70'lerin politik, ekonomik ve sosyal atmosferi göz önüne alındığında nasıl ve neden popüler hale gelmiş olabilir?

1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırma, 70'li yılların Yeşilçam'ındaki romantik komedi filmlerinin nasıl, neden ve hangi yönlerden 30'ların Amerika'sında ortaya çıkmış bir film türü olan screwball yapımlarına dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, screwball'un, 1970'lerin Türk sinemasındaki romans ve güldürü anlayışıyla harmanlandığında meydana gelen değişim ve dönüşüm çözümlenmek istenmiştir. Bu çözümleme hem sinemasal açıdan hem de sürecin ardındaki politik, ekonomik ve sosyal atmosfer göz önüne alınarak yapılmıştır. Bu bağlamda bir ulusun sinema algısı, beğenisi anlaşılmasına çalışılırken tarihsel ve siyasi süreçlerin ne denli etkili ve belirleyici olduklarının tespit edilmesinin önemine vurgu yapılmak istenmiştir. Film tarihçiliği araştırmalarının salt sinema unsurlarını değil, toplumsal iniş çıkışların veya türlü değişimlerin işaretlerini yakalayabileceği düşüncesinden hareketle; bu araştırmanın önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Son kertede, 70'lerin romantik komedi film türünün literatür taraması ve analiz yoluyla yeniden tanımlanarak, kavramsal açıdan yeni bir terimle ifade edilmesinin sadece 1970-80 arası değil gelecekte yapılacak olan 80 sonrasında günümüze uzanan Türkiye romantik komedi film geleneği çalışmalarına da ışık tutulabileceği öngörülmektedir.

1.6. YÖNTEM

Bu çalışmada, veriler yorumlayıcı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Yapılan tür analizi örneklem kapsamındaki filmlerin senaryolarına dayanmaktadır. Bu bağlamda bir yandan anlatı ve karakter özellikleri bir yandan da anlam ve mesajlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu tür araştırmalarda kendi aralarında kıyaslandıkları vakit, farklı özellikler taşıdığı anlaşılan yöntem ve araçlar kullanılabilir (Barthes, 1979). Analiz sürecinde belirli bir anlam ve/veya sisteme ulaşmak üzere bazı göstergelerin açığa çıktığı görülür. Bu göstergeler arasında ortak yönlerden, benzer anlamları taşıyan kavramların keşfine kadar detaylı bir süreç yürütülebilir. Bu araştırma kapsamındaki göstergeler screwball türünün genel karakteristik özellikleri ile turco-screwball'un kendine has özellikleri arasındaki geniş bir yelpazede konumlanmaktadır. Araştırma özelinde, doküman ve dijital film analizi ile birlikte film dünyasının olay, kişi ve hikayelerinin bütüncül bir anlayışla ortaya konulma amacı güdülmüştür. Sinema sanatının tarihselliği ve çağının sosyal gerçekliği ile olan sıkı ilişkileri yanında, estetik bir ürün olarak 'doğal' ve 'özel' göstergeler de ayrıca dikkate alınmıştır. Baltacı'ya (2019) göre tarihsel olarak nitel araştırmaya, doğal olguları belirleme uğraşından hareketle 'doğal araştırma'; probleme ilişkin araştırmacının öznel görüşlerini barındırması sebebiyle de 'yorumlayıcı araştırma' denilmektedir. Bu bağlamda bir uğraş olarak sinemanın, insanın insanı imgeyle anlatırken yine insana başvurması yani film karakterleri yaratmasının önemi büyüktür. Sonuç olarak araştırma kapsamında nitel söylem analizine başvurulurken dönemin Türk insanı zihniyetinin bir prototipi yansıtılmaya çalışılmıştır. Creswell'e (2013) göre bu yaklaşımla hikâyede/anlatımda kişilerin kullandıkları ifadeler, ifadelerin davranışsal dışavurumları ve kişilerarası diyaloglar veri arayışında kullanılabilirler.

Tez gibi, bir senteze ulaşma amacı güden çalışmalarda, literatür taraması çok daha kapsamlı, karşılaştırmalı ve eleştirel olmak zorundadır. Bu sebeple araştırma kapsamında da bu anlayış temel alınmıştır; literatür taramasından üretilen kavramsal çerçeve, araştırmanın yöntem ve içeriği ile bağlantılandırılarak bütüne yani senteze varılmıştır.

1.7. VERİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Araştırmada yazılı ve görsel literatürün taranmasından ve örneklem dahilindeki filmlerin analizinden elde edilen veriler, metin analizi yöntemi kullanılarak sistematik bir biçimde incelenerek yorumlanmıştır. Bu süreç içinde aşağıdaki adımlar izlenmiştir:

- 1- 1970'li yılların Türk romantik komedilerinden 19 filmlik bir seçki oluşturulmuştur.
- 2- Film analizleri genel olarak filmin özetlenmesini yani olay örgüsü ve akışının sergilenmesini, öykü-karakter incelemelerini ve filmdeki izleksel yönelimlerin çözümlenerek anlamın açığa çıkartılmasını içerir.
- 3- Bir sonraki adımda her biri bir alt problemin çözümüne karşılık olarak üç ayrı tablo ile turco-screwball alt türünün özellikleri belirlenmiştir. Bunlar anlatı özellikleri, karakter özellikleri ve türe özgü tipler olmak üzere üç genel başlıktan oluşmaktadır. Her bir başlığın alt bileşenleri ayrı bir bölüm içinde detaylı bir şekilde tanımlanarak sunulmuştur.
- 4- Literatür taraması araştırmanın başından sonuna kadar aralıklarla devam ettirilerek üretilen kavramların sinemasal ve kültürel kökleri de aydınlatılmaya çalışılmıştır.

2. BÖLÜM: MİZAH (HUMOR)

MİZAH NEDİR?

İngilizce karşılığı humor olan mizah kavramının tek bir tanımı olmasa da dil bilimciler, psikologlar ve antropologlar mizahı kahkaha üreten, eğlendiren ve komik olduğu hissedilen bir olayı veya nesneyi içeren kapsamlı bir kategori olarak ele almışlardır (Attardo, 1994).

Wickberg (1998) çağdaş anlamda mizah kavramının kısa bir tarihi olduğunu belirtmiştir. 1840'larda kullanılmaya başlanan bu kavramdan ilk kez 1870'lerde modern anlamda bir kişilik özelliği olarak bahsedilmeye başlanmıştır (s. 18).

Billig (2005) mizah ile ilgili mevcut psikolojik fikirleri incelemiş ve psikolojik analizlerin ortak akıl değerlerini ve ihmallerini bir araya getirdiğini iddia etmiştir. Argümanını desteklemek için mizaha dair popüler kişisel gelişim psikolojisi, profesyonel psikoterapi ve akademik mizah teorileri gibi farklı türlerdeki psikolojik yazınları incelemiştir. Ona göre mizah kavramının ortaya çıkışı insan üzerine düşünme eylemindeki büyük değişim ile ilişkilidir (s. 12). Günümüzde insanlar artık öncelikli olarak toplumsal konum veya psikolojik yapı yönünden ele alınmamaktadırlar. Mizahın entelektüel kuramları, geleneksel olarak üstünlük teorileri (*the superiority theories*), uyumsuzluk teorileri (*the incongruity theories*) ve serbest bırakma teorileri (*the release theories*) teorileri olmak üzere üç farklı kategoriye ayrılmıştır (Billig, 2005, s. 38). Serbest bırakma teorileri mizahın zihinsel enerjinin baskısını serbest bıraktığı fikrine dayanırlar. Psikoloji disiplini ile iç içe geçmiş olan uyumsuzluk teorileri mizahın özünün uyumsuzluğa, onun çözümüne veya çözülmemiş uyumsuzluk algısına dayandığını savunurlar. Düşmanlık/küçümseme teorileri ise mizahın basitçe düşmanın huzursuzluğundan zevk alma veya ondan tatmin olma düzeyinde gerçekleşebileceği görüşünü savunmaktadır (Attardo, 2020, s. 60-64-65).

Morreall mizah felsefelerinin tarihini incelerken Platon ve Aristoteles'i üstünlük teorisinin taraftarları olarak kabul etmiştir. Ona göre üstünlük teorisi uyumsuzluk teorileri ortaya atılana kadar 2000 yıl boyunca alandaki önemini korumuştur (Morreall, 1983, 1987).

Critchley (2002) de aynı şekilde üstünlük teorisinin Antik Yunan felsefesine dayandığını ve 18. yüzyıla kadar felsefe geleneğine hâkim olduğunu savunmuştur. Ancak Billig'e (2005) göre Critchley ve Morreall üstünlük teorisinin tahakkümünü abartmaktadır çünkü Platon da Aristoteles de mizaha dair görüşlerini teori olarak tanımlamazlar. Onlar sadece eğitim, retorik ve toplumsal ahlak gibi konuları tartışırken oldukça dağınık gözlemlerde bulunmuşlardır. Üstünlük teorisine göre kahkaha başkalarını kötülemekten ve aşağılamaktan doğar. Bununla birlikte Sokrates insanların böylesi bir cehaleti eğlenceli bulduğunu ve bundan dolayı eğlencenin kötülük barındırdığını savunmuştur. Sokrates kahkahanın etik boyutunu başka bir bağlamda da sorgulamıştır. Ona göre cehalet bir kötülüktür çünkü insanlar arkadaşlarının kibirli hallerine gülererek cehaletten zevk alır ve dolayısıyla kötülükten de zevk alır (Berger, 1997, s. 18).

Tıpkı Sokrates gibi Platon ve Aristoteles de kahkahayı aşağılama ile ilişkilendirmiştir. Aristoteles'in mizah ile ilgili görüşlerinin başka bir boyutu da vardır. Retorik adlı eserinde Aristoteles farklı retoriksel hilelerin ikna ediciliğini incelerken alaya almanın işe yaradığını savunmuştur (Aristoteles, 2012, s. 86). Başka bir deyişle Aristoteles'e göre mizaha dayalı retoriğin seyirciyi etkileme gücü vardır.

Uyumsuzluk teorileri söz konusu olduğunda 18. yüzyılda Hobbes'un kahkahaya dair görüşleri ön plana çıkar. Ona göre kahkaha tutkusu anlık bir zaferden başka bir şey değildir ve başkalarına karşı bir üstünlük duygusu içerir ("Internet Encyclopedia of Philosophy", 2022). Bu felsefi yaklaşımdan tamamen farklı olarak mizah kelimesinin anlamının son iki yüz yılda değişim geçirdiğini de ayrıca belirtmek gerekir. Bu terim, günümüzde artık insanları güldüren birbirinden farklı kullanımları içermektedir. 18. yüzyılda kelimenin daha sınırlı bir anlamı vardı.

Yazarlar geleneksel olarak nükte (*wit*) ve mizahı (*humor*) tamamen farklı kavramlar olarak görüyorlardı. Nükte fikirlerle veya kelimelerle oynamayı kapsarken mizahta ise kahkahanın nesnesi insandır (“Online Etymology Dictionary”, 2023).

Serbest bırakma teorisinin kökleri ise 19. yüzyılın materyalist felsefesine dayanır. Herbert Spencer ve Alexander Bain adlı iki İngiliz teorisyen ilk öne çıkan isimlerdir. Bain 1855'te *Duyular ve Zekâ* isimli bir kitap bölümü; 1859 da ise *Duygular ve İrade* adlı ikinci bir bölüm yayınlar. Bu çalışmalar üzerine hem Stuart Mill hem de Herbert Spencer ayrı ayrı incelemeler yapmışlardır (Rieber, 2012). Özellikle Spencer ile Bain arasında gerçekleşen tartışmanın yeri ve zamanı dikkate değerdir çünkü bu tartışmanın yaşandığı yıl (1859) Charles Darwin, *Türlerin Kökeni* (*On the Origin of Species*) adlı eserini yayınlamıştır.

Spencer ve Bain, Darwin düşüncesinde önemli bir yere sahipti ve Darwin birkaç yıl sonra yayımladığı *İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi* (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*) isimli kitabında Spencer ve Bain'e atıf yaparak kahkaha ile ilgili tartışmaya katkıda bulunmuştur.

3. BÖLÜM: GÜLDÜRÜ (SLAPSTICK)

İngilizce karşılığı “*slapstick*” olan güldürü komedisi genellikle geniş mizahı, eşek şakasını, absürt durumları veya şiddete dayalı eylemleri içeren bir fiziksel komedi biçimidir. Aslında slapstick terimi hafif kuvvet uygulandığında yüksek bir alkış sesi çıkaracak şekilde birbirine çarpan iki çubuklu bir gösteri arıcının adıdır (Attardo, 2014 s. 701).

Slapstick türünün erken dönem film örneklerinde Charlie Chaplin, The Three Stooges, Laurel ile Hardy, Harold Lloyd ve Buster Keaton gibi komedyenler öne çıkmışlardır. Bu yıldızlar karikatürümsü fiziksel (ve sözel) istismarı, intikamı, elastığe yakın yüz ifadelerini ve soytarılığı, henüz yeni bir görsel sanat olan sinemaya taşımışlardır (“Britannica”, 2023).

Sonraki yıllarda Lucille Ball, Jerry Lewis, Dick Van Dyke, Mel Brooks, Rowan Atkinson, Chris Farley, Michael Richards, Sacha Baron Cohen, Jim Carrey ve Leslie Nielsen gibi sesli (ve daha sonra renkli) film dönemi komedyenlerinin de bu geleneği devam ettirdiklerini söylemek mümkündür (Steinberg, 2021).

Slapstick komedisi Hollywood’un erken dönem uzun metrajlı komedi alt türlerinden biridir. Örneğin Marx Kardeşler’in *Horse Feathers* (Norman Zenos McLeod, 1932) ve *Duck Soup* (Leo McCarey, 1933) adlı anarşik komedileri geniş fiziksel mizahı (*broad physical humor*), karmaşık çift anlamlı sözleri (*complex double entendres*), görsel şakaları (*sight gags*) ve bilinç akışı hikayelerini (stream-of-consciousness plots) bir araya getirmiştir. Aynı zamanda *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938) ve *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) gibi screwball komedileri büyük hataları (pratfalls), kargaşayı (roughhousing), aralıksız sözel jimnastiği (rapid-fire verbal gymnastics), kaba güldürüyü (farce), heteroseksüel romantik olay örgülerini (heterosexual romantic plotlines) içerir. Bugünün seyircileri aynı şeyleri *Something’s Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003) (Marshall, 2009) gibi yakın dönem screwball filmlerinde fark edeceklerdir. Son olarak,

Hollywood'un birçok kısa animasyonu neredeyse tamamen slapstick durumlarından oluşmaktadır. Örneğin Warner Bros'un yarattığı Wile E. Coyote, Elmer Fudd ve Daffy Duck isimli karakterler sık sık deliğe düşerler, uçurumdan savrulurlar, kendilerini vururlar, kafaları kayalıkların arasına sıkışır ve mağaralara çizilmiş resimlere çarparlar. Son zamanlarda televizyonda yayınlanan *Spongebob* (1999-), *Family Guy* (1999-) ve *Phineas and Ferb* (2007-2015) gibi animasyon şovlarının bazı bölümlerinde bu geleneğin izleri görülebilir.

Slapstick türünü kucaklayan medya biçimi yalnızca Hollywood filmleri ve televizyon şovları olmamıştır. Slapstick mizahı kelimeler olmaksızın anlaşılabilirliğinden ve takdir edilebileceğinden Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Mabel Normand ve Mack Sennett'in Keystone Polisi tiplerini bazı sahnelerde görür. (Attardo, 2014, s. 701). Örneğin *The Gold Rush* (Charlie Chaplin, 1925) filminde Charlie Chaplin'in canlandırdığı Küçük Tramp karakteri duvarlara çıkar, masaların altına gizlenir ve ustalıkla bir mobilyadan diğerine zıplar.

Yine de Slapstick'i ilk kullanan sessiz sinema değildir. Slapstick komedisi 16. yüzyılda commedia dell'arte olarak bilinen bir tür İtalyan tiyatrosundan doğmuştur (Gunning, 2010, s. 140). Commedia dell'arte basmakalıp karakter tiplerini, abartılı maskeleri, verimli aksesuarları, kadın göstericileri, açık hava mekanları, hicvi, doğaçlamayı, şakaları içermekle birlikte kıskançlık, aşk ve zina temalarını işler (Katritzky, 1995).

Bu tiyatro türünde Arlecchino isimli klişe karakter -zeki ve akrobatik ancak biraz saf bir hizmetçi- İngilizce karşılığı slapstick olan İtalyancada batocchio adı verilen bir aksesuar taşır. Birbirine geçirilmiş iki düz tahtadan oluşan Arlecchino'nun bu aksesuarı dikkat çekicidir. Arlecchino bu tahta düzeneği birine vurduğunda karşısındaki acı hissetmez ama kayda değer düzeyde yüksek bir ses duyulur. Tahtaların bu yüksek sesi perdenin arkasından duyulur ve seyirci güler. (Peacock, 2014).

Slapstick'in bir düşük kültür komedisi olarak tasvir edilmesinin bir sebebi de kişinin bayağı duygularına hitap etmesidir. Slapstick terimi resmi olarak ilk kez Independent Moving Pictures Corporation of America adlı film şirketi ile çalışan Charlie Chaplin (1889-1977) ve Buster Keaton (1895-1966) adlı iki yönetmenin film tarzlarını tanımlamak için kullanıldı. 1914'te ise slapstick sınırları belirlenmiş bir komedi filmleri külliyyatı için tercih edilen kimlik haline geldi (Babiak, 2021, s. 17).

Slapstick türü 16. yüzyıl Avrupası'nda hızlıca yayıldı ve nihayetinde William Shakespeare'in eserlerinde kendisine yer buldu. Tiyatro seyircileri bunu Shakespeare'in ilk oyunlarından olan *The Comedy of Errors*'da (1590) en belirgin şekilde deneyimlediler. *The Comedy of Errors* kaba güldürüyü, çılgın kovalamaca sekanslarını ve haksız dayakları içerir ("*The Comedy of Errors*", 2022).

Slapstick'in öğeleri, Falstaff karakterinin kirli çamaşır sepetine girdiği ve daha sonra bu sepetle birlikte Thames Nehrine atıldığı Shakespeare'in *The Merry Wives of Windsor* (1600) adlı eserinde de vardır. Bu oyunda kadın elbisesi giymiş olan Falstaff "periler" (mahalle okulu öğrencileri) tarafından çimdiklenir ve bir kadın tarafından dövülür. *The Comedy of Errors* ve *The Merry Wives of Windsor* adlı eserler slapstick içerdikleri için araştırmacılar tarafından eleştirilmiştir ancak Londra Ulusal Tiyatrosu'nun (London's National Theatre) modern seyircileri söz konusu oyunları "komedi zevki" ve "son derece komik" olarak algılamışlardır ("*The Merry Wives of Windsor: Summary & Characters*", 2022).

Aynı durum genel olarak slapstick türü için de söylenebilir. Dahası seyirciler halen bu şiddet içerikli ve çoğunlukla saçma fiziksel mizaha sahip medyaya rağbet göstermektedirler. Çoğunlukla popüler ve ticari yönden başarılı olan bu türün bazı yeni örnekleri mevcuttur: Judd Apatow'un belden aşağı komedileri; *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) ve *Austin Powers in Goldmember* (Jay Roach, 2002) gibi parodi filmler; *Saturday Night Live* (1975-), *Chappelle's Show* (2003-2006) ve *Key & Peele* (2012-2015) gibi skeç showları; *Jackass* (2000-2002), *America's Funniest Home Videos* (1989-) gerçek yaşam öykülerini işleyen

programlar ve insanların kendi slapstick deneyimlerini içeren YouTube videoları 16. yüzyıl İtalyan Tiyatrosu'ndan, sessiz ve sesli sinemada, ardından televizyonda ve son olarak İnternet'te kendine yer bulan slapstick komedisi güçlenmeye devam etmektedir (Attardo, 2014, s. 702).

Slapstick türünün özelliklerini anlayabilmek için bayağı olanın mizahi temsiline veya erken dönem klasik sinemasının spesifik koşullarına değil, döneme özgü spesifik performans tarzıyla sinemasal tarzın birleşimine bakılmalıdır. Seyirci zevkleri sürekli olarak evrim geçirdiğinden slapstick türünün de tarihsel evrimin bir ürünü olduğu söylenebilir. Erken 19. yüzyıldan itibaren Joseph Grimaldi (1778-1837) gibi Chaplin'in "dönüşüm mizahı" (*transformation humour*) anlayışına temel oluşturan oldukça akrobatik ve esnek arlekenler (harlequin) yetişti. (Wagner, 2013) Daha sonra Edmond Rochefort'un (1790-1871) Jocko ou le singe de Brésil (Jocko veya Brezilya maymunu) isimli oyununun 1825 yılındaki başarısıyla birlikte pandomim türü Charles-François Mazurier (1793–1828), Étienne-Hughes Laurençon (1800–1883), Edward Klischnigg (1813–1877), ve Paul Martinetti (1852–1925) gibi çağının en önemli pandomimcilerini yarattı. 19. yüzyıl ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı arasındaki zaman dilimine rastlayan İngiliz ve Amerikan popüler kültüründeki düşük fiziksel komedi kaba güldürü komedisi (*knockabout comedy*) olarak adlandırılır. Bu komedi türü de Etiyopya kaba güldürüsü, İrlanda kaba güldürüsü ve Flemenk kaba güldürüsü gibi bir takım alt türler barındırır. Kaba güldürü komedisi sirk, siyahi makyajlı beyaz oyuncunun canlandığı oyun (*blackface minstrel show*) ve konser salonları olmak üzere üç farklı ögeden doğmuştur. 1890'larda kaba güldürü türü yeni biçimlerde sahnelenmeye başladı. Kaba güldürüyü gerçekleştiren sirk palyaçoları, turlara çıkan atletik kaba güldürü ekipleri, şiddet içerikli hiciv tiyatroları, skeç sanatçıları ve dansçıları içeren varyete tiyatroları bu yeni biçimlere örnektir (Babiak, 2021).

1912 yılına gelindiğinde ise yönetmen D. W. Griffith'in melodramdaki yeniliklerinden yararlanan bir diğer yönetmen Mack Sennett sinematik komedi işine el atmıştı ve popüler tiyatrodan kalma bir dizi türsel modeli takip etmekteydi. Mack Sennett 1910'lar ve 1920'lerde slapstick komedilerinin babası olarak

tanındı (Bowser, 2010, s. 107). 1913 yılının sonlarına doğru Mack Sennett'in yolu Charlie Chaplin ile kesişir. 1917 yılına kadar Sennett ve Chaplin birlikte çalışırlar (Solomon, 2016, s. 6).

Bu dönemde 19. yüzyıldan kalma, insanın evrendeki fiziksel varlığına dair anlayış eskimeye ve insanın fiziksel varlığı teknoloji sebebiyle azalmaya başlamıştı. İnsan bedeni artık bir dizi üstün spiritüel değer taşıyıcısı olmaktan çıkmış nesneler dünyasındaki bir nesneye dönüşmüştü. Bu dönem Sennett tarzının ortaya çıkış dönemi (*The Establishment of the Sennett Style*) olarak adlandırılabilir. Sennett'in birçok seçeneği vardı. Yeni sinemasal tür henüz deneysel aşamasındaydı ve ticari gazetelerdeki eleştiriler bu yeni sinemasal türü anlayıp, değerlendirmeye çalışıyordu ("Mack Sennett: A Film Visionary", 2022).

1894 ve 1907 yılları arasındaki çekilen filmler çok kısa olmakla birlikte oldukça basit hikayeleri anlatıyordu. Örneğin, Edison'un kineteskop adı verilen tahta bir kutu şeklinde geliştirilmiş aygıtı 15 metre uzunluğunda bir filmin izlenebilmesine imkân veriyordu. Objektifin önünden saniyede 40 kadar görüntü geçiyor ve bu sinema filmi yaklaşık 20 saniye sürüyordu. (Teksoy, 2005, s. 29).

Bu filmler hile filmleri, muziplik filmleri ve montajın icadından sonra çekilmeye başlanan ilk kovalamaca filmleriydi. 1907 yılından sonra ise film süreleri uzamaya başladı ve sinemasal hikâye anlatımının basit biçimleri ortaya çıktı. Bu süreçle birlikte "komik" ve "komedi" kelimeleri birbirlerinin eş anlamlıları olarak kullanılmaktan çıktı ve eleştirmenler filmin amacının aşırılık içeren gösteri anlarını ortaya koymak değil hikâye anlatmak olduğu üzerine görüş birliğine vardılar. 1907-1911 yılları arasında ortalama film süresi 10 ila 11 dakika arasındaydı 1912-1914 yılları arasında ise bu süre ikiye katlandı. Tam da bu sırada sinemayı tiyatrodan üstün kılan şeyin realizm olduğuna ve sinemanın ahlaki yüceltmeyi (*moral uplift*) amaçladığına dair yaygın bir görüş vardı. Ahlaki üstünlük öğesi erken 1910'larda film endüstrisinin gündemindeydi. Sinemanın artan popülerliği ve etkisi kilise gibi geleneksel kurumların tepkisine neden oldu. Kitle iletişim araçlarının gençler üzerinde olumsuz etkisi olduğuna yönelik birtakım kaygılar

söz konusuydu. Bu durumun etkisiyle slapstick türünün ortaya çıktığı dönemde “ıslah edilmiş” veya “nazik komedi” olarak nitelendirilebilecek yeni bir komedi anlayışı ortaya çıktı (Babiak, 2021, s. 27).

1917’ye gelindiğinde slapstick komedisinin deneysel aşaması sona ermişti. Stüdyoların artışıyla birlikte Chaplin, Keaton, Harold Lloyd, Larry Semon, Lloyd Hamilton, Laurel ve Hardy gibi aktörler/yönetmenlerle birlikte slapstick ürünlerinin sayısı klasik Hollywood döneminde de artarak devam etti. 1920’li yılların sonları ile 1930’ların başlarında sinema sanatında ses ortaya çıkmıştır. Sesin kullanılabilmesi gösterge bilimsel açıdan önemliydi çünkü anlatı, ideoloji ve estetik açısından seçeneklerin sayısı arttı. Bir komedi filminde konuşma dilinin ve sesin olması sosyal yapıların incelenmesi açısından önemli bir aşamaydı. Filmlerin sözel boyutu sınıfsal temsillere katkıda bulunuyordu (Beach, 2002).

İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna gelindiğinde slapstick önemli bir film tarzı olmaktan çıkmış ve eski moda bir film türüne dönüşmüştü. Slapstick performansının “düşük” olarak okunduğu bağlamdaki Viktoryen değerler sistemi ortadan kalkmış ve batı dünyasının şiddet algısı Holokostla, Hiroşima ve Nagazaki ile büyük oranda değişmişti. 1950’lerde televizyon teknolojisinin dünyaya yayılması gelecekteki komedi performansının yeni bir standardını yarattı. O yıllarda slapstick türünün “rasyonelleştirilmiş” üslubunun hizmet ettiği bir sanayileşme kültürüne uyum sağlama işlevi büyük ölçüde başarılmıştı. 1950’lerde ve 1960’larda Jerry Lewis, Lucille Ball ve Monty Phyton gibi isimler yeni bir fiziksel komedi tarzı yarattı (Babiak, 2021, s. 27-32-33).

Sonuç olarak Gunning’e (2010) göre bir tür olan komedi kahkahadan bağımsız düşünülebilir ve komedinin anlatı yapıları çoğunlukla düzenin kurulmasını veya onarılmasını (genellikle romantik çiftin bir araya gelmesi veya gençlik hazzına dayalı yeni bir toplumun yaratılması yoluyla) kapsar.

3.1. ROMANTİK KOMEDİNİN ATASI OLARAK ROMANS TÜRÜ

Romantik komedi film türüne geçmeden önce ona kaynaklık eden edebi bir tür olarak romansın ne olduğunu ve ne derecede önem arz ettiğinden söz edilmelidir. Percec'e (2012) göre istatistikler bir yılda 200 milyondan fazla kadının Harlequin serilerindeki hikayeleri okuduğunu göstermektedir. Klişe beklentilere rağmen bu okurluk tüm yaşları, tüm toplumsal arka planları, meslekleri, tüm eğitim ve gelir düzeylerini kapsayacak şekilde oldukça çeşitlidir. Erken dönem romans yazarları çalışmalarına ulusal, ideolojik veya didaktik fayda yüklemeye özen göstermişlerdir. Bu dönemin romans türünde iyi ile kötü arasındaki savaş, kahraman ve cesur protagonistler, gizem, aşk, bir ideal arayışı, etik değerler gibi genel temalara odaklanılmıştır (Percec, 2012, s. 3).

19. yüzyılın sonunda romans türü orta sınıf okuyucu için yazılmaya başlandı ve gotik ile macera gibi alt türleri de bünyesinde topladı. Ciddi modernizm edebiyatı ve düşük kültürlü edebiyat arasında bir ayrımın yapıldığı dönemde yaşanan bu gelişme romansın popüler bir türe dönüşmesini sağladı. Radway'e (1992) göre türün popülerliğinde yaşanan değişimler ideolojik dönüşümlerle, kitap satış endüstrisindeki teknolojik yeniliklerle ve yayıncılık kültüründeki kurumsal kaymalarla açıklanabilir.

Günümüzde romans türü masalın modern ve tüketiciye yönelik versiyonudur. Türdeki romantik kurgu belirli bir kriterler dizisini takip eden yazarlar ve yayıncılar sayesinde varlık göstermeye devam etmektedir. Hikâye, erkek ile kadın arasındaki romantik ilişkiye odaklanmalı ve evlilikle, yeniden birleşmeyle veya karşılıklı memnuniyetle çözüme kavuşan bir çatışmayı içerecek şekilde mutlu sonla bitmelidir (Percec, 2012, s. 6).

Romans türünün ne olduğuna ve hikâyeyi nasıl işlediğine dair bir tanımlama bu anlatı desenleri dikkate alınarak yapılmıştır. Amerika Romans Yazarları (*Romance Writers of America*) adlı derneğin (1981'de kurulmuş olan ve kâr amacı gütmeyen, bir romans yazarı derneğidir) üyesi ve aynı zamanda bir yazar olan

Jennifer Crusie türün en belirgin iki özelliğinin anlatılan hikâyenin kendisi ve bitişi olduğunu ifade etmiştir. Ona göre eserin romans olarak tanımlanabilmesi için hikâye birbirine âşık olan ve bu aşkın varlık göstermesi için mücadele eden eşleri anlatmalıdır. Nihayetinde söz konusu aşk hikâyesi mutlu sonla bitmelidir. O halde romans duygusal yönden tatmin edici ve iyimser sona sahip bir aşk hikayesidir (Goşa, 2012, s. 15).

3.2. ROMANTİK KOMEDİ

Romans türünün vazgeçilmez anlatı desenleri haline gelmiş olan kız erkek tanışması, çiftlerin kavuşmak ve/veya ilişkiyi ayakta tutmak için gösterdikleri yoğun çaba, meşakkatli flört süreci, mutlu sonla ilişkiyi başarıya ulaştırma gibi ayrıntılar romantik komedi türüne de geçmiştir. Bununla birlikte, romantik komedi türü, mizah kullanımı konusunda romans türünü de aşmıştır. Romantik komedi dram içeren duygu durumlarını ve olay örgülerini en asgariye indirerek, karakterlerin güldürü içerikli eylemlerini ve başlarından geçen absürt durumları gündelik hayatın olağan akışı içerisinde ele alır. Söz konusu hikayeler romans türünden farklı olarak ekseriyetle mutlu sonla biter.

Mortimer'a (2010) göre bünyesinde güldürüyü, merkezinde mutlu sonla biten bir ilişkinin gelişim anlatısını barındıran ve romans ile komedi türlerinin bir birleşimi olan türü romantik komedi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu türdeki filmlerin dinamiği aşk arayışına dayanır ve genellikle başarılı bir çözümlenmeye gider. Romantik komedinin belirgin bir anlatı yapısı vardır. Önce erkek ile kız tanışır ve çeşitli zorluklar onların bir araya gelmelerini engeller. Tesadüfler ve güçlükler ortaya çıksa da çift nihayetinde birleşmenin kaçınılmaz olduğunu fark eder. Hâkim tema, türün çekirdekteki dinamiğini oluşturan 'cinsiyetler savaşıdır' (*battle of the sexes*). Çiftler büyük engellere ve karşılıklı nefrete rağmen aralarındaki uyumun farkına varırlar. Bu farkındalıktan önce ortaya çıkan sözde uyumsuzluğun sebebi toplumsal statü, zenginlik, çelişen yaşam tarzları ve tavırlar veya basitçe çiftlerin aşk ilişkisinden farklı beklentilerinin olmasıdır.

King (2002) ise popüler filmdeki kurucu terimlerin (romans ve komedi) yaygınlığından dolayı romantik komediye belirgin bir tür olarak tanımlamanın zor olduğunu savunmuştur. Başka bir ifade ile King'e göre bu filmler öylesine belirgindir ki (söz konusu filmlerin hepsi aşk, erkek ile kızın tanışması vb. konularla ilgilidir) özelliklerinin kesin bir şekilde tanımlamasına gerek duyulmamıştır. Örneğin *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996) adlı filmin anlatısında romantik çift yerine kişisel gelişim, duygu ve aile birliğinin kurulması gibi temalara vurgu yapılması romans ile komedi öğelerini gölgede bırakmış olsa da Rubinfeld (2001) filmi bir romantik komedi olarak kabul etmiştir.

McDonald (2007), Mortimer'ın (2010) yaklaşımıyla aynı düzlemde durarak romantik komedi filminin aşk arayışını işleyen bir merkezi anlatıya sahip olduğunu ve bu aşk arayışının genellikle başarılı bir şekilde sonuçlandığını ifade etmiştir. McDonald (2007) bu tespitin yanı sıra romantik komedi filmlerinin her zaman heteroseksüel olamayacağını ve tamamen komik içerik barındırmayıp yer yer hüznün de içerdiğini vurgulamıştır. Bununla birlikte tıpkı diğer film türlerinde olduğu gibi romantik komedide de ikonografinin önemli olduğu unutulmamalıdır (McDonald, 2007; Mortimer, 2010).

İkonografi kavramı özetle film türü çalışmaları bağlamında ortam, aksesuarlar, kostüm ve klişe karakterleri kapsayan alana karşılık gelmektedir. McDonald (2007) romantik komedi türünün kendisine özgü ikonografisini tanımlarken ortam, nesneler, kostüm ve klişe karakterlere örnekler vermiştir: romantik komedi filmlerinde kentsel mekanlar ortam, düğünler, çiçekler, çikolatalar, mum ışığı ve yataklar aksesuar, önemli buluşmalarda giyilen özel kıyafetler kostüm, başlangıçta uyumsuz ancak daha sonra gerçek aşk ile birbirlerini tamamlayan erkek ve kadın çiftler ise klişe karakterler olarak karşımıza çıkar (s. 11).

Bir film türünü diğerlerinden ayıran en belirgin öğelerden birisi de ikonografiye ek olarak anlatı desenleridir. Shumway'e (2003) göre ana akım romantik komedilerinin temel hikâye örgüsü erkeğin kızla tanışması, kızıdan ayrılması ve kızı yeniden elde etmesi üzerine kuruludur. Amerikalıların tabiriyle "meet cute"

olarak adlandırılan bu anlatı deseni Hollywood'un klasik döneminde çekilen romantik komedi filmlerinde kendisine yer bulmuştur. Bu anlatı biçiminde hikâyenin sonunda kavuşması varsayılan erkek ile kız filmin başında beklenmedik bir şekilde, absürt ve talihsiz koşullarda tanışırlar (McDonald, 2007, s. 12).

“Meet cute” olarak adı verilen anlatı deseni screwball komedilerinde de mevcuttur (McDonald, 2007, s. 12). *Bluebeard's Eight Wife* (Ernst Lubitsch, 1938) adlı screwball filminde bu desen oldukça belirgin bir şekilde işlenmiştir. Karşılaşma ve tanışma adımıyla gelişen bu anlatı desenin yanı sıra hikâyenin başında gerçekleşen ayrılığın yeniden büyük aşka dönüşmesini ele alan bir anlatı deseni de mevcuttur. Bu anlatı deseni eşlerden biri filmin başlangıcında ayrılık sürecini başlatır ve her iki eş de birbirlerini sevmiyormuş gibi davranırlar. Ancak filmin sonuna doğru birleşme gerçekleşir.

Ayrılık sürecini merkezine alan bu anlatı deseni screwball türünde de görülür. 1930'lar ve 1940'larda altın çağını yaşayan screwball türü romantik komedi türünün bir alt kümesi olarak kabul edilir. Screwball filmleri romantik komedilerden farklı olarak daha birleşik ve sınırlı bir diyaloglar dizisine sahiptir. Hikayeler genellikle New York'taki üst sınıfa ait ortamları ve karakterleri kapsar. Birkaç istisna dışında anlatılarda çocuk karaktere rastlanmazken lüks gece kulüpleri, apartmanlar, göz alıcı kostümler ve yoğun fiziksel güldürü komedisi screwball türünün klişeleşmiş öğeleridir (Kozloff, 2000, s. 171).

3.3. SCREWBALL KOMEDİLERİ

1930'ların Amerikan sinemasında ortaya çıkan yeni bir tür, “erkek ile kadının tanışması” olarak bilinen eski formülü büyük oranda dönüştürdü. Tür genellikle kadının egemen olduğu, Amerikan zengin sınıfının tuhaf flörtünü anlatmaktaydı. Söz konusu film türü “screwball komedisi” olarak adlandırılmıştır. Filmlerde anlatılan hikâye sonunda erkeğin kaybettiği absürt ve komik bir cinsiyetler savaşıydı. 1930'ların ortasında kullanılmaya başlanan “screwball” terimi ‘tuhaf bir

insana' karşılık gelmekteydi. Kelimenin 19. yüzyıl sonundaki gündelik konuşma diline ait "screw loose" (çılgın olma) ve "screwy" (çatlak) gibi ifadelerle bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca screwball kelimesinin 1930'lu yıllarla birlikte beyzboldaki sıradışı oyuncuyu veya beklenmedik bir şekilde hareket eden topu tanımlamak için kullanıldığı bilinmektedir. Bu özelliklerin hepsi screwball filmlerindeki karakterleri tanımlamak için kullanılır. Western, savaş ve gangster filmi gibi geleneksel türlerden farklı olarak screwball komedisinde olay spesifik bir zamanda veya mekânda geçmez. Hikâye her ne kadar ekseriyetle zenginlerin çevresinde geçiyor olsa da belirli bir dönem veya mahal ile kısıtlı değildir. Bu tür, zaman ve mekân kıstası ile değil merkezdeki çiftin romantik ve komik karşılaşmasının etrafında gelişen absürt flört ile tanımlanır (Gehring, 1986, s. 1-4).

Screwball komedisinde geleneksel aşk hikayelerine yönelik bir hiciv vardır. Tuhaf kadın sevgili/eş çoğunlukla kendisinden daha az emin olan ve kolaylıkla hayal kırıklığına uğrayan erkeğe galip gelir. Hali hazırda bir flörtün yaşandığının farkında olan genellikle kadın kahramandır. Erkek kahraman flörtün ayırdına vardığında bekâr yaşam tarzının sonuna gelindiğinin sinyali verilmiş olur.

Sosyolog film tarihçileri Lewis Jacobs ve Andrew Bergman, screwball türünü 1930'ların Amerika'sındaki ekonomik bunalımının bir sonucu olarak görmüşlerdir. Jacobs ve Bergman'ın 1934 tarihli Film Üretim Yasası'nın (*Film Production Code*) bir sonucu olarak dönemin filmlerinde cinselliğin baskılanması sonucu screwball komedisinin gelişiminin hızlandığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, birçok yorumcu 1934'ü türün ortaya çıktığı yıl olarak görmüştür. Bunun sebebi *It Happened One Night* (Capra, 1934), *Twentieth Century* (Hawks, 1934) ve *The Thin Man* (Van Dyke, 1934) isimli filmlerin yapılmış olmasıdır (Gehring, 1986, s. 6).

1937 yılına gelindiğinde *Easy Living* (Mitchell Leisen, 1937), *Topper* (Norman Zenos McLeod, 1937), *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), *Nothing Sacred* (William Augustus Wellman, 1937) ve *True Confession* (Wesley Ruggles, 1937)

gibi bir dizi klasik screwball filmi gösterime girmiştir (Gehring, 1986, s. 7). Screwball türünün tanımlayıcı filmi olan *The Awful Truth* ise en iyi yönetmen dalında yılın Akademi Ödülü'nü kazanmıştır. Adı verilen yapımlar sonraki screwball ve romantik komedi filmleri için anlatı açısından önemli bir miras olarak nitelendirilebilir.

10 (Blake Edwards, 1979) ve *Arthur* (Steve Gordon, 1981) gibi örnek filmlerle screwball türü 70'li ve 80'li yıllarda da varlığını sürdürmüştür ancak 1930'lar ve 1940'ların başındaki albenisini yitirmesiyle yapım sıklığı da azalmıştır. Screwball 2000 sonrası döneme de erişerek varlığını korumuştur. Bu dönemde çekilmiş olan *Something's Gotta Give* (Nancy Meyers, 2003) adlı film merkezi gelenekler, karakter tipler ve anlatı yapısı yönünden klasik screwball komedilerini taklit etmiştir (Marshall, 2009). Özelliklerini büyük oranda gerçek yaşamın kendisinden alan screwball komedisi, sinema formatının ötesine geçerek televizyon programcılığında da kendisine yer bulmuştur. 2008 yılında yayın hayatına başlayan *Love it or List it* (ABD ve Kanada ortak yapımı) adlı televizyon programı geleneksel screwball komedilerindeki evlilik, aile evi, yeniden birliktelik ve evliliğe dair sorunların çözümü gibi anlatı öğelerini miras almıştır (Bruce, 2017).

Gehring'e (1986) göre screwball komedisinin doğasını ve rolünü anlamak için anti-kahramanın 5 temel özelliği incelenmelidir: bolca boş vakit (abundant leisure time), çocuksu doğa (childlike nature), kent yaşamı (urban life), apolitik görünüş (apolitical outlook) ve temel hayal kırıklığı (basic frustration) (s. 37).

Screwball komedisi genellikle yüksek sosyetenin yaşam alanı içerisindeki boş vakit geçirme pratiğine odaklanır (Gehring, 1986, s. 37). *I Married a Witch* (René Clair, 1942), *Easy Living* (Mitchell Leisen, 1937), *Holiday* (George Cukor, 1938), *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934), *The Gilded Lily* (Wesley Ruggles, 1935), *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), *Topper* (Norman Zenas McLeod, 1937), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *Midnight* (Mitchell Leisen, 1939), *My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940), *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) ve *The Palm Beach Story* (Preston Sturges, 1942) adlı screwball

filmlerinde zengin sınıfın sahip olduğu boş vakti nasıl geçirdiği yoğun bir şekilde işlenmiştir. *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936) adlı filmde zenginler oynadıkları çöpçü avı oyunu (scavenger hunt) için çöplükte yoksul oyuncu ararlar. *Topper* (Norman Zenos McLeod, 1937) filmindeki karakterler tüm dikkatlerini boş vakitlerini nasıl eğlence ile doldurabilecekleri keşfetmeye vermişlerdir. *Theodora Goes Wild* (Richard Boleslawski, 1936) adlı yapımdaki başkahraman Michael Grant'ın mesleği ressamlıktır ancak tüm zamanını New York'ta çapkınlık yaparak geçirir. *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937) filminde ise erkek başkarakterin mesleğinin ne olduğundan bahsedilmemektedir.

Screwball türündeki erkek kahramanın göze çarpan bir başka özelliği ise çocuksu bir ruh haline sahip olmasıdır (Gehring, 1986, s. 40). *Ruggles of Red Gap* (McCarey, 1935) adlı filmde 50'li yaşlarındaki Egbert karakteri eşinin gözetimi altında saç kesimi yaptırmaktadır. *Theodora Goes Wild* (Richard Boleslawski, 1936) filminde Michael Grant isimli karakter orta yaşlı olmasına rağmen halen babasından emirler almaktadır.

Screwball karakterlerindeki çocuksu doğanın dışı vurumu etkileşimde bulundukları mekanlarla da gerçekleşir (Gehring, 1986, s. 42). *Holiday* (George Cukor, 1938) filminde Theodora ve Michael çifti vaktin çoğunu Seton ailesinin malikânesindeki tek rahat ortam olan çocuk oyun odasında geçirir. Çeşitli oyuncaklarla dolu olan oyun odası karakterlerin çocuksu ruh halini yansıtır çünkü burası filmdeki tüm pozitif karakterlerin çocuklara has, doğal bir tavırla etkileşime geçebildiği yerdir.

Çocukluğa özgü bir eşya olan oyuncuğa ve oyuncakla ilişkili mekanlara dair anlatı parçaları birçok screwball komedisinde işlenmiştir (Gehring, 1986, s. 42-43). *Take a Letter, Darling* (Mitchell Benchley, 1942) ile *Arthur* (Steve Gordon, 1981) adlı yapımlarda başkarakterler oyuncakların bulunduğu odalarda zaman geçirdikleri görülür. Bilhassa *My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940), filmindeki Nick Arden isimindeki karakter evliliğini ilgilendiren konuda seçim yaparken kararsız duruma düştüğünde oyuncak odasına gider. İlk, iki kadından birini nihai

eş olarak seçmede ikileme düştüğünde, karar verebilmek için çocukların oyuncaklarla dolu odasında belirir. Uyumaya çalışsa da küçük yatakta ve oyuncakların geniş yer kapladığı dar alanda rahat edemez. Akabinde Ellen'ın odasına giderek çocuksu bir tavırla kendisini ona affettirmeye çalışır ve amacına ulaşır. Bu filmin farklı bir versiyonu olarak kabul edilen *Too Many Husbands* (Wesley Ruggles, 1940) adlı yapımda da birbirlerinden habersiz aynı kadınla evlenmiş olan iki erkeğin çocuksu mücadelesi öne çıkmaktadır. Söz konusu iki adam sandalyeden atlama, heceleyerek konuşma ve kadının ilgisini çekmek için hasta numarası yapma gibi küçük çocukların sergilediği davranışlarda bulunurlar. Vicky, onları çocuk gibi davrandıklarını söyleyerek azarlasa da bu ilgiden memnun olduğunu gizlemez. Öyle ki Vicky yer yer anne rolünü üstlenerek onların diş fırçalama alışkanlığını kontrol eder ve uyumaları için yataklarına yatırır.

Screwball karakterleri kimi zaman -özellikle de erkek- seyircinin karşısına yoğun bir ciddiyete ve tekdüzeliğe hapsolmuş olarak çıkar. Bu durumda screwball anlatısı güldürüyü güçlendirmek için çocuksu doğallığa başvurur (Gehring, 1986, s. 44-45). *Ruggles of Red Gap* (Leo McCarey, 1935) filminde Marmaduke adlı sıkıcı karaktere renk katmak için bir lunapark sahnesi eklenmiştir. *Topper* (Norman Zenos McLeod, 1937) adlı filmde sıradan bir bankacı olan erkek karakterin ruhsal dönüşümüne etki etmek için çocuksu bir alanı anımsatan gece kulübü bir mekân olarak öne çıkmaktadır. Bu örneklerin yanı sıra *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) filmindeki Susan karakteri de sevdiği adamın dönüşümünü gerçekleştirmek için onun toparladığı dinozor iskeletini parçalamak gibi çocuksu oyunlara başvurur. Bazı screwball filmlerinde ise erkek karakter tam anlamıyla bir çocuksuluk sergiler. Örneğin *Monkey Business* (Howard Hawks, 1952) filmindeki Profesör Fulton gençlik iksirini bulmayı amaçlamaktadır.

Screwball komedisindeki erkek kahramanın bir diğer belirleyici özelliği ise kent yaşamı içerisinde varlık göstermesidir. Bu baş karakterin dünyasında gece kulüpleri, restoranlar, lüks evler ve Hollywood tarzı fantezi mekanları yer alır. Ancak screwball türünün erkek kahramanı çevresi ile özdeşleşmez. Ona göre

şehir, modern yaşam içerisindeki irrasyonelliği simgeler. Şehir yaşamının konforu aslında ona mutsuzluk vermektedir (Gehring, 1986, s. 46).

Nothing Sacred (William Augustus Wellman, 1937) filmi kent yaşamını ve taşra yaşamını övmeye veya yermeye bir eşitlik gözetse de hikâyenin en sonunda kazanan kentli erkek karakter değil taşralı kadın karakter olur. *The Major and the Minor* (Billy Wilder, 1942) ise hikayesine büyük şehir yaşamını hicvederek başlar. “1626’da Almanlar New York’u yerlilerden aldı ve Mayıs 1941’de şehri terk eden hiçbir yerli pişman değildi” cümlesi ile kente bakışını daha başlangıç sahnesinde ortaya koyar. *The Palm Beach Story* (Preston Sturges, 1942) isimli yapımda ise Tom Jeffers adındaki toplumdan dışlanmış olan kentli karakter fütürist havaalanı fikrini takıntı haline getirmiştir ve eşinden ayırdır. Tom projesini kanıtladıktan ve gerekli finansmanı bulduktan sonra taşradaki malikanede eşi ile barışır. *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936) filmindeki erkek kahraman şehir çöplüğünde mutsuz bir yaşam süren bir adam olarak tasvir edilmişken, *My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940) filminde erkek protagonist eşini elde tutmak için kent yaşamının karşına çıkardığı fiziksel açıdan üstün ve atletik bir erkekle mücadeleye girişmek zorunda kalır. Hatta Nick Arden bu adamı (Stephen Burkett) “maymun ile insan arasındaki kayıp halka” ifadesi ile tarif eder. Benzer şekilde *Too Many Husbands* (Wesley Ruggles, 1940) filminde sert mizaçlı erkek ile halim selim bir yapıya sahip bir erkeğin hoşlandıkları kadını elde etmek için gösterdikleri rekabete tanıklık edilir.

Taşrada mutlu sonla biten screwball komedileri de mevcuttur. Bu filmlerde çiftler hikâyenin sonunda gittikleri taşralarda sorunlu ilişkilerini düzeltirler (Gehring, 1986, s. 47). *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), *My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940), *Theodora Goes Wild* (Boleslawski, 1936), *Mr. & Mrs. Smith* (Alfred Hitchcock, 1941) ve *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938) filmleri bu yaklaşıma verilebilecek örnekler arasındadır. Söz konusu filmlerde çiftler kent yaşamı içerisinde olumsuz bir olay sonucunda memnuniyetsiz bir şekilde tanışmışlardır veya çiftlerin ilişkileri şehir yaşamının ve zenginliği getirdiği yoğun konfor içerisinde bozulmuştur. Bahsi geçen filmlerde çiftler en sonunda taşra veya kırsalı

andıran mekanlarda huzuru yakalayarak baş başa kalırlar, hataları ile yüzleşirler ve barışırlar. Jermyn ve McCabe (2013) türün filmlerindeki pastoral manzaranın potansiyel çiftlere samimi bir ortam sunarak; utangaçlıklarını yenmelerini, baskılanmış enerjilerini açığa çıkarmalarını, erotik özgürlüğe kavuşmalarını ve kendilerini daha rahat ifade etmelerini sağladığını belirtmiştir (s. 604).

Cavell (1981) screwball komedisi ile taşra arasındaki ilişkiye bir hipotezde bulunmuştur. Sıkça örnek gösterdiği *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) filmine atıfta bulunarak çok sayıda screwball komedisinin Connecticut eyaletine bağlı kırsal kesimlerde geçtiğini tespit etmiştir. Frye (1957) Shakespeare komedilerindeki kırsal mekanları tanımlamak için “yeşil dünya” (the green world) kavramını kullanmıştır. Cavell (1981) bu kavramın ışığında screwball filmlerindeki taşırayı ele almaya çalışmış ve karakterler açısından taşranın bir yenilenme mekânı olduğunu ileri sürmüştür.

Screwball türünün tasvir ettiği kent yaşamı ise en az taşra yaşamı kadar çılgın ve tuhaf tiplerle doludur. *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934) filminde akıl hastanesinden kaçan bir adam kendisini zengin biri olarak tanıtır ve Oscar’ı da buna inandırarak, yazdığı tiyatro oyunu için yüklü miktarda fon sağlayabileceğini söyler. Oscar ise yazdığı niteliksiz tiyatro oyununun büyük gelir elde edeceğine inanacak kadar hayalperesttir. *You Can’t Take It with You* (Frank Capra, 1938) filminde ise vaktini tuhaf oyuncaklar, basit havai fişekler yaparak ve absürt aşk romanları yazan komik karakterler aynı çatı altında yaşamaktadırlar. Gehring’e (1986) göre screwball türünün anormal davranışlar sergileyen kentli karakterleri hem bir uyarıya hem de bir yanıtı karşılık gelir; hızlı ve modern kent yaşamı tüm insanları zihinsel bir tehlikeye sokmaktadır. Ona göre nasıl ki tıp bilimi hastalıklara sebep olan bakterilerden aşı elde ediyorsa screwball komedisi de uygun dozdaki irrasyonelliği tavsiye eder (Gehring, 1986, s. 51). Özellikle de Howard Hawks’un screwball komedilerindeki alternatif dünyalar irrasyonellikle doludur (Rybin, 2017, s. 104).

Screwball baş karakterinin bir diğer özelliği ise politik bir duruşa sahip olmamasıdır (Gehring, 1986, s. 51-52). Ancak türün önemli yönetmenlerinden birisi olan Frank Capra, Amerikan mizahının apolitik karakterler yaratma eğiliminin dışına çıkmıştır. *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936), *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra, 1939) ve *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941) üçlemesinde politik kaygıları olmayan sıradan ve saf bir Amerikalı vatandaşın güldürü ile harmanlanmış hikayesi anlatılır. Capra bu filmlerinde yarattığı baş karakterler ile komedyen Will Rogers'ın 1935'te bıraktığı taşra kökenli ve saf duygulara sahip tiplerin boşluğunu doldurmayı amaçlamıştır.

Capra, Will Rogers sinemasından etkilendiğini ve Rogers'ın ona kol kanat gerdiğini otobiyografisinde ifade etmiştir (Capra, 1971). Bu bilginin ışığında Rogers'ın *Going to Congress* (1924) adlı filmi ile Capra'nın *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra, 1939) ve *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941) adlı filmlerindeki politik özneler arasında benzerlikler bulunduğunu söylemek mümkündür.

Gehring (1986), Frank Capra'nın *It Happened One Night* sonrası filmlerinin popülist siyasete dayandığını ifade etmiştir. Bununla birlikte Leach (1977), Capra'nın söz konusu filmlerinin popülist komediler olarak tanımlanmasının daha doğru olacağını belirtmiştir (s. 72). Ona göre popülist komedide toplumun çılgınlık olarak kabul ettiği davranış (Mr. Deeds'in mirastan feragat etme teşebbüsü) kaybedilen normal insani değerlerin bir dışavurumudur (Leach, 1977, s. 72). Her şeyden önemlisi Capra'nın filmlerindeki baş karakterler popülist bir tavıra sahip olsalar da dönemin ülke politikalarına karşı duran ideolojik bir söylem ve eylem ortaya koymazlar. Sorunları dürüstlük ve erdem gibi evrensel değerlere bağlı kalarak çözerler. Bu açıdan Frank Capra'nın screwball filmi üretiminde istisnai bir yerde durduğu unutulmamalıdır.

Sorun çözen, temiz kalpli ve dürüst Amerikalı figürünün aksine screwball karakteri irrasyonel dünyanın yarattığı gündelik hüsranslar ile yüzleşmek zorundadır (Gehring, 1986, s. 53). Siyasetle uğraşmak şöyle dursun, screwball karakteri boş

vaktini planlamaktan bile acizdir. Karakterlerin çaya nasıl donat banılacağını keşfetme (It Happened One Night), boşanma işlemleri sırasında köpeğin velayetini üstlenme (The Awful Truth), kızaktan düşmemeyi öğrenme (I Meet Him in Paris), köpeğin bir dinazor kemiğini çalmış olabileceğinden şüphelenme (Bringing Up Baby), oyuncak tren yarışında hile yapmayı becerebilme (Four's a Crowd), pijama takımı satın almak için rekabete girme (Bluebeard's Eighth Wife), koltuğun üzerinden atlama yarışıyla kendini eşe kanıtlama (Too Many Husbands), silindir şapkayı düzeltme ve bozma yönteminde mahirlik (Take a Letter, Darling) ve banyo sırasında martini içme ihtiyacı (Arthur) gibi absürt sayılabilecek düzeyde dertleri olan baş karakterler screwball türüne hakimdir. Politik içerik screwball türünün anlatı yapısıyla uyuşmamaktadır (Gehring, 1986, s. 53). Öyle ki baş karakterin belirgin bir şekilde siyasete bulaştığının ender bir örneği olan *My Man Godfrey* (La Cava, 1936) filminde Godfrey'in hikâyesinin sonuna doğru yaptığı konuşma komedi atmosferini ortadan kaldırır. Frank Capra'nın seyirciye üstü örtülü mesaj verme çabası hariç tutulduğunda Leo McCarey, Howards Hawks ve Preston Sturges gibi türün mimarı olan yönetmenlerin temel felsefelerinin izleyiciyi eğlendirmek olduğu anlaşılabılır.

Screwball türünün erkek karakterini özgün kılan beşinci özelliği ise geçmişte ya da şimdi hayal kırıklığı yaşamasıdır. Bu baş kahraman genellikle kadınlar tarafından hayal kırıklığına uğratılır (Gehring, 1986, s. 55). 1930'larda screwball komedisinde erkeğe istediğini yaptırabilen Havva (kutsal kitaplardaki Havva figürü) türevi kadın tiplemesi 1940'lı yıllara gelindiğinde daha çok görünürlük kazandı ve güçlendi. Bu durumun son örnekleri o dönemde Preston Sturges'in *The Lady Eve* ve *The Palm Beach Story* adlı filmleri olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisi ile kadınların toplumdaki görünürlüğü artmıştı ve türdeki en belirgin kadın karakter egemenliği ise yönetmen Howard Hawks'un eserlerinde görülmüştür. Hatta *I Was a Male War Bride* (1949) adlı filmini Türkçe'ye, Ben Erkek Bir Savaş Geliniydim diye çevirmek mümkündür. Ancak cinsiyet rollerinin daha belirgin ve komik şekilde değiştiği film *Bringing Up Baby* olmuştur. Bu filmde maskülen bir iradeye sahip olan kadın baş karakter erkek baş

karakteri kaçırarak halasının Connecticut'taki evine götürür. Cinsiyet rolü değişiminin aşıkâr hale geldiği bir diğer eserin ise *Turnabout* (Hal Roach, 1940) adlı film olduğu söylenilebilir. Filmde sürekli olarak çekişme halinde olan, şımarık ve varlıklı bir çift, günün birinde yine şiddetli bir şekilde tartışır ve yaşamdaki rollerinin zor olduğu düşünerek birbirlerinin yerini almayı dilerler. Duvara yaslanmış halde duran Mr. Ram adlı heykel, onların bu dileğini yerine getirir ve sabah uyandıklarında kendilerini yeni cinsiyet rolleri ile bütünleşmiş olarak bulurlar. Bu durum o kadar uzun sürer ki karakterler irrasyonelliğin doğurduğu hayal kırıklığını -özellikle de erkek karakter- güçlü bir biçimde hissederler.

Screwball türünün mantıksız kadın kahramanı mantıksız dünyaya erkek kahramandan daha çok hazırdır ve ondan farklı olarak yeni zorlukları daha radikal bir şekilde karşılar. *My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940) filminde erkek karakter hangi eşi seçeceği konusunda kararsızlığa düşerek yıkıma uğrar. *Too Many Husbands* (Wesley Ruggles, 1940) adlı filmde ise benzer bir durumu bu sefer bir kadın karakter yaşar ancak çaresizliğe düşmek yerine bu durumdan zevk alır. Söz konusu kadın karakter bu haz duygusunu film boyunca 3 farklı şekilde dile getirir.

Fantezi türünün 1930'ların sonunda screwball filmine nüfuz etmesi türdeki kadın karakterin egemenliğini güçlendirdi (Gehring, 1986, s. 61). Fantezi türünün etkilediği *Topper* (McLeod, 1937), *Topper Takes a Trip* (Norman Zenos McLeod, 1938), *Turnabout* (Hal Roach, 1940), *Topper Returns* (Roy Del Ruth, 1941) ve *I Married a Witch* (Rene Clair, 1942) adlı filmler öncü kadın karakterler doğaüstü güçlerle yüceltilmiştir. Fantezi türünün öğelerini barındıran bu screwball komedilerinde filmin sonunda kazanan hep kadın karakter olur.

Kadın karakterin türde artan rolüne rağmen erkeğin daha hükmedici bir konumda olduğu *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) ve *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936) gibi az sayıda screwball filmleri de mevcuttur. Senaristin erkek karaktere tahsis etmiş olduğu bu hükmedici konumun üç belirleyici koşulu vardır. İlk olarak eğer bir screwball filmde ortalamanın üzerinde bir güce sahip erkek

varsa, hikâyede kadın tahakkümü altında olan bir ya da daha fazla erkek de bulunur. Tür, bütün gücü erkek karaktere yüklemeyi ve dengeyi sağlar. İkincisi, erkek kahraman filmin başlarında zor bir durumdaki insan olarak sunulur. Erkek karakterin güç sahibi konumunda olduğu son anlatı tarzı ise pahalıya mal olan bir zafer kazandığında kendisinin düştüğü durumu işler. Bu noktada cinsiyet savaşını kazanan erkek karakter olsa da aşk mücadelesini kendi lehine avantajla sonlandıran kadın karakterdir (Gehring, 1986, s. 64).

Zaman zaman screwball türünün doğası gereği bir anti-kahraman yapısında olduğu da söylenir. Tür, Amerikan mizahında 1920'lerin sonuna rastlayan irrasyonel ve modern dünya ile uzlaşan bir kahraman yaratma eğiliminin sonucu olarak görülmelidir. Özellikle de 1934 ile erken 1940'ları kapsayan süreçte, Amerikan mizahında anti-kahraman tiplemesinin etkisini bütünüyle hissedilmiştir. 1940'ların ikinci yarısından itibaren, 'anti-kahraman' Amerikan mizahında bir gelenek haline geldi. Anti-kahramanın bolca boş zaman, çocuksu kişilik, kent ortamı, politik olmayan aktiviteler gerçekleştirme ve hayal kırıklığı yaşama şeklinde sıralanabilecek 5 temel özellikliği hem Amerikan komedisindeki büyük dönüşümü hem de sıklıkla göz ardı edilen screwball türünün temelini teşkil etmekteydi (Tueth, 2012, s. 60).

Screwball türü, Amerika'da Yeni Düzen Programı'nın (*New Deal*) yürürlüğe girdiği dönemde ortaya çıkmış ve yeni toplumsal sözleşmenin vaatlerini gerçekleştirmede bir üretim alanı olarak işlev görmüştür. 1930'lu yıllar muhalif güçlerin yükselişi ile parçalanmış olan Amerikan siyasal örgütlenmesi için bir belirsizlik dönemini temsil eder. Screwball filmleri ise romantik mizahı kamusal söyleme sokarak, bu yansımda yer almış ve özel yaşamın şartlarını yerine getirerek demokratik faaliyette modern bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu filmler kurgusal toplum temsilleri, geleneksel otorite figürleri, Amerikan sosyo-politik sisteminin örgütlenmesi ve ifade özgürlüğü gibi konuları gündeme getirmiştir (Halbout, 2022, s. 10).

30'lu yıllarda Amerika özgüvenini yeniden kazanmaya çalışıyordu çünkü 1929 yılında New York borsasındaki alt-üst oluşlarla başlayan bunalım dünya çapındaki etkileriyle devam etmekteydi. Abisel'e (1995) göre bu süreç sadece Amerikan ekonomik sistemini sarsmakla kalmamış aynı zamanda onun itibarına ve güvenilirliğine de zarar getirmiştir. Öyle ki 1933 yılında ABD'deki işsiz sayısı 15 milyonu bulmuştur (Abisel, 1995, s. 194-195).

Büyük Bunalım ve yeniden canlanma planlarının bağlamında Hollywood zamanın ruhunu yansıtmıştır. Bu dönemde Yeni Düzen politikalarının etkisi henüz hissedilmemişken Amerika ekonomik krizin tüm yükünü taşımaktaydı ve Hollywood komedileri seyircinin büyük bir çoğunluğunun içinde yaşadığı koşulları görmezden gelemezdi (Teksoy, 2005, s. 215-217). Ülkedeki ekonomik durumun "Yeni Düzen komedileri" (*New Deal comedies*) olarak da bilinen "sosyal komediler" (*social comedies*) esinleyen en önemli faktör olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Amerika'nın yaşadığı bu farkındalığın screwball komedisindeki diyaloglara, tarza ve mekanlara nüfuz ettiğini söylemek mümkündür (Pronovost, 2020, s. 51).

Screwball filmleri mevcut ekonomik krizi olay örgülerine yerleştirmekle kalmayıp Yeni Düzen programının vaatlerini de desteklemiştir (Grindon, 2011, s. 32). Türün geneline yayılan baş karakter ile kötü karakter (ideal çiftin ilişkisine engel olan erkek veya kadın) arasındaki çatışma ekonomik bunalım döneminin seyircileri tarafından Roosevelt'in Yeni Düzen politikasına ve kendisine muhalefet edenler -Roosevelt'in tabiriyle- 'ekonomik kralcılar' (economic royalists) arasındaki çekişmeye karşılık gelen bir metafor olarak görülmüştür. Özellikle de Columbia Pictures adlı film şirketinin imzasını taşıyan screwball yapımları Hristiyan topluluk etiğine ve fedakarlığa dayanan bir ideolojik perspektifi destekler; milliyetçilik, demokratik eşitlik, kardeşlik ve özgürlüğü vurgulayan Amerikan siyaset geleneğinin özelliklerini tasdik eder. Ekonomik sorunlarla boğuşan ve demokratik değerleri tehdit eden Avrupa faşizmden kaygı duyan seyirci için bu ideolojik yaklaşım ikna edici bir işleve sahipti (Maland, 1992, s. 103). Bu yıllarda screwball komedisi seyirciye ekonomik krizin sert gerçekliğinden kaçma imkânı sunarken,

film yapımcıları tarafından zenginleri yermenin bir aracı olarak kullanılmıştır (Kaklamanidou, 2013, s. 3).

Bu komedilerde iki belirgin anlatı detayı öne çıkar. Bunlar ekonomik krizin her yerde varlık göstermesi ve iyileşme için gerekli olan iyimserliktir. 1938 yılına kadar üretilen filmlerde kıtlık, yoksulluk ve işe geri dönme takıntısı gibi kasvetli konular işlenmiştir. Devrin filmleri genellikle mizahı ve yoksulluğa yapılan melodramsal göndermeleri içermektedir. Örneğin *Three-Cornered Moon* (Elliott Nugent, 1933), *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), *If You Could Only Cook* (William Alfred Seiter, 1935), *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936) ve *Woman Chases Man* (John G. Blystone, 1937) gibi yapımlarda açlıktan muzdarip kurgusal karakterlerin hikayeleri anlatılmıştır (Halbout, 2022, s. 30).

Screwball komedisinin kendi dönemine ait sosyoekonomik gerçekliklere yer verdiği yönetici sınıfın bazı temsilcilerinin söylemlerinden anlaşılmaktadır. *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936) filminde Godfrey, “*metruk bina ile insan arasındaki tek fark iştir*” cümlesini kurar. *Joy of Living* (Tay Garnett, 1938) adlı yapımda ise Dan Brewster isimindeki karakter Hollanda hükümetinden satın aldığı adayı bir yeryüzü cenneti ve savaş ile ekonomik gerilemenin olmadığı yer olarak tanımlar.

Türün bir diğer amacı ise iyimser bir söylem ortaya koymaktır. *She Married Her Boss* (Gregory La Cava, 1935) filminde evliliğini düzeltme planlarını açıklayan Julia “*Yeni Düzen programı başlamak üzere*” der. Bu filmde bir yıl sonra çekilen *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936) filminde ise baş karakter Godfrey, Başkan Herbert Hoover’ın meşhur “parlak gelecek” demecine gönderme yaparak “*refah çok yakında*” diyerek espri yapar. Söylemler ister ciddi ister ironik olsun, söz konusu screwball komedileri Yeni Düzen programının iyimserliğini yansıtır. Bunun sebebi yoğun bireysellik değerlerine meydan okuyan bir ekonomik kriz karşısında toplumsal birliğe duyulan ihtiyaçtır. Bu minvalde Hollywood evliliğe dayalı uzlaşma anlatılarına önem vermiştir.

“Yeni Düzen komedileri” iki farklı toplumsal tabakadan gelen iki insanın aşk evliliği yapmasını konu edinir. Karakterlerin diyalogları arzu, flört ve genç kuşağın özgürleşmesi meselelerine değinir. Tüm olanaksızlıklara rağmen birleşme ve aşkın cezbediciliği gibi desenler seyircilere Amerika’da her şeyin mümkün olduğunu hatırlatır. Farklı dünyaların karşılaştığı bu screwball filmleri toplumsal bariyerlerin aşılmasını destekler ve “tüm insanların eşit bir şekilde yaratıldığı” fikrini tasdik eder (Halbout, 2022, s. 31). Screwball türündeki ikinci anlatı biçimi ise evliliği bir tartışma konusu haline getiren ve boşanmayı evliliğe dair kaygılar içerisindeki bir faktör olarak onaylayan hikayedir (Maerz, 2017, s. 53-71). Bu yeninden evlilik filmlerinin çiftleri flört aşamasındaki screwball çiftlerinden daha anarşik ve cürekâr bir görüntü sergilerler; eşlerin aralarındaki zıtlık sosyoekonomik ayrım veya farklı arka planlara sahip olmalarından değil birbirlerine fazlasıyla aşına olmalarından kaynaklanır (Schatz, 1981, s. 163). Cinsel yönden tatmin olmayan kadınlar zengin malikânelerini terk ederler (My Favorite Wife, Kanin, 1940) veya bunun tam tersi -aşırı seks ve çok az para-sebebiyle eşlerini terk ederler (The Palm Beach Story, Sturges, 1942). İstmeden iki eşli bir evlilik yaşamına sıkışan bazı kadınlar ise ihtiyaçlarına daha iyi uyan bir evlilik düzenlemesi için hukuku yanıltmayı tercih ederler (Too Many Husbands, Ruggles, 1940).

Screwball komedilerinin örneklerle açıklanan genel özelliklerinden hareketle, son olarak tür içi sınıflandırmaya değinmek gerekir. Karnick (1995) bu doğrultuda screwball başlığı altındaki filmleri adanma komedileri (*commitment comedies*) ve yeniden doğrulama komedileri (*reaffirmation comedies*) olarak iki kategoriye ayırarak özelliklerini daha detaylı bir şekilde açıklamıştır (s. 131). Her iki kategoride de odak noktası cinsel karşılaşma (*sexual confrontation*) ve flörttür (*courtship*). Bu iki türün temelinde Amerikan Rüyası (American Dream) kültürü, Amerikan iş etiğinin uygulanabilirliği (*the viability of American work ethic*) ile evlilik ve ailenin muhafazakâr kavramları (*conservative notions of marriage and the family*) yer alır. Çok çalışma ve heteroseksüel aşk ile evliliğin toplum tarafından meşru görülmesi gibi faktörler adanma komedilerinde kavgalı/tartışmalı tanışma

ve flört yaşayan çiftlerin birleşmesine katkı sunmaktadır (Karnick, 1995, s. 131-142).

3.4. ADANMA KOMEDİLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Adanma komedilerinde lümpen, varlıklı ve tek gündemi hoş vakit geçirmek olan karakterler görülse de kendisini kariyerine ve toplumsal ilerlemeye adanmış yoksul karakterler de belirleyici rol oynar. Örneğin, *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) filminde Peter kaybettiği işini yeniden elde etmek için çarpıcı bir haber yapmaya çalışan gazeteci iken; *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) filminde David, müzesi için finansal bir destek elde etmeye çalışmaktadır. *Holiday* (George Cukor, 1938) adlı filmde ise Johnny isimli baş karakter uzun bir tatile çıkıp dinlenme fırsatını elde edebilmek için çok çalışmıştır. Karakterler Amerika'nın geçirdiği zor zamanlarda hayatta kalmayı başararak, rahat bir nefes alabilmek için üretim ilişkileri içerisinde gereğinden fazla çaba göstermektedir. Bu çalışkan protagonistler gerçek eşlerini bulup bir flörtlü başladıktan sonra maddiyatı ve lüks yaşama ulaşma arzusuna daha az önem atfederler ve aşkı yüceltirler. Buna rağmen çalışmaktan da vazgeçerek zengin eşlerinin ilerleyen süreçte kendilerine sunacağı lüks yaşamı kabul etmezler. İlginç bir şekilde zengin kadın da ailesinden miras aldığı refah dolu yaşamı yoksul sevgiliye kavuşabilmek uğruna terk eder (Karnick, 1995, s. 132). *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) filminde Peter, Ellie'nin babasından onu eve sağ salım getirdiği için büyük bir para ödülü talep etmemiş, sadece yolda yaptığı masrafın karşılığını istemiştir. Yine filmin sonunda Ellie ve Peter çifti balayını Michigan kırsalındaki ucuz bir pansiyonda geçirirler. Burada vurgulanan Peter'ın ailesini idame ettirebilecek mütevazı bir hayatı sürdürme kabiliyeti ve tercihidir. *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) adlı yapımın sonunda ise Susan ile David müzedeki dinazor iskeletinin önünde buluşurlar ve Susan bu iskeleti istemedi tahrip eder. Bu sahne ile David'in mahvolan dinazor iskeletini yeniden inşa edebilmesi için çok çalışması gerektiğinin altı çizilmiştir. Bu karakterlerin mesleki zorunlukları kişisel ve romantik adanmışlıkları ile dengelenmiştir (Karnick, 1995, s. 132). Bu komedi anlatılarının hepsi bir evlilik veya evlilik vaadiyle sonuçlanır. İdeal çiftler

yaşadıkları eğlence ve oyunun aralarında uyum yarattığını fark eder. Her iki sevgilide de mesleki ve kişisel kaygılar arasında bir denge tutturmak için bazı fedakarlıklarda bulunurlar. Genelde çalışan karakterler kariyer amaçlarına aşırı bir şekilde odaklanmış olarak sunulurlar ve bu kariyer odaklı adanmışlığı daha sonra bir takıntı olmaktan çıkarırlar. Peter 10.000 dolarlık ödülünden ve *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) adlı yapımda David elbisesinden, gözlüğünden, dinazor iskeletinden ve 1 milyon dolar paradan olur. *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941) adlı eserde ise Sullivan işinden ve rahat yaşamından feragat eder. Üst sınıfın üyesi olan eşler de aynı şekilde sahip oldukları bir takım somut şeylerden vazgeçerler çünkü enerjilerini ilişkiye vermişlerdir ve ilişkilerini korumak için zengin hayatlarından vazgeçmek zorundadırlar (Karnick, 1995, s. 133). Bu gerilim Ellie'ye zorla dayatılan müsrif düğün ve Michigan'daki ucuz motelde gönüllü olarak geçirdiği balayı arasındaki zıtlıkla açıkça gösterilmiştir. Benzer şekilde Irene, Godfrey'e olan aşkından şehir çöplüğüne giderek Godfrey ile orada yaşamaya niyetlenir.

Adanma komedileri hikayesini anlattığı ideal çiftlerin eski ilişkilerinde her zaman bir kusur göze çarpar (Karnick, 1995, s. 134). Karakterler ideal eşlerini bulmadan önceki ilişkilerinde soğuk, duygusuz, potansiyel olarak sevgisiz ve son derece resmi tavırlara sahip insanlar gibi görünmektedirler. Ancak ideal sevgililer tesadüfen bir karşılaşma ile tanıştıktan sonra eğlenceli ve komik bir ruh haline bürünürler (Karnick, 1995, s. 134). *It Happened One Night* (Capra, 1934) filminde Peter ve Ellie, New York'a giden bir otobüste, *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938) filminde David ve Susan golf sahasında, *My Man Godfrey* (La Cava, 1936) filminde ise Godfrey ve Irene şehir çöplüğünde tanışırlar. Bu tanışmalar başlangıçta tatsız olarak gerçekleşse de ilişki geliştikçe karakterler birbirlerine ısınırlar ve mutsuz halleri ortadan kalkar.

Adanma komedilerinde karakterlerin flörtünün başlamasında etkili olan ve gönül ilişkisinin kötüye gittiği bir zamanda onlara tavsiyeler vererek cesaretlendiren bir vicdan figürü (*conscience figure*) hikâyeye dahil olur. Başka bir deyişle bu karakter, ideal sevgilinin/eşin belirlenmesinde danışmanlık ve yönlendiricilik

görevi görür. Vicdan figürü anne, baba, kardeş ve hizmetçi gibi ev halkından olan insanlardır (Karnick, 1995, s. 134-137). Irene, Godfrey'e ile ilgili hislerinden evin hizmetçisine bahsetmektedir. Linda ise Johnny ile olan ilişkisini kardeşi Ned ile tartışmaktadır. Ellie'nin babası ise Peter'ın kızını gerçekten sevdiğini fark eder ve kızını başka bir adamla evlenmesi için zorlamaz. Vicdan figürleri genellikle anlayışlı ve yaşça daha küçük olan baş karakterlerden daha tecrübeli insanlar olarak seyircinin karşına çıkar. Flörtün en zor anında gerçek ilişkinin para ile değil aşk ve sevgi ile yürütülebileceğine dair öğüt verir.

Çiftler genellikle ilk tanıştıkları zaman diliminde birbirlerine karşı sert tutumlar sergiler. Çiftlerin aralarında gelişen güldürüye dayalı sözel ve fiziksel mücadele, genellikle sınıfsal ayrımdan kaynaklanan yanlış anlaşılmalara ile farklı yaşayış biçimleri gibi durumlardan doğar. Neticede bu durum filmin sonuna doğru veya sonundaki çözümleyici kavuşmadan önceki geçici ayrılığın ortaya çıkmasına neden olur. Ancak çiftler ideal çift olduklarına kesin bir şekilde karar verdikten sonra bu ayrılık son bulur. Finalde ideal çift kişisel ve mesleki yaşam arasındaki makul dengeyi bulur ve hikâye mutlu sonla biter. Söz konusu dengenin baki ve sürdürülebilir kılınması ise yeniden doğrulama komedilerinin bir konusudur. Bu türde başlangıçta ayrı olan ve bu ideallerden yoksun olan çiftlerin filmin sonuna doğru yeniden birleşmesi ile ana tema devreye girer. Bu kategorideki filmler çiftin yeniden uzlaşmasını merkeze alır.

3.5. YENİDEN DOĞRULAMA KOMEDİLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Adanma komedilerinde çözüme kavuşmuş olan kişisel ve mesleki kaygılar arasındaki gerilimler yeniden doğrulama komedilerinde kayıp veya sapmış amaçlar olarak yeniden su yüzüne çıkar (Karnick, 1995, s. 136). Bu filmlerin başında komik ve romantik çiftlerin hâlihazırda ya evli ya da daha önceden bir evlilik yapıp ayrıldıkları seyirciye aktarılır. Yeniden doğrulama komedilerinin tümünde, bir eş diğerini terk eder ancak terk edilen eş, fiziksel ayrılmadan önce duygusal kopuşu gerçekleştirmiş olarak verilir. Örneğin *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) filminde Walter Burn'ün mesleği, eşi Hildy Johnson ile olan

evliliğine yönelik dikkatini dağıtmıştır ve Hildy onu terketmiştir. *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940) adlı filmde ise Tracy adlı kadın karakter Dexter'ı aşırı alkol alma alışkanlığından dolayı terk etmiştir. Ne var ki film, Dexter'ın bu alışkanlığının sebebini Tracy'nin duygusal/cinsel soğukluğu olarak açıklamaktadır.

Yeniden doğrulama komedilerindeki karakterler hali hazırda ekonomik güvencelerini elde etmiş karakterlerdir. Adanma komedilerinde belirgin anlatı öğelerinden birisi olan sınıf ayrımı bu komedi kategorisinde görülmez. Bu kategorideki karakterlerin sorunları esasında erişilememiş amaçlar, değerler ve yapılan çeşitli adanmışlıklar arasındaki denge yoksunluğu ile alakalıdır. Bu komedi dünyasında zengin sorunlarını ve çatışmalarını finansal kaynakları kullanarak çözemeyecek durumdadır (Karnick, 1995, s. 137). Waltern Burn ve Hildy Johnson örneği dikkate alındığında adanmışlık ilişkiye değil de yoğun çalışmaya ve kariyer hırsına ayrıldığından iş ve aile kurumları arasındaki denge kaybolmuştur. Aynı şekilde *The Palm Beach Story* (Preston Sturges, 1942) adlı filmde Tom kariyerindeki belirsizliklerden dolayı evliliğini sonlandırmayı düşünür. Bu ve buna benzer filmler karakterlerin asıl amaçlarının ve ideallerinin değerini yeniden tasdik ederek, çiftlerin birleşmesini ve çeşitli adanmalar arasındaki onarılmış dengeyi anlatırlar.

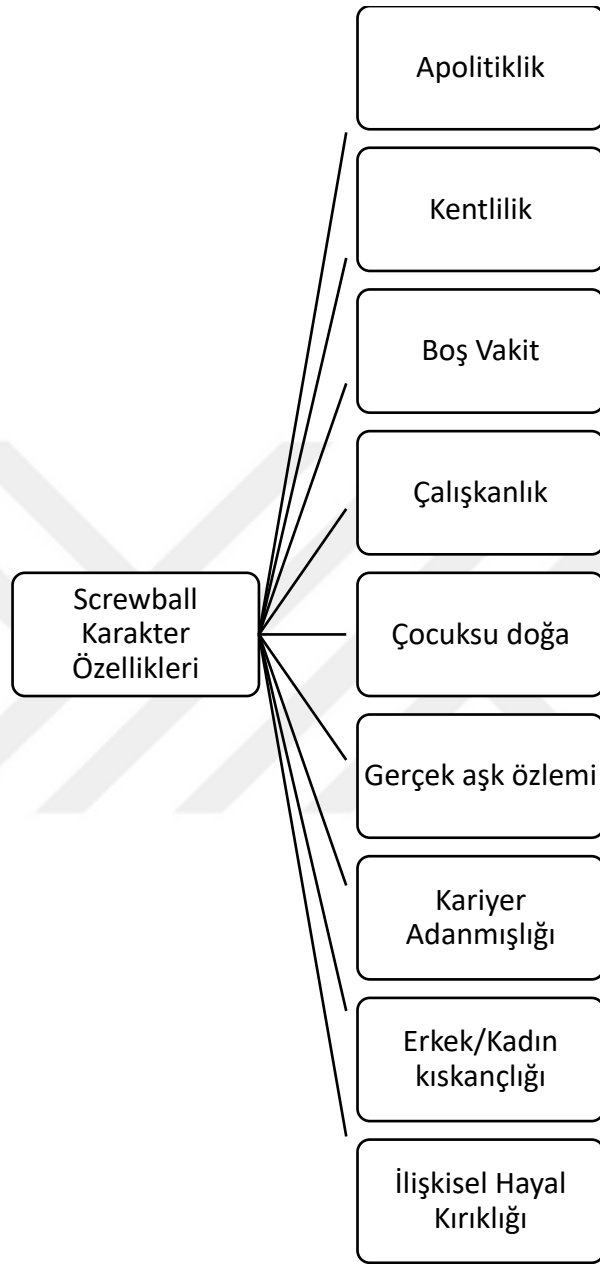
Adanma komedilerinde hikayeler iş etiğine ve heteroseksüel aşk ile evlilikteki muhafazakâr değerlere sahip çıkan bir toplum kurmanın yollarına odaklanırken; yeniden doğrulama komedileri bu muhafazakâr değerleri güçlendirip, onların verimliliğini ve önemini yeniden vurgulamak amacını gütmüştür (Karnick, 1995, s. 131). 1940'lı yıllara gelindiğinde ekonomik krizin etkileri büyük oranda hafiflemişti ve bu filmler, böylesi bir ortamda adanma komedilerinden farklı olarak, sınıf farklılıklarını ele almak yerine; kariyer ile aile kurumu arasındaki muvazenenin gerekliliğe vurgu yapmıştır. Söz konusu filmlerin seyirciye aktarmak istediği mesaj refah toplumunun ancak evlilik kurumunu ayakta tutabilen bir genç kuşakla mümkün olabileceğidir.

Yeniden doğrulama komedilerinde ideal çift hikâyenin başında ayrılık yaşar ve bu çifti oluşturan ideal eşlerden birisi yeni bir ilişki başlatır. Ancak bu ilişki sevgi temeline değil de intikam veya unutma duygularına dayandığı için asıl eş ile olan ilişkiden daha kısa sürer ve daha zayıf olur. Ayrılan çiftleri irtibatta tutan ise bir ortak paydanın (*common denominator*) -küçük çocuklar, ev hayvanı veya iş dolayısı ile bir araya gelme zorunluluğu- varlığıdır (Karnick, 2022, s. 139). Asıl eş zaman içerisinde gerçeğin farkına varır ve vicdan figürünün de etkisiyle duygularını kendisine itiraf eder. İki ideal eş de güven sorununu çözerek, birbirlerinden ayrı yaşayamayacaklarını anlarlar ve bir daha ayrılmamak üzere birleşirler

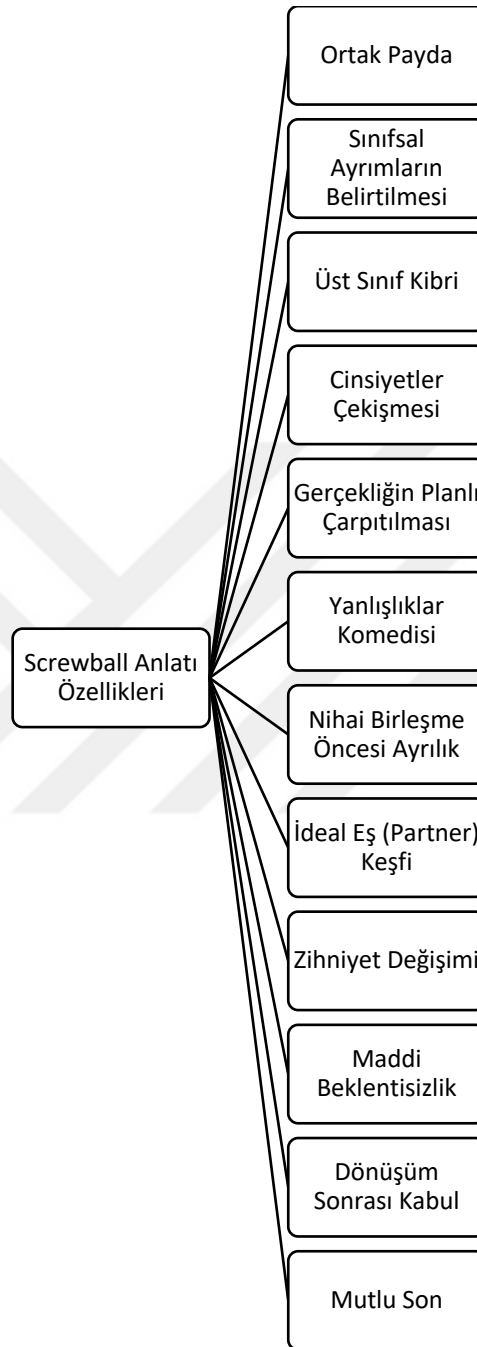
3.6. SCREWBALL TÜRÜNDEKİ KARAKTER VE ANLATI ÖZELLİKLERİNİN ŞEMALARI

Önceki bölümlerde açıklamaları yapılan screwball türünün genel karakter ve anlatı özellikleri şekil 1 ve şekil 2’de gösterilmiştir. Bu özelliklerin tamamı daha sonra açıklanacağı gibi turco-screwball türünde de bulunmaktadır. Daha açık ve öz bir ifade ile bu unsurların her iki türdeki ortak özellikler olduğu söylenebilir.

Şekil 1: Screwball karakter özellikleri olup turco-screwball türüne de eklenmiş unsurlar



Şekil 2: Screwball anlatı özellikleri olup turco-screwball türüne de eklenmiş unsurlar



3.7. TURCO-SCREWBALL

1970'li yıllarda çekilen Yeşilçam romantik komedi filmlerinin anlatı ve karakter özellikleri açısından, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Amerika'da çok sayıda üretilip, gösterime giren screwball komedilerinden etkilendiği görülür. Hollywood'un spesifik bir dönemine özgü olan bu film türünde birbirini tanımayan erkek ile kadının tanışması, flört, flört sırasında yaşanan cinsiyetler savaşı, ayrılık ve birleşme, kariyere adanmışlık, eşler/sevgililer arasındaki sınıfsal farklılık, yeniden evlilik, heteroseksüel evlilik ve aile değerleri gibi toplumsal ve evrensel nitelikteki konular işlenmiştir. Bu çalışmada incelenen *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970), *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973), *Yalancı Yârim* (Ertem Eğilmez, 1973), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *100 lira ile Evlenilmez* (Osman Fahir Seden, 1974), *Ah Nerede* (Orhan Aksoy, 1975), *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez, 1975), *Acele Koca Aranıyor* (Muzaffer Arslan, 1975), *Öyle Olsun* (Orhan Aksoy, 1976), *Bizim Kız* (Türker İnanoğlu, 1977) ve *Dokunmayın Şabanıma* (Osman Fahir Seden, 1979) adlı filmler söz konusu türün özelliklerini içermekle beraber dönemin Türk kültürüne -ve coğrafyasına- ait bir takım öğeler ile Yeşilçam'ın sıklıkla başvurduğu toplumsal meseleleri barındırmaktadır. Kendisinden uzun bir süre önce varlık göstermiş olan bir komedi türünün niteliklerini Türk sinemasına taşıyan bu filmlerden bazıları birer taklit olmanın da ötesine geçerek yeni bir hibrit alt film türünün başat örneklerini oluşturmuştur.

Tıpkı Cary Grant, Carole Lombard, Irene Dunne, Claudette Colbert, Katharine Hepburn, Jean Arthur, Melvyn Douglas ve Fred MacMurray screwball filmlerinde rol alan daimî aktörlerin ve aktrislerin tarihe geçmeleri gibi (Gehring, 1986); Tarık Akan, Kadir İnanır, Kartal Tibet, Ediz Hun, Bülent Kayabaş, Kemal Sunal, Aytaç Arman, Hulusi Kentmen, Türkan Şoray, Filiz Akın, Emel Sayın, Hale Soygazi, Hülya Koçyiğit, Gülşen Bubikoğlu, Esen Püsküllü, Ahu Tuğba, Adile Naşit gibi Yeşilçam'ın en bilindik simaları da 70'lerin romantik komedileri ile birlikte tarihteki yerlerini almışlardır. Howard Hawks, Leo McCarey, Preston Sturges ve Gregory

La Cava gibi isimler screwball filmlerinin en çok bilinen yönetmenleridir (Gehring, 1986). 1970 sonrası Yeşilçam romantik komedilerinde ise ismi, ana akım Türk sinemasının içerisinde anılan Ertem Eğilmez, Osman Fahir Seden, Atıf Yılmaz, Türker İnanoğlu, Orhan Aksoy, Muzaffer Arslan ve Mehmet Dinler gibi yönetmenlerin imzası bulunmaktadır. 30'lu ve 40'lı yılların Hollywood'unda dönemin ünlü oyuncularının ve yönetmenlerinin adının screwball türü ile anılır olması, 70'lerin Türk romantik komedi filmlerindeki duruma benzerlik göstermektedir. Öte yandan screwball komedisi, Amerika'da Büyük Bunalım adı verilen ekonomik ve siyasal sorunların ortaya çıkıp, derinleştiği bir dönemde doğmuştur. Türün örnekleri, ülkedeki köklü kapitalist sistemin sorgulanarak toplumsal muhalefetin yükseldiği bu zaman diliminde, iyimserlik mesajıyla seyircinin karşısına çıkmıştır. Benzer şekilde, bahsi geçen Türk romantik komedileri de Türkiye'nin finansal problemlerinin yoğunlaştığı ve yaygın ismi ile "anarşi" olarak bilinen siyasal kaos ortamının yaşandığı bir tarihsel süreçte Türk seyircisine bir tür optimizm aşlamıştır denilebilir.

ABD örneğinde, geniş bir seyirci kitlesi oluşturmuş olan screwball filmlerinin Türkiye örneğindeki romantik komedileri etkilediği ve Türk seyircisinin de Amerikan seyircisine paralel bir şekilde beğenisini sunduğu bu filmlerin incelenmesi önem taşımaktadır. Ancak iki ulusal sinemadaki türsel içerik, yapım, yıldızlık geleneği ve sosyoekonomik benzerlik denklemini; Türkiye'nin kendine özgü kültürel koşulları da eklemlenmiştir. Bundan dolayı söz konusu Türk romantik komedilerini screwball kategorisi içerisinde ele almak zorlaşmaktadır. Bu sentez türü tanımlamak için Merriam-Webster çevrimiçi sözlükteki "Türk", "Türksü" ve "Türk'e ait" anlamlarına geldiği belirtilen turco- ön ekinin ("Merriam-Webster", 2022, 29 Ekim) screwball kelimesi ile birleştirilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu araştırmada 10 yıllık bir süre içerisinde üretilmiş Türk romantik komedilerinden oluşturulan bir örneklem içindeki filmler üzerinden turco-screwball alt film türünün klasik screwball türünden nasıl farklılaştığı, hikâye akışı, anlatı yapısı ve karakter özelliklerinin ne olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

3.7.1. Turco-Screwball Film Analizleri

Bu başlık altında turco-screwball özelliği gösteren 19 filmin konusu ve tür özellikleri analiz edilmiştir. Filmlerin metinsel analizleri tarihsel sıralamaya göre düzenlenmiştir.

3.7.1.1. Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz, 1970)

Bir kenar mahallede dedesiyle beraber yaşayıp geçimini balıkçılıkla sağlayan Azize (Türkan Şoray) güzel sesi, sevecen enerjik mizacı, yer yer kullandığı argo içerikli dili ve mizah yüklü tarzı ile mahalle sakinlerinin ve balık pazarındaki müşterilerinin gözdesidir. Kenan (Kadir İnanır) ise klasik batı müziği üzerinde çalışan ve alaturka müziği küçük gören idealist ve genç bir bestecidir. Günün birinde, balık pazarına Arnavut Osman (Aziz Basmacı) adlı gazinocular kralının uğramasıyla hem Azize'nin hem de Kenan'ın yaşamı değişir.

Bu filmde tıpkı klasik screwball filmlerindeki gibi tanışma, cinsiyetler savaşı, flört ve ayrılma vardır. Bu özellikleri gösteren filmi adanma komedisi kategorisinde değerlendirmek doğru olacaktır. Hem erkek hem de kadın başkarakterde klasik screwball türünün apolitiklik, kentlilik, bolca boş vakte sahip olma, çalışkanlık, çocuksu doğa, gerçek aşk özlemi, kariyer adanmışlığı, erkek/kadın kıskançlığı ve ilişkisel hayal kırıklığı gibi karakter özellikleri mevcuttur. Screwball türünün anlatı özellikleri olan ortak payda, sınıfsal ayrımların belirtilmesi (her iki karakter de başlangıçta aynı sınıftandır. Daha sonra Azize'nin ünlü bir şarkıcı olmasıyla, ideal sevgililer arasında sınıfsal ayrım ortaya çıkar); üst sınıf kibri Handan (Dicle Baban) ve Hurşit (Turgut Boralı) adlı zengin sınıfın üyesi olan karakterlerde görülür. Bu kişiler Azize ve Kenan'ı aşağılarlar), cinsiyetler çekişmesi (Azize ile Kenan güldürü içeren söz düellosuna girerler), yanlışlıklar komedisi, nihai birleşme öncesi ayrılık, ideal eş keşfi, zihniyet değişimi (alaturka müzikler yapmayı küçümseyen Kenan, Azize için Kara Gözlüm isimli özel bir beste yapar yani prensibini bozar), maddi beklentisizlik (Kenan, Semra'nın babasının yaptığı iş teklifini reddeder) ve mutlu son bu filmde mevcuttur.

Köylülük ve köy kökenlilik hem Azize'nin babası Temel Reis'te (Ali Şen) hem de Semra'nın (Aynur Aydan) babası Hurşit'te (Turgut Boralı) gözlemlenebilir. Her iki karakter de yöresel ağız ile konuşmaktadır; Temel Karadeniz ağız ile konuşurken, Hurşit Kayseri ağız ile konuşmaktadır. Azize de yer yer film boyunca Karadeniz ağızıyla doğaçlama şarkı söylemektedir.

Köylülük ve köy kökenliliğe, düşük eğitim düzeyi de eşlik eder. Azize ile Handan'ın münakaşa ederken birbirlerine hitap etme şekilleri bunu göstermektedir: Azize, Handan'a "Sulukule Kargası", Handan ise Azize'yi "balık pazarı bülbülü" diye hitap eder. Lakap takarak çekişmeye girme durumu, Kenan ile Azize arasında da görülür. Azize, Kenan'a 'Chopin' lakabını takıp, yere düşürdüğü notaları mizah konusu yaparken; Kenan, kızgın bir şekilde ona "balıkçı güzeli" der. Arkadaşı Orhan (Müjdat Gezen) Kenan'ın büyük değer atfettiği klasik batı müziğinin "diş ağrısı kefare müziği" olduğunu ve bu müzik türünü bırakarak, ala franga besteler yapıp, para kazanması gerektiğini söyler. En önemli zanaatın para kazanmak olduğunu düşünen ve müziğin gereksizliğinden dem vuran Hurşit ise Kenan'a müziği bırakıp -kendi tabiriyle 'müesseselerim' olarak tanımladığı- ticari faaliyetlerinin başına geçmesini teklif eder.

İdealist ve kanaatkâr bir genç olan Kenan bunların hiçbirine kulak asmayıp, kendi çizdiği yolda yürümeyi tercih eder. Azize ise "müşterilerini seyirci" olarak gördüğü "benim sahnem" adını verdiği balık pazarında eğlenceli şarkılar söyleyip, balık satarak mutlu olduğunu belirtir ve Arnavut Osman'ın gazinosunda şarkıcılık yapma teklifini reddeder. Ancak daha sonra gazinodaki dinleyicilerin isteği üzerine orada çalışmayı kabul eder. İdeal çiftte görülen çalışkanlık ve kariyer adanmışlığı kanaatkarlıkla harmanlanmıştır. Nitekim Azize, filmin sonunda, Hollywood'a gitmekten vazgeçerek balık pazarına geri döner.

Azize'nin balık pazarında çalışması muhafazakâr tepki de alır. Kendisini "*dini bütün*" ve namuslu kadın olarak tanımlayan Yelloz Hüsnüye (Talia Saltı) Azize'ye "*sokaklarda bağıra bağıra balık satan ve erkeklerle düşüp kalkan kız*" yaftasını yapıştırır. Abisel'e (2005) göre Türk sinemasında aile şerefi kavramı başat bir yer

tutar. Bu da sıklıkla evli ya da bekar kadının asıl yerinin evi olduğu fikri ile ilintilidir. Bu bağlamda para kazanma, ailenin geçimini sağlama gibi işler açıkça ve doğrudan bir şekilde erkekle ilgilidir (s. 94-95). Azize'den beklenen -babasının yanında olsa bile- iş hayatı içerisinde yer alması değil, ev kadını olmasıdır. Kenan'ın da Azize ilgili kanaati bu yöndedir. Nitekim Kenan düşük ücretle çalışıp birlikte yaşadığı annesine de bakmaktadır.

Bir başka sahnede ise Hüsniye mahallenin kadınlarına şunları söyler: *"Böyle başlar zaten; şarkıcılıktı, oyunculuğu derken, bir bakarsınız kim bilir kimin kapatması olup çıkıvermiş."* Bu durum 70'li yılların Türkiye'sinde kadının toplum içinde görünür olmasına ve üretim ilişkilerinde yer almasına sıcak bakılmadığına dair bir gösterge olabilir. İlginç bir şekilde, Azize'nin filmin sonunda Hollywood kariyerinden vazgeçip buruk bir halde balık pazarına dönmesi de muhafazakâr baskının bir sonucu olarak okunabilir. İdeal sevgilisi Kenan, başından beri onun gazinoda şarkıcılık yapmasına ve üst sınıfın yaşam tarzını benimsemesine karşı çıkmaktadır. Kılık değiştiren Kenan, Azize'ye hitap ederken şu cümleleri kurar: *"Bu şehri, denizin canım kokusunu, çarşıları, balık pazarlarını, büyüdüğünüz sokakları, dilleri diliniz olan halleri size benzeyen insanları özlemeyecek misiniz? Konuştuğumuz bu dili yıllarca duymamak şarkılarınızı yabancı yüzlerin karşısında yabancı yüzlere söylemek güç gelemeyecek mi size? Göğsüne kapanıp ağlayacağınız bir dost olmadan yaşamak... Ben buralardan vazgeçemem. Milyon da verseler vazgeçemem."* Azize ile Kenan arasındaki bu konuşma, Azize'nin Hollywood'da oyuncu olma fırsatını elinin tersi ile itmesine sebep olur; akabinde Azize Kenan'ı kaybetmemek uğruna üst sınıf konforundan vazgeçer. Aynı zamanda balık pazarı esnafının da Azize'nin gazinoda şarkıcılık yapmasına ve Hollywood'da kariyer arayışında olmasına olumlu bakmaması da söz konusudur. Azize'nin yalnızlaştığını fark edip, balık pazarına döndüğünde esnafın onu soğuk karşılaması bu durumun göstergesi olarak düşünülebilir.

Kenan karakterinde muhafazakarlığa dayalı maskülen dürüstlük gözlemlenebilir. Kenan'ın ağzından çıkan bu sözler onun maskülen dürüstlüğüne örnektir: *"Biliyorum, Semra iyi bir kız. Hurşit Beyin servetinin ağırlığı ile ezilmek*

istemiyorum. Her şeyden önce kendimi göstermeli, bir sanatkâr olarak değerimi ispat etmeliyim." Kenan ne Hurşit'in ne de arkadaşı Orhan'ın önerilerine kulak asar; Handan'ın ona olan ilgisini de görmezden gelerek gazonoda garson olarak çalışmaya devam eder. Azize'nin uygunsuz şarkılar söylemesini istemeyen Kenan'ın, onu üst sınıfın zevk ölçütlerine kurban etmemek için klasik müzik takıntısından vazgeçip isim vermeden ona özel beste yapması buna örnektir. Kenan'ın Azize için bir kurtarıcı rolü üstlenmesi ve bunu da maskülen bir dürüstlük altında yapması *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934) filmindeki Oscar Jaffe (John Barrymore) adlı erkek karakterin Lily Garland (Carol Lombard) adlı kadın karaktere sahip çıkıp, tiyatro eğitimi vererek onu ünlü bir Hollywood yıldızı yapmasını hatırlatır. Aynı şekilde her iki filmde ideal çiftlerin ayrılmasını tetikleyen faktör, kadın karakterin Hollywood'da kariyer elde etme çabası olur. Öte yandan iki filmde de çiftlerin birleşmesi, kadın karakterin Hollywood'un bahsettiği üst yaşam standartlarından vazgeçip ideal sevgililerine dönmeleriyle gerçekleşir. Sınıf atlama ve kültürel değişim iki filmde de geçici bir şekilde yaşanır. Bu konuda Azize'nin son derece "etkili" konuşması açıklayıcı görünmektedir: *"Sahneye çıktığım bu ilk gecede başarımda çok büyük payı olan bir kişiye söylediğim şarkıların meçhul bestecisine, siz sevgili dinleyicilerimin önünde teşekkür etmek istiyorum. O her nedense bir kenarda gizli kalmayı tercih ediyor. Hiçbirimiz kendisini tanımıyoruz. Kim bilir belki de şu anda aramızdadır. Kuytu bir köşesindedir salonun. Benim duyarak, severek söylediğim sizlerin de beğendiğiniz bu güzel şarkıların bestecisini hep beraber alkışlayalım."* Azize'yi Lily'den ayıran özellik, kendisine yönelik gelenekçi ve maskülen bir namus anlayışının dayatılması ve kendisinden istenen makbul kadın olma beklentisini karşılama çabasıdır. Bu noktada Azize'nin makbul kadın lisanını, ruhunu yansıttığı replikleri de dikkat çekicidir: *"Şöhret, para insanı mutlu etmiyormuş meğer. Dostluğa, şefkate sevgiye ihtiyacım var baba. Kapanıp rahatça ağlayabileceğim sıcak bir göğse ihtiyacım var."* Bunun yanı sıra Azize, Kenan ile Semra'nın nişanında da Kara Gözlüm şarkısını seslendirmesinin ardından şu cümleyi kurar: *"Bir şey daha öğrendim bu şarkıyla, her şeye sahip olmak isteyen elindeki de kaybediyor."* Ayrıca Amerikan yapımındaki muhafazakâr ilişki koçunun eksikliği de göze çarpan bir başka durumdur. Tanışma ve yeniden

kavuşma sahnelerinin iki filmde de tek bir mekânda olması göze çarpar. Buna göre tanışma ve yeniden kavuşma Twentieth Century filminde tiyatro sahnesinde; Kara Gözlüm'de ise balık pazarında gerçekleşir. Alt sınıfın yaşam alanlarının tanışma ve mutlu son için bir mekân olarak seçilmesinde verilmek istenen mesaj, mutluluğun üst sınıfta ve onun konforlu yaşamında değil; yoksulların mütevazı ama eğlenceli yaşamında bulunabileceğidir.

Tablo 1 Kara Gözlüm Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz, 1970)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 2 Kara Gözlüm Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz, 1970)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	

Tablo 3 Kara Gözlüm Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz, 1970)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	
Silik Anne	X

3.7.1.2. Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler, 1970)

İstanbul'un yoksul bir muhitinde annesi ve kuzeniyle birlikte yaşayan Leyla (Türkan Şoray) midesine düşkün, kilolu ve monoton bir yaşam sürdüren çalışkan bir kâtiptir. Aşırı disiplinli olmayı yaşam rutini haline getirmiş, gündelik yaşamda kaba bir lisan kullanmayı tercih etmiş, şişmanlıktan şikâyetçi olmayan Leyla, iş bulmak için gittiği Venüs Güzellik Şirketi'nin sahibi Murat (Ediz Hun) ile tanışınca ona âşık olur ve yaşamı değişir. Ancak başta Murat olmak üzere hiçbir erkeğin kendisini beğenmediğini fark eder ve ondan intikam almak için kendisini dönüştürmeye karar verir. Bunu başarmak için Murat ile gerçekleştirdiği bir iş seyahati sırasında gizlice bir zayıflama programına katılır. Değişen fiziksel görünümüyle ve lisanıyla Murat'ın karşısına yeniden çıkan Leyla onu kendisine âşık eder.

Kâtip Leyla, İlk başlarda kendisini Leyla'nın arkadaşı olan bir manken olarak tanıtsa da kısa bir süre sonra kendisinin aslında kâtip olduğunu açıklar. Ancak kırılan kalbinin intikamını Murat'ı kıskandırarak almak isteyen Leyla kuzeniyle birlikte bir plan yapar ve kuzenini nişanlısı olarak tanıtır. Bu planın farklı bir versiyonunu Murat'ın ortağı Selim'in (Münir Özkul) evliliğini kurtarmak için de uygular. Selim de tıpkı Murat gibi şirketteki kadınlarla gününü gün eden bir zengindir.

Leyla ve Murat'ın hikâyesi karşılaşma anlatısı olduğundan, adanma komedisi kategorisine girmektedir. Belma (Suzan Avcı) ile Selim'in hikâyesi mevcut bir evliliğin yeniden kuruluşuna dayandığı için yeniden doğrulama komedisi kapsamına girmektedir. Bu iki aşk hikayesinin ortak noktası ise anlatıyı, karşı cinsi kıskandırarak ondan intikam alma ve yola getirme güldürüsü üzerine inşa etmesidir. Kadının, erkeği kıskandırarak elde tutma veya elde etme teşebbüsü hem adanma hem de yeniden doğrulama komedilerinde sıklıkla karşılaşılan bir anlatı örneğidir. Dolayısıyla hem Leyla'nın hem de Belma'nın kıskandırma oyununu oynayarak ilişkilerini yaşatma planı *The Awful Truth* (1937), *My Favorite Wife* (1940) ve *The Philadelphia Story* (1940) adlı filmlerdeki kadın karakterlerin mizahla içi içe geçmiş kıskandırma planlarına benzerlik gösterir. Söz konusu filmlerdeki kadın karakterler erkek kahramanı bir dizi kıskandırma eyleminden sonra yeniden elde ederler. Başlangıçta kadını ciddiye almayan erkek, bu güldürü yaratan plan sayesinde filmin sonunda kadın kahramana kavuşur ve mutlu sona erişilir.

Adanma komedilerindeki ideal sevgili sınıfına giren Leyla ile karşılaştıktan sonra, Murat'ın aşk anlayışı değişir. Bu tanışma ile aşkın varacağı yerin, cinsellik değil; evlilik olduğuna karar verir. Selim ise karısının kıskandırma oyunuyla karşılaştıktan sonra aslında onu sevdiğini ve ideal eşinin o olduğuna karar verir.

Belma'nın söz konusu kıskandırma oyunundaki muhafazakâr ilişki koçu ise Leyla'dır. Leyla, Belma'yı bu oyunu oynamaya ikna eder ve evliliğinin mevcut durumuna dair onu teselli etmeye çalışır. Ayrıca yaşadığı yerden arkadaşı olan Zehir Ali'yi bu oyuna katarak, faal bir muhafazakâr ilişki koçuna dönüşür. Leyla ve Murat'ın ilişkisinde ise iki muhafazakâr ilişki koçu öne çıkmaktadır. Leyla'nın muhafazakâr ilişki koçu nişanlısı olarak tanıttığı kuzeniyken, Murat'ın muhafazakâr ilişki koçu tıpkı *Dokunmayın Şabanıma* (Osman Fahir Seden, 1979) filmindeki Şaban örneğinde olduğu gibi erkek ve kadın ilişkilerini düzenleyen çapkınlık kitabıdır. Murat ise çapkınlık kitabından talimat ve uyarı içerikli maddeleri okumaktadır. Bu kitap, yer yer Selim için de yol gösterici olmaktadır.

Selim ile Belma'yı birbirinden uzaklaştıran faktör screwball türüne özgü yanlış anlaşılma ve güvensizliktir. Kışkırtıcı silahını etkili bir şekilde kullanan Belma, filmin ortalarında Selim'i yeniden elde eder. Leyla ile Murat'ın bir araya gelmesini engelleyen sebep ise üstün körü bakıldığında, birbirlerini yanlış anlamaları ve bazen de hiç anlamamaları gibi görünse de aralarındaki kopukluğu yaratan, esasen sınıfsal farklılıktır.

Bu noktada screwball karakterleriyle özdeşleşmiş olan kent yaşamı içerisinde bolca boş vakte sahip olma ve çocuksu doğa özellikleri sadece Leyla'da değil aynı zamanda Murat, Selim ve Belma'da da gözlemlenebilir. Leyla ve Murat karakterlerindeki istediğini elde edebilmek için absürt seçeneklere başvurma çabası, çocuksu davranışların bir yansıması olarak anlaşılabilir.

Selim ve Belma karakterlerindeki çocuksu doğa ise onların evlilik yaşamlarıyla bütünleşmiştir. Selim evli olmasına rağmen evliliğin ciddiyetinden uzaktır ve şirketteki kadınlarla gönül eğlendirmektedir. Belma ise evliliğinin işleyişini fal kartlarının gösterdiği işaretlere göre düzenlemektedir. Ne var ki bir süre sonra bunda başarısız olur. Selim'in kadınları bir arada idare etme ve ideal eşi Belma'yı yanıltma denemeleri, bazı yeniden doğrulama komedilerindeki erkek kahramanların ideal eşlerini kurnazca oyunlarla yönetme çabalarıyla benzerlik gösterir.

Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler, 1970) filmi anlatı işleyişi, hikâye örgüsü, karakter özellikleri ve eylemleri açısından screwball filmlerine benzerlik gösterse de Türkiye'ye özgü birtakım durumlar onu farklı kılmaktadır. Film klasik screwball filmlerinden ayıran özelliklerden ilki Türkiye'ye ait maskülenlik ve namus anlayışlarıdır. Çalışkan, namuslu, aile kuran/koruyan ve toplumsal geleneklere bağlı ideal kadın tipi Leyla karakteriyle özdeşleşmiştir. Leyla'nın iş yerine erken gelen ve işini iyi yapan bir kâtip olduğu filmin başından itibaren seyirciye aktarılır. Mahalleden tanıdığı olan Zehir Ali, Leyla'ya kadınlık haysiyetini zedeleyen sözler sarf ettikten sonra Leyla'nın tokadıyla karşılaşır. Filmin yücelttiği ideal kadın tipi, şirkette çalışan kadınlar veya Belma değil, alt sınıftan olan Leyladır.

Hikâye ilerledikçe, Leyla'nın mesleki başarısıyla yetinmeyip, modern kent yaşamının gereğini yerine getirerek; dış görünüş açısından da en makbul kadın karakter olmayı başardığı görülmektedir. Bir yandan Türk aile yapısının geleneklerine bağlı olup, diğer yandan fiziksel görünümünü ve gündelik konuşma dilini yeniden biçimlendirerek burjuvazi içerisinde yer alır. Bu dönüşüm, filmin en sonundaki defile sahnesinde vurgulanmıştır. Leyla, hem Türk aile yapısının değerlerine bağlı kalarak hem de modernleşerek; Belma'ya ve defiledeki diğer kadınlara örnek olmuştur.

Kadının, üst sınıfın bir parçası haline getirilerek modernleştirilmesine yapılan vurgu, dönemin Ses ve Hayat adlı popüler magazin dergileriyle topluma yansıtılmaya çalışılmıştır. Söz konusu magazin dergilerinde modern kent yaşamına uyum sağlamış, lüks yaşama ve fit bedene sahip yerli ve yabancı yıldızlar (ekseriyetle kadın) kapak oluyorlar ve gündelik yaşamları kimi zaman röportajlarla, kimi zaman da magazin haberleriyle okuyucuya aktarılmaktaydı. Böylece alt ve orta sınıftan olan kadın okuyucular arasında bu ideal kadın tipi makbul gösterilip özendirilmekteydi. Filmin başında güzellik şirketi ve filmin sonunda ise defile öğelerinin yer alması bu bağlamda bir tesadüf olarak düşünülemez. Alt sınıfın özellikleriyle güzellik şirketine giren Leyla defile sahnesiyle alt sınıftan çıkıp üst sınıfa dahil olur.

Mutlu sonla Murat ve Leyla birbirlerine kavuşurlar Leyla'nın kuzeni, Leyla sayesinde Murat'ın şirketinde işe girme şansı bulmuştur; Leyla'nın ailesindeki tek erkek o olduğundan, aile büyüğü olarak da öne çıkar. Bu sahnede, üstü kapalı bir şekilde başlık parası geleneği takip edilmektedir. Murat, şehirli ve burjuva olmasına rağmen başlık parası geleneğini devam etmiştir.

Murat karakterinde göze çarpan bir başka özellik ise maskülenliktir. Hippilerin vakit geçirdiği eğlence kulübü sahnesinde Murat, kendisiyle dans etmek isteyen hippieye "*Harcama beni. Kız mısın erkek misin belli değil. Dedikodu olur sonra*" cevabını verir. Filmin hippileri Türk toplumunun değerlerine aykırı hareket eden insanlar olarak ele alması 70'li yıllarda hem devlet hem de toplum nezdinde

hippilere yönelik olumsuz bir görüş birliği olduğunu göstermektedir. Hem Murat'ın hem de karakoldaki yaşlı komiserin tavırları ve söylemleri dönemin kendine özgü maskülenliğini yansıtmaktadır. Maskülenliğin vücut bulduğu diğer iki karakter ise Zehir Ali ve Selim'dir.

Tablo 4 Tatlı Meleğim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler, 1970)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 5 Tatlı Meleğim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler, 1970)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 6 Tatlı Meleğim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler, 1970)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	
Silik Anne	X

3.7.1.3. Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971)

İstanbul'daki bir çadır tiyatrosunda şarkıcılık ve palyaçoluk yaparak geçimini sağlayan Azize (Türkan Şoray) yoksul olmasına rağmen hayatından memnun, iyi niyetli, neşeli, dobra ve alt sınıfın diliyle konuşan bir kadındır. Tarık Arman (Kartal Tibet) ise vaktini otomobil sefası, at yarışı, tenis maçı ve gazetelere konu olan gönül ilişkileriyle geçiren bir zengin çocuğudur. Tarık Arman'ı ilk olarak basından tanıyan Azize ona "*sosyete züppesi*" ismini verse de yağmurlu bir gecede Tarık Arman ile karşılaşınca hem hayatı hem de Tarık Arman'a olan bakışı değişir.

Tarık Armanla Azize'nin bu karşılaşması, bir dizi gülünç olayı da beraberinde getirir ve bu olaylar zinciri, Azize'nin onu daha yakından tanımasını sağlar. Popülerliğini kurnaz bir şekilde kullanan Tarık, aynı anda birden çok kadınla gönül eğlendirmektedir. Üstelik Selma isminde bir kadınla nişanlıdır ve ona da sık sık yalan söylemektedir.

Tarık, Azize'nin ideal sevgili/eş olduğunu fark edene kadar aşk yaşamında sürekli olarak başarısızlıklarla karşılaşır. Her ne kadar birden çok kadınla gönül ilişkisi kurabilmiş olsa da mutsuzdur çünkü gerçek anlamda sevebileceği insanla henüz tanışmamıştır. Screwball karakterlerindeki temel özelliklerden biri olan kadınlarla olan ilişkilerde hayal kırıklığına uğrama durumu Tarık'ta görülebilir. Bunun yanı sıra bolca boş vakit, çocuksu doğa, şehir yaşamı ve apolitiklik gibi birtakım özellikler de Tarık karakterinde gözlemlenebilir. Tarık kelimenin tam anlamıyla boş zamana sahip bir insandır. Bu bağlamdan Tarık şehir yaşamı içerisinde ortalama bir burjuvanın yapabileceği her şeyi yapmaktadır. Öte yandan babasının baskısını da üzerinde yoğun bir şekilde hissetmektedir. Bu baskı ve rahatlık ikilemi, ondaki çocuksu doğayı dışa vurur.

Çocuksu doğa, boş vakit, şehir yaşamı ve apolitik olma durumu Tarık ile Azize'nin ortaklaştığı noktalardır. Azize'deki çocuksu doğayı yansıtan durum, karar verme aşamalarında, sık sık İbiş adlı oyuncak bebeğine danışması ve onu yanından hiç ayırmamasıdır. Kimi sahnelerde Tarık'ın da İbiş ile sohbet ettiği görülür. Azize ve

Tarık'ın oyuncakla kurduğu duygusal bağ *Holiday* (George Cukor, 1938) filmindeki Linda Seton, Ned Seton ve Johnny Case isimli karakterlerin oyuncaklarla dolu çocuk oyun odasında vakit geçirmesine benzerlik gösterir. Gehring'e (1986) göre çocuk odası karakterlerin çocuksu özelliğini temsil etmektedir çünkü burası filmin tüm pozitif üyelerinin etkileşime geçtikleri yerdir (s. 42). Oyunağın karakterdeki çocuksu doğa ile olan ilişkisinin öne çıktığı bir başka screwball filmi *My Favorite Wife* adlı yapımdır. Bu filmde erkek kahraman Nick Arden, eşler arasında seçim yapma ikilemine düştüğünde kendisini çocuklarının oyuncakla dolu olan yatak odasında bulur.

Screwball filmlerinde, genellikle karakterlerden birisinde kariyere ve toplumsal ilerlemeye adanmışlık görülür. *It Happened One Night* filminde işinden kovulmuş olan gazeteci Peter Warne işini geri alabilmek için ilginç bir haber aramaktadır. *Bringing Up Baby* filmindeki David Huxley müzesi için finansal katkı elde etmeye çalışmaktadır. *Holiday* adlı yapımdaki Johnny Case ise uzun bir tatile çıkıp kendisini keşfedebilmek için işinde başarılı olmayı denemektedir. Bu çalışkan protagonistlere göre önemli olan zenginlik değil aşktır (Karnick, 1995, s. 132). Ateş Parçası filminin ilk sahnesinde, Azize'nin hem çadır tiyatrosundaki işine adanmışlığı hem de aşka olan özlemi vurgulanmıştır. Bu sahnede Ayla çalıştığı çadır tiyatrosundan ve yoksul yaşamından şikâyet ederken Azize ona "*Hadi be sen de. Nesi var buranın? Hem eğleniyor hem eğleniyoruz. Hamdolsun karnımız da doyuyor. Ooh, bizdeki keyif krallarda yok*" diye yanıt verir. Azize'nin kariyerine olan bu adanmışlığı filmin sonuna dek en üzgün olduğu zamanlarda bile devam etmektedir. Tarık ise Azize ile flört etmeye başladıktan sonra sabah saat 7 itibarıyla iş başı yapmaya başlar.

Mesleki adanmışlığın yanı sıra -screwball türüne has- bazı başka anlatı motifleri Tarık ve Azize ilişkisinde göze çarpmaktadır. Tarık ideal sevgilisini/eşini bulmadan önce nişanlısı Selma'yı (Nevin Nuray) aldatmakta, ona yalan söylemekte ve onunla olan ilişkisini baba baskısıyla sürdürmektedir. Aynı günde 3 farklı kadına randevu veren Tarık, bir türlü gerçek aşka erişememektedir. Ancak buna rağmen Selma'dan vazgeçememekte ve onunla olan ilişkisini sürdürme

mecburiyeti hissetmektedir. Bu mecburiyet hissi, Azize ile karşılaşana kadar sürer. Katnick'in (1995) klişeleşmiş bir screwball özelliği olarak tanımladığı ideal sevgiliye bir türlü ısınamama, bundan doğan anlaşmazlık ve çeşitli içinden çıkılmaz durumların doğması da bu filmde yer almıştır. Tarık yağmurlu bir gecede Azize'yi arabasına alır, Azize bagaja bavulunu koymak isterken benzin bidonunu bagajdan çıkarır ve yerine geri koymayı unutur. Bu durumda arabanın benzini bitince, benzin bulunamaz ve araba yolda kalır. Azizenin de geceyi Tarık'ın evinde geçirmekten başka çaresi kalmaz. Azize'nin dobralığı ve patavatsızlığı, Tarık'ın hem babasıyla hem de nişanlısıyla arasının bozulmasına neden olur.

Bu çıkmaza rağmen çiftler, bir noktada birbirlerine güvenmeleri gerektiğini anlarlar. Bu zorunlu güven duyma ihtiyacı, screwball türüne *It Happened One Night* filmi ile yerleşmiştir (Karnick, 1995, s. 135). Öyle ki Ellie'nin çantası çalınınca Peter hırsızın peşinden koşar ancak onu yakalayamaz. Ellie böylece Peter'a güvenmesi gerektiğini anlar. Tarık ise babasının yerine katılacağı davete nişanlısını da götürmek zorundadır ancak nişanlısından henüz ayrılmıştır. Bu durumda nişanlısının yerine geçebilecek tek kişi Azize kalmıştır. Bu andan itibaren Tarık'ın Azize'ye güvenmekten başka bir çaresi kalmamıştır. Bu davette Azize rüştünü ispat ederek herkese kendisini sevdirebilir. Azize'nin gecenin gözdesi haline geldiğini çok geçmeden fark eden Tarık, ideal sevgilisinin/eşinin o olduğuna karar verir. Ancak bu mutluluk, Tarık'ın nişanlısı Selma'nın salona girmesiyle bozulur. Azize ağlayarak dışarı çıktığında üst sınıfa dahil olmanın mümkün olmayacağı düşüncesine kapılır ve oradan ayrılır. İlişkinin bu kopma aşamasında Tarık'ın muhafazakâr ilişki koçu, evdeki baba yadigârı uşağı olurken; Azize'nin muhafazakâr ilişki koçu okuduğu niyet falıyla Tonton Amca (Nubar Terziyan) olur.

Azize kimliğini gizleyip Selma'nın doğum gününe palyaço olarak gitmeye karar verdiğinde, Tonton Amca ona "*İstersen vazgeç Azize. Bunlar bizim seyircimize benzemez. Bunlar yürekte gülmeyi bilmezler*" diye uyarı içeren bir tavsiye verir. Azize ise üzgün bir şekilde ona "*Alay etmeyi bilirler değil mi Tonton Amca? Ziyarı yok*" diye yanıt verir. Tonton Amca ile Azize arasında geçen diyalogda vurgulanan

“biz” ve “onlar” ayrımı özünde sınıfsal kültür ayrımıdır. Bu noktada Richard Hoggart’ın emekçi sınıfın aidiyet duygusuna dair yorumu akla gelmektedir. Hoggart’a (2022) göre üretici, emekçi sınıflar içinde insan ilişkilerindeki sıcaklığı ve yakınlık duygusunu temsil eden bir kardeşlik hissi vardır. Bu his, grup aidiyeti içinde vücut bulur ve yaşamı daha dayanılır kılar. Bu aidiyet durumu, aynı zamanda grubun kendisi açısından bir merkeziyete tekabül eder; yani değerlerinin yerindeliğine ilişkin bir his oluşturur. Bu hisse göre, bu grup içindeki insanlar “sokaktaki insan,” “sıradan insan” güzellemesi ile ifade edilir (Hoggart, 2022, s. 269-271). Alt sınıfın nazarında üst sınıfın eğlence ve mizah anlayışı yoksulları küçük düşürme eyleminden devşirilen haz üzerine kuruludur. Yoksullar ise mizahtan gerçek anlamıyla zevk alarak eğlenmeyi tercih etmektedirler. Nitekim Tonton Amca haklı çıkar ve Tarık hariç doğum günü partisindeki herkes Azize ile alay eder. Bu sahne *My Man Godfrey* filminde Cornelia’nın Godfrey’i şehir çöplüğünden alıp zenginlerin toplandığı bir mekânda oynanan leşçi avı (scavenger hunt) adlı oyuna götürmek istemesini hatırlatmaktadır. Leşçi avı oyununda kural gereği hiç kimsenin istemediği bir şey bulup sergileyen kişi birincilikle oyunu tamamlar. Cornelia’nın 5 dolar karşılığında Godfrey’e oyuna katılmasını teklif etse de Godfrey bu teklifi reddeder. Ardından Cornelia’nın kız kardeşi Irene (Godfrey’in ideal sevgilisi) aynı teklifi yapınca Godfrey bu kez isteği geri çeviremez ve oyunda yer almayı kabul eder. Oyunda sırası gelen Godfrey sahneye çıkar ve salondakilerin alay konusu haline gelir. Nihayetinde Irene oyunu kazanır. Daha sonra Irene kendi malikanesinde Godfrey’den uşak olarak çalışmasını rica eder ve Godfrey bunu memnuniyetle kabul eder. Azize ve Godfrey karakterlerinin ortak noktası yoksul olmakla birlikte zenginlerin eğlencelerine malzeme olmalarıdır. Burjuvazi, iş yaşamında emek güçlerinden faydalanmakla birlikte, onların mutluluklarını ve yaşayış biçimlerini de alay konusu haline getirmiştir.

Esasen Azize ve Godfrey karakterlerinin burjuvazinin yaşam alanlarına girmeyi ve oralarda varlık göstermeyi kabul etmelerinin sebebi, ilk bakışta yaşamlarını idame ettirmelerini sağlayacak geliri kazanmak ve kariyerlerine olan adanmışlık gibi görünse de gerçek aşkı bulmak da onlar için önemli bir motivasyondur.

Tarık'ın sözde nişanlısı olarak davete katılarak üst sınıftan bir kadınmiş gibi davranma teklifini kabul eden ve çok geçmeden buluşmanın gözdesi haline gelen Azize, aşk yoluyla üst sınıfın kültürel atmosferine dahil olmayı amaçlamıştır. Üst düzey bürokratların övgüsüne mazhar olan Azize, burjuva ideal sevgilisi Tarık'a da kendisini kanıtlar ve alt sınıf kültürüyle de olsa, burjuvazi içerisinde lakıyla yer alabileceğini gösterir. Bu duruma bir başka örnek Tarık'ın babası Ulvi Arman'ın (Hulusi Kentmen) evinde gerçekleşen misafirlikte görülür. Bu davette Ulvi Arman, Azize'ye pahalı bir kolye hediye etmeye kalkınca Azize *“Bugünün en güzel hediyesi pos bıyıklarınızdan vereceğiniz iki öpücüktür. Müsaadenizle bu kıymetli hediye kabul edemeyeceğim”* diye yanıt verir. Ulvi Arman'da *“Bana hayatımın en güzel hediyesini verdin”* diye belirtir. Bu diyalogla Azize bir kez daha rüştünü ispat eder ve alt sınıfın aslında maddiyata değil sevgiye önem verdiği fikri seyirciye aktarılır. Son sahnede ise Tarık Azize'ye yeniden kavuşabilmek için çadır tiyatrosuna gelir ve çift mutlu sonla oradan ayrılır. Bu iki anlatı motifiyle, aslında üst sınıfın da ihtiyacı olan şeyin özünde saflık barındıran bir aile bağı anlayışı olduğunun altı çizilir.

Verilen bilgiler ışığında, filmin turco-screwball olarak tanımlanabileceği anlaşılmaktadır. Ateş Parçası klasik screwball filmleriyle anlatı deseni ve karakter özellikleri gibi ortak paydalarda buluşsa da Türk kadınına özgü bazı karakter özelliklerini seyirciye yansıttığı için onlardan ayrılır. İlk olarak Azize film boyunca aşk yaşamını Tonton Amca'nın çektiği niyet falına dayandırarak sürdürür. İkincisi yağmurlu gecede Tarık'ın evinde kalınca Tarık onun için yemek hazırlar. Azize uşağın getirdiği servis tabağındaki jambonu görünce *“domuz yemem”* yanıtını verir.

Batıl inanışlara sahip olma ve İslam dininin koyduğu yasaklara riayet etme durumu muhafazakâr bir Türk kadını olarak tasvir edilen Azize karakterinde gözlemlenebilmektedir. Mensching (2012) köylülerin ve kadınların batıl inanışlara itibar etmeye daha yatkın olduklarını ifade eder (s. 154). Falın kaderi gösterdiğine inanmak ve İslam dininin yasakladığı yiyeceklerden kaçınmakla birlikte diğer kadınlarla kurduğu ilişkiler de onun muhafazakârlığına işaret eden bir diğer

örnektir. Azize, gece vakti arkadaşı Ayla'nın erkeklerin arabasına binmesine tepki gösterir, arabadaki erkeklerle tartışır ve Ayla'yı da geç saatte onların arabasına bindiği için kınar. Arabadaki erkekler Ayla'nın yakından tanıdıkları olsa da Azize arabaya binmeyi reddeder. Şoför koltuğundaki adam ise *"Enayiliğine doyma"* diyerek oradan ayrılır. Bir sonraki karede Azize elindeki oyuncağa bakarak *"Duydun mu İbiş namusun adı enayilik olmuş da haberimiz yok. Ne dersin medeniyetin çok mu gerisinde kaldık yoksa"* gibi cümleler kurar. Kırsal yaşamdan miras alınan batıl inanışlara yatkınlık, dinin emir ve yasaklarına uyma, namusa düşkünlük Azize karakteri üzerinden anlatılmıştır. Azize, Tarık ile olan ilişkisini Tonton amcanın çektiği niyet falının kehaneti üzerine kurarken, popüler muhafazakârlığı takip etmektedir. Azize domuz eti yeme ve tanımadığı erkeklerle aynı yerlerde bulunmama gibi İslam'ın kurallarını takip ederek, geleneksel Anadolu ve Ortadoğu kadını muhafazakârlığını devam ettirmektedir. Bunun yanı sıra Azize diğer kadınlara iffet konusunda telkinde bulunur. Hem ideal sevgilisi olan Tarık'ın üretim ilişkileri içerisinde aktif hale gelmesine katkıda bulunmuş hem de davetteki üst sınıf bürokratların, çadır tiyatrosundaki Tonton Amca'nın ve özellikle de ünlü iş adamı Ulvi Arman'ın kalbini kazanmıştır. Azize tiptemesinden yola çıkılarak toplumun makbul olarak kabul ettiği muhafazakâr, namusuna düşkün, çalışkan, aile kuran, maddiyata önem vermeyen ve erkeği dönüştüren bir kadın tasvirinin Yeşilçam tarafından tasdik edildiği düşünülebilir.

Tablo 7 Ateş Parçası Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 8 Ateş Parçası Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 9 Ateş Parçası Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	

3.7.1.4. Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972)

İstanbul'un yoksul bir mahallesinde babası, halası, amcası, dayısı ve yeğeniyle birlikte mutlu ve kanaatkâr bir yaşam süren Alev (Hülya Koçyiğit), fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Abisel'e (2005) göre Türk sinemasında kadın karakterlerin %48,8'inin yoksul, %23,1'nin orta halli olduğu görülür. Bu verilere göre kadının tanımlanmasında yoksulluğun büyük bir yer tuttuğu görülmektedir. Kadın kendisine biçilmiş toplumsal role öylesine bağlıdır ki namusunu, aşkını, evliliğini ya da çocuklarını koruma mücadelesi verir. Bu mücadele çoğu zaman daimî ve zorlu olur. Sonuç olarak olağanüstü şartlarla boğuşan kadın karakter olağanüstü bir katlanma (kanaatkarlık, kabul) performansı gösterir. (Abisel, 2005, s. 303-306).

Alev'in çalıştığı fabrikadaki tüm kadın işçiler, patron Cemal Çalışkan'ın (Hulusi Kentmen) oğlu olan Ferit'e (Tarık Akan) hayrandır. Bu hayranlığı paylaşan kadınlardan birisi de Alevidir ancak bunu ne kendisine ne de iş arkadaşlarına itiraf

eder. Bu gizli beğeniye fark eden iş arkadaşları, Ferit'in ağzından yazılmış gibi görünen sahte bir aşk mektubuyla Alev'e oyun oynarlar. Sözde mektupta Ferit, Alev'e bir randevu saati ve yeri verir. Saatinden önce randevu yerine varan Alev, karşısında Ferit'i değil de iş arkadaşlarını görür. İş arkadaşları ona şaka içeren bir oyun oynadıklarını itiraf ederler. Bu oyun, çok utanan Alev'in aşk yaşamında bir milat olur ve arkadaşlarından intikam almak için onlara misilleme amaçlı bir oyun kurmaya karar verir. Alev, Ferit'i kendisine âşık edebileceği üzerine arkadaşları ile iddiaya girer. Bir dizi trajikomik ayartma planı sonucunda Ferit, Alev'e gönlünü kaptırır. Ferit'in gönlünü kazanma çabası Alev için yer yer absürtlüğe kaçan bir süreci meydana getirir.

Kimi zaman erkek veya kadın karakterin, kimi zaman her iki cinsiyetin de sergilediği -screwball'a filmine özgü- çocuksu doğaya ait eylemler, bu filmde öne çıkar. Alev'in, arkadaşlarından intikam almak için Ferit'i ayartma oyunlarına başvurması ailesini zengin ve saygın bir aile olarak anlatması, screwball türünün baş karakterlerindeki çocuksu ruh halini hatırlatmaktadır. Kendisini karşı cinse varlıklı ve saygın bir ailenin çocuğu olarak tanıtmaya tercihi, turco-screwball alt türünde sıkça görülen bir anlatı klişesi olsa da bu filmde kadın kahramanın üst sınıfa dahil olma çabası ile iç içe geçmiş bir şekilde öne çıkmaz. Üst sınıf ve alt sınıf ayrımı filmin ilk dakikalarında resmedilmiştir. Paralel kurgu tekniğiyle zengin ve yoksul ailelerin güne başlama biçimleri teferruatlı bir şekilde anlatılmıştır. Ardışık bir şekilde Alev'in yaşadığı kenar mahalle, Ferit'in yaşadığı lüks apartman dairesi; Alev'in geniş ailesi ve mütevazı kahvaltısı, Ferit'in çekirdek ailesi ve zengin kahvaltısı verilmiştir. Daha sonra aile reisleri arasındaki ayrıma vurgu yapılmıştır. Ferit'in babası Cemal'in işe gitmek için şoförlü aracına bindiği, Alev'in babası Mesut'un (Münir Özkul) ise evindeki tesbih tornasının başına geçtiği görülmektedir. Son olarak Alev işe gitmek üzere otobüse binerken, Ferit'in de özel arabasını çalıştırdığı seyirciye aktarılmıştır.

Ancak söz konusu film yalnızca sinematografi açısından değil anlatı açısından da Hollywood'un erken dönem romantik komedi anlayışından etkilenmiştir. Öyle ki *Sev Kardeşim* filminin anlatısı, başından sonuna kadar 1938 tarihli *You Can't*

Take It With You filmine benzemektedir. Her ne kadar filmin giriş kısmındaki yazılarda bundan bahsedilmese de hikâye akışı, sahneler, karakterlerin eylemleri, kişilikleri, başlarından geçen olaylar ve karakterlerin bu olaylara verdikleri tepkiler *Sev Kardeşim* filminin *You Can't Take It With You* adlı filmde uyarlama eser düzeyinde esinlendiğine kanıttır. Tıpkı Anthony Kirby karakteri gibi Cemal Çalışkan karakteri de hırslı bir iş adamıdır ve yeni bir fabrika inşa edebilmek için satın almak istediği bir mahalle de ki evini satmayan inatçı bir ihtiyarla uğraşmakta ve onu ikna edebilmek için sık sık çalışanlarını göndermektedir. Bununla birlikte Cemal'in de Anthony Kirby gibi bir takım sağlık sorunları vardır ve düzenli olarak ilaç kullanmaktadır. Cemal Çalışkan ve Anthony Kirby'nin bir başka ortak noktası ise kendi iş yerlerinde çalışan yoksul kızlarla oğullarının evlenmesine karşı çıkmaları ve bunu engellemek istemeleridir. Aynı şekilde her iki zengin karakterin gelin adayları evlerini satın almak istedikleri adamların ailesindendir. Anthony Kirby, Alice'in dedesi Martin'in evi satın alabilmek için çabalarken, Cemal Çalışkan Alev'in babası Mesut'un evini elde edebilmek için can atmaktadır. Yoksul ve mütevazı yaşamlarından memnun olan Martin ve Mesut karakterleri ise tüm ısrarlara rağmen evlerini satmamaktadırlar. Nasıl ki Cemal Çalışkan ve Bay Anthony Kirby karakterleri yaşam tarzı ve kişilik özellikleri açısından birbirlerine benziyorlarsa; Martin Vanderhof ve Mesut Güler isimli karakterler de hayatı, aileyi ve aşkı benzer perspektiflerden değerlendirmektedirler. Mesut ve Martin evlerini ne kadar yüksek fiyat teklif edilirse edilsin satmaya yanaşmamaktadır çünkü her ikisi de yaşadıkları evlerinin ölen eşlerinin hatırasını taşıdığını düşünmektedir. Öte yandan her iki karakter de kâr hırsından ve üst sınıfın ciddiyetinden uzak olup, geniş aile saadetine ve mutluluğa değer vermektedirler. Huzura, mutluluğa, ailenin birliğine ve aşka önem verdiklerinden yalnızca sahip oldukları evlerini satmamakta diretme ile kalmayıp, aynı zamanda anlatının merkezindeki kadın karakterlerin muhafazakâr ilişki koçları olarak sivrilirler. Mesut, Alev'in muhafazakâr ilişki koçu olup aşk konusunda onu cesaretlendirirken; Martin, Alice'in muhafazakâr ilişki koçu olup sevdiği adamla birlikteliğini sürdürmesi konusunda ona destek olmaktadır. Öyle ki bu iki yoksul baba, filmin sonuna doğru hırslı iş adamlarının adamların karşılıklarına dikilerek, önemli olanın zenginlik değil; gerçek aşkla birlikte gelen

mutluluk olduğunu savunurlar. Bu hamleler, zengin ve hırslı iş adamlarının dönüşümüne katkı sunar. Öyle ki hikâyenin sonunda bu üst sınıf insanlar, gerçek mutluluğun yoksul bir yaşam içerisinde elde edilebileceğine ikna olurlar ve bunu tasdik etmek için muhafazakâr ilişki koçu olan yoksul babaların yanına gelirler.

Her iki filmdeki baba tiplerini karakter özellikleri, güdülen amaçlar, bu amaçları gerçekleştirmek için izlenilen yollar, dönüşüm süreçleri ve dönüşüm süreçlerinde aktif rol oynama gibi durumlar açısından benzerlik gösterirler. Filmlerin merkezinde yer alan çiftler ise farklılık gösterirler. Alev ve Ferit'in bir araya gelişi, önceden tanışıklığı olmayan bir erkek ve kadının karşılaşma hikayesiyken; Tony ve Alice'in tanışma hikayeleri bilinmemekte, karşılaşma hikayeleri verilmemektedir. Ancak Tony ve Kirby'nin filmin başından beri birbirlerini tanıdıkları açıkça görülmektedir.

Screwball türüne ait bir özellik olarak, çiftlerden birisinin diğerini içinden çıkılması zor bir duruma sürüklenme hali her iki filmde de görülür. Alev kendisini zengin bir ailenin kızı olarak tanıtarak Ferit'i yalancı durumuna sokar ve Ferit'in babasıyla ters düşmesine neden olur; Alice'in ailesi ise evlerine misafir olarak gelen Kirby ailesini tuhaf davranışlarla küçük düşürür. Erkek tarafının kız tarafının evine ziyarete gelmesi, *You Can't Take It with You* filminde tanışma amaçlı iken; Sev Kardeşim filminde erkek tarafı kız istemek için ziyarette bulunur. Her iki filmde de erkek tarafının ziyaretinden sonra çiftler geçici olarak ayrılık evresine girer. Çiftler, aralarındaki sınıfsal ayrılıkların, nihai kavuşma için en büyük engel olduğunu, erkek tarafının bu ziyaretlerinden sonra farkına varırlar. Her iki ziyaretin sonunda da evde patlayıcı imal edildiğine dair bir polis baskını olur ve aileler topluca karakola düşerler. Karakol sahnesinde kız tarafı, erkek tarafının gerçekleştirdiği ziyaretin asıl amacının seven gençleri kavuşturmak değil, yaşadıkları evin ele geçirilmesi olduğunu fark ederler. Bu noktadan sonra mahkeme sahnesi gelir. Mahkemede zengin erkek taraf kendisini kurtarabilmek için patlayıcı madde imalatından haberlerinin olmadığını, ziyaret ettikleri yoksul aileyi daha önceden tanımadıklarını söyleyince; kadın kahraman, sevdiği erkek ile yollarını ayırır ve geçici bir süreliğine uzaklara gider. İki filmde de kadın karakterin evi terk ederek

gözden kaybolması, erkek karakterin yanı sıra zengin, hırslı ve kibirli babanın dönüşümü için de bir milat olur. Ferit ve Tony karakterleri sevdiği kadınla bir ömür geçirebilmek uğruna içinde bulundukları üst sınıfın ayrıcalıklarından vazgeçerler ve babalarının yanlarından ayrılırlar. Her iki karakter de ayrılmadan önce kendilerine kalması beklenen mirastan feragat ettiklerini ve bundan sonra mütevazı ve mutlu yaşam sürmek istedikleri yönünde babalarına nutuk çekerler. Ancak Ferit ile Tony'nin söylemleri arasında belirgin bir farklılık vardır. Tony babasına şirketten ayrılıp çimen yetiştiriciliğini işine girmek istediğini söyler. Ferit ise babasının yüzüne *“Ben bu hayatı sadece para için yaşamayı, her şeyi para ile ölçmeyi sevedim. Sizin dünyanıza uyamadım affedin”* der. Babası *“Peki ne yapmayı düşünüyorsun?”* diye sorunca Ferit şöyle yanıt verir: *“Kendi hayatımı dileğim gibi yaşamak istiyorum. Önce sevdiğim kızı bulacağım, sonrası kolay. Kim bilir belki ben de onlarla oturur, tesbih yapar, bisiklet kiralarım.”* Tony'nin sözlerinden mütevazı bir yaşam içerisinde kendi başının çaresine bakmak istediğini ancak Alice'in yoksul aile yaşamına dâhil olmayı isteyip istemediği anlaşılmamaktadır. Ferit ise daha radikal bir şekilde babasına karşı durup, burjuvazinin ayrıcalıklarından vazgeçerek, Alev'in yoksul yaşamına dâhil olmak istediğini söyler. Filmi turco-screwball kategorisine yerleştiren özgün yanlardan birisi de erkek kahramanın sınıfsal ayrıcalıklarından vazgeçip, baba otoritesine meydan okuması ve alt sınıfa dâhil olmak için gösterdiği kararlılıktır.

İki film arasındaki bir başka ayrım ise politik göndermeler yapma tercihidir. *You Can't Take It With You* filminde Martin karakteri dönemin uluslararası politikasına bir sahnede kısaca değiniyor. *“Bilirsin komünizm, faşizm, vuduizm... bugünlerde herkesin bir ‘izm’i var, bir şeyler azıcık ters gittiğinde kendilerine bir ‘izm’ bulup işin içinden çıkıyorlar.”* Martin'in ağzından aktarılan bu cümlelerle dönemin dünya politikasına gönderme yapılmaktadır. Filmin çekildiği yıl dikkate alındığında 2. Dünya Savaşı öncesi uluslararası siyasetteki ideolojik kutuplaşmanın gündelik yaşamdaki insanların söylemlerine nasıl yansıdığı anlaşılabilir. Filmin bir başka politik boyutu ise polisin eve yaptığı baskında ortaya çıkar. Polis, Boris isimli karakteri görünce ‘kızılar’ tabirini kullanır. Burada şuna da değinmek gerekir: Boris karakoldaki hücreyi Sibiryaya benzetken, anti-komünist, saf ve iyi yürekli bir

karakter olarak resmedilmiştir. Dönemin koşulları hatırlandığında yükselen Nazi tehlikesinin etkisiyle SSCB ABD tarafından olası bir müttefik olarak görülmekteydi. Rus karakterin Amerikalı ile mutlu bir yaşam sürmesi bu gününbirlik politikanın görsel kültürdeki yansımasıdır. Sev Kardeşim filminde ise tüm karakterler apolitik olma özelliğini göstermektedirler. Martin karakterinden farklı olarak Mesut, dönemin Türk ulusal ve uluslararası politikası ile ilgili herhangi bir yorum yapmamaktadır. Bununla birlikte filmdeki tüm karakterler yerlidir. Eve yapılan baskında polis, sadece bir ihbar aldığını söyler ve orada bulunan herkesi karakola götürür. Ancak poliste de hane halkında da herhangi bir politik söylem görülmez. Filmin siyasi göndermeler yapmaktan kaçınmasında dönemin Yeşilçam sansürünün etkisi olduğu düşünülebilir.

Film birçok açıdan yoğun screwball özellikleri göstermektedir. Bunun nedeni -her ne kadar filmin başlangıcında senaryonun Sadık Şendil'e ait olduğu yazsa da- filmin uyarlama olmasıdır. Bu yönüyle diğer turco-screwball filmleri arasında özgün bir yere sahip olan film sınıf farklılıkları, erkek-kadın tanışması ve iki farklı sınıfın uzlaşması gibi konulara geniş yer vermiştir. Öte yandan film, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasından bir yıl sonra çekilmiştir; bu sebeple güçlü Yeşilçam sansürünün baskısından kaçınıldığı görülmektedir. Yeşilçam sansürü sonuç bölümünde detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Tablo 10 Sev Kardeşim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 11 Sev Kardeşim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 12 Sev Kardeşim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	X
Silik Anne	

3.7.1.5. Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972)

Emine (Filiz Akın), idealist bir köy öğretmenidir. Ferit (Tarık Akan) ise tıp eğitimi almış olmasına rağmen vaktini çapkınlık yapıp, basketbol oynamakla geçiren bir zengin çocuğudur. Günün birinde kamp yapmak, dinlenmek üzere takımı ve hocasıyla birlikte Emine'nin yaşadığı köyün yakınlarına giderler. Burada bir dizi tuhaf ve komik olay sonucunda Emine ile Ferit tanışır. Ardından çekişmeli bir ilişki evresi ve evlilik gerçekleşir. Ancak takım kaptanının ısrarına dayanamayan Ferit, arkadaşlarının da hatırını kıramayarak, -son bir kereye mahsus- İstanbul'a dönüp, bir basketbol maçına katılmaya kararı verir. Ferit, kısa süre içinde İstanbul'daki o eski sorumsuz, eğlence merkezli hayatına geri dönmüş olur. Emine evliliğini kaybetmek üzere olduğunu fark eder ve onu yeniden elde etmek için bir mücadeleye girer. Namus ve evlilik sadakati gibi değerler, Emine'nin bu mücadeleye girişmesindeki motivasyonlardır. Aynı zamanda namus ve evlilik sadakati Emine için vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Delaney'e (2014) göre Türkiye'de başta köylerde cinsiyet meselesi söz konusu olduğunda cinsellik, itaat,

namus ve utanç kavramları bütünsel bir tutum yapısının anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir (Delaney, 2014, s. 51).

Tatlı Dillim filmi klasik screwball türünün genel özelliklerinden bir kısmını taşımaktadır. Bunlar apolitiklik, kentlilik (Her ne kadar Emine, filmin başında bir köylü kadını gibi karşımıza çıksa da aslında kent soyludur büyük şehirde doğmuş, büyümüş ve üniversite eğitimi almıştır), boş vakit (Ferit karakteri bu özelliği, filmde ağırlıklı bir şekilde temsil eder ancak Emine ise köy yaşamına uyum sağlayarak aktif-üretken biçimde bu yaşama katkı sunmaktadır), çalışkanlık, çocuksu doğa (baş karakter Ferit, mesleğini icra etmek yerine günü birlik uğraşlara ve eğlence hayatına vakit harcayarak bu özelliği temsil eder. Öte yandan Emine karakteri de eşini yeniden elde etme mücadelesinde ismini ve fiziksel görünümünü değiştirerek Feriti kışkırtma oyunları oynar), kariyer adanmışlığı (Emine'nin kariyer adanmışlığı film boyunca gözlemlenirken; Ferit'in kariyer adanmışlığı filmin sonunda hasta köy çocuklarını tedavi etmesiyle gösterilir), erkek/kadın kıskançlığı, ilişkisel hayal kırıklığı şeklinde özetlenebilir. Filme screwball türünün anlatı özellikleri açısından bakıldığında ortak payda, sınıflar ayrımların belirtilmesi, üst sınıf kibri, cinsiyetler çekişmesi, gerçekliğin planlı çarpıtılması, yanlışlıklar komedisi, nihai birleşme öncesi ayrılık, ideal eş keşfi zihniyet değişimi, maddi beklentisizlik, dönüşüm sonrası kabul ve mutlu son gibi öğelerin yer aldığı görülür.

Film hem kentsel hem de kırsal yaşamı içerdği için karakterlerde köylülük özelliği görülür. Film, öğretmen Emine'yi köy işlerini yaparken göstererek başlar ve izleyici anlatı boyunca ayrıntılı bir köy yaşamı izler. Köylülüğün en belirgin özelliklerinden olan yardımlaşma ve misafirperverlik Ferit ve takımı köye ayak bastığı andan itibaren göze çarpar. Köylü Hasan (Münir Özkul) karakteri üzerinden bakıldığında, klasik Anadolu köylüsünün kentli genç erkeğe bakışının belli bir söyle içerisinde olduğu görülür. Örneğin Hasan, Emine'ye "*Şehir çocuğu bal gördüğünde sinek gibi yapışır. Köy yerinin biti, şehir yerinin iti*" der. Emine bu söylem doğrultusunda muhafazakâr ve namusuna düşkün bir kadın portresi çizer. Bu özelliklerinin yanında Emine, tüm yaşam felsefesini kanaatkarlık üzerine

kurduğu için köye uyum sağlamayı başarmıştır. Bu konudaki en can alıcı örnek, Emine'nin şu repliğinde kısa ve öz bir şekilde belirtilir: *“Halbuki ben bu değilim. Köy öğretmeni Emine'yim.”* Bir süre Ferit'in ayartma çabalarına direniş gösteren Emine, bir noktadan sonra ona teslim olur ancak bunu da muhafazakâr ve gelenekçi namus anlayışına uygun şekilde yapar. Böylelikle Ferit ile bir köy düğünü yaparak evlenir. Köy düğünü teması filmde ayrıntılı bir biçimde işlenmiştir. Silah patlaması eşliğinde köy meydanında kız isteme, damat tıraşı, köy usulü kına ve düğün gelini ata bindirme, gelinin başına damat tarafından hububat savrulması, gelin yumuşak huylu olsun diye ayaklarıyla koyun postuna bastırılması, evlilik hayatı bereketli olsun diye gelinin elleriyle kilime un sürmesi, tatlı dilli olsun diye gelinin ağzına bal çalınması, gerdek odasında nazara karşı üzerlik tohumu asılması, erkeğin sırtına vurularak gerdek odasına sokulması gibi köylü adetleri kökleri unutmakta olan seyirciye hatırlatılmıştır.

Bu düğün Ferit'in sınıfsal geçiş töreni olur çünkü evlenmeden önce Emine'ye köy yaşamının zorluklarına alışıp köylülüğü benimseyeceğine ve şehre dönmemeye söz verir. Baş karakterlerde olmasa da köylü Hasan gibi yan karakterlerde köylülükten kaynaklı düşük eğitim düzeyi de görülür. Emine'nin ağaca çaput bağlaması gibi batıl inanışlara dayalı uygulama örnekleri de görülür. Öte yandan, hovardaca yaşam Ferit üzerinden hayat bulur. Nitekim Ferit karakteri hovardaca yaşamı öylesine içselleştirmiştir ki bir noktadan sonra Emine'ye verdiği sözü tutamaz; takım kaptanın ısrarını kıramadığını öne sürerek son bir maç bahanesi ile İstanbul'a kaçar. Hovardalığa kaldığı yerden devam eder. Bu noktada Ferit'in babasının son derece belirgin bir şekilde baskın baba figürüne hayat verdiği görülür: *“Tıp fakültesinden serseri çıktığını ilk defa görüyorum! Bu işin sonu yok. Sen mektebi bitir doktor ol sonra Haymana sığırı gibi karı kovala, kız kovala. Ben onun yaşındayken üç senelik avukattım hanım. Şu kerataya esaslı bir ders vermek lazım.”* Yazdığı mektuplarla Emine'yi geçiştiren Ferit, evlilik sorumluluğunu da unuttur. Bu sırada köyde kaygılanan Emine köylü Hasan'ı da yanına alarak İstanbul'a gelir. Ferit'in sözüne sadık kalmadığını gören Emine çaresizlik içinde hüzne kapılır. Bu sırada muhafazakâr ilişki koçu olarak Ferit'in babası (Hulusi Kentmen) Emine'nin imdadına yetişir. Bu tanışmanın gerçekleştiği

sahne baskın baba figürü bu sefer makbul kadını keşfetmiştir: “*Bak kızım ben insan sarrafıyım. Seni görür görmez sevdim. Senin gibi bir gelin başımın tacı. Ne yazık ki benim eşek oğlum senin kıymetini bilememiş.*” Emine ve Ferit'in babası, Ferit'in aklını başına getirebilmek için ona bir oynarlar. Bu oyun süreci bir yandan gerçeğin çarpıtılmasını, bir yandan bir dizi yanlışlıklar komedisini içerirken bir yandan da karakterlerin çocuksu doğasını yansıtır. Oyun sonrasında Emine makbul kadın olarak sivrilip, muhafazakâr ilişki koçunun takdirini alırken; Ferit erkek kıskançlığının belirtilerini sergiler. Baba ise aynı zamanda baskın baba özelliğini göstermiş olur. Bu evrede Emine'nin kent soylu havalı kadın tiplmesi bir tür 'geçici sınıfsal değişim' olarak açığa çıkar.

Başkarakterlerde dönüşüm, bu filmde ideal çiftin yeniden birleşmesini sağlayan anlatı özelliğidir. Ferit, filmin sonuna doğru difteri hastalığına yakalanan köy çocuklarını tedavi ederek kendi dönüşümünü sağlamış olur. Böylece Ferit, Emine'nin onayını yeniden elde eder. Mesleki potansiyelini keşfetmesi eş olma potansiyelini keşfetmesine eşlik eder. Ferit aslında hoşlandığı kadın tipinin, fiziksel görünümü ile öne çıkan kent kadını değil; muhafazakâr-gelenekçi ve üretken, çalışkan köylü kadını olduğunu anlar.

Tablo 13 Tatlı Dillim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik.	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans.	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 14 Tatlı Dillim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	

Tablo 15 Tatlı Dillim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.6. Rüyalar Gerçek Olsa (Hulki Saner, 1972)

Ölüm döşeğindeki amcasının (Hulusi Kentmen) Orhan'dan (Engin Çağlar) son isteği evleneceği kızı görmektir. Orhan'ın sevgilisi Nesrin (Saadet Sun) yurtdışında olduğundan, Orhan da Zeynep'i (Esen Püsküllü) gelin adayı olarak takdim eder. Zeynep düşük gelir grubundan bir ailenin çocuğudur ve annesiyle birlikte köşkte çalışmaktadır. Zeynep gerçekte Orhan'a karşı gizli bir aşk duygusu beslemektedir. Orhan'ın gerçekte nişanlısı olan Nesrin ise paragöz, tek derdi mirastan pay almak olan bir karakterdir ve film boyu tek bir gaye için çabalar. Nesrin tek gayesi Orhan'ı bir an evvel evliliğe ikna etmektir. Orhan ise son günlerinde amcasını mutlu hissettirmek isteği taşımaktadır. Tam bu günlerde köşkün bir diğer çalışanı olan Rıza (Müjdat Gezen) aracılığıyla Zeynep ile tanışır ve kurmaca bir aşk tertip ederler. Sahte ilişki zamanla gerçek aşka dönüşür.

Filmde, klasik screwball filmlerindeki karakterlerde görülen apolitiklik, kentlilik, boş vakit (Orhan vaktini evinde parti vererek geçirmektedir), çocuksu doğa (Orhan, Zeynep'i zengin kızı olarak tanıtır. Zeynep ise Orhan'ın amcasının verdiği davette onu kışkandırmaya çalışır), gerçek aşk özlemi, erkek/kadın kıskançlığı, ilişkisel hayal kırıklığı ve çalışkanlık (Zeynep son derece çalışkan bir öğrencidir; zaman zaman geç saatlere kadar ders çalışmaktadır) gibi özellikler görülür. Öte yandan screwball anlatı özellikleri olan ortak payda (Orhan ve amcasının yaşadığı köşkte Zeynep'in bir çalışan olarak bulunması), sınıfsal ayrımların belirtilmesi (Zeynep filmin başında günlüğüne şunları yazar: *Tek taraflı bir aşk. Zaten başka türlü de olmaz ki; ben fakir bir çamaşırcının kızıyım, o ise zengin bir insan.*), üst sınıf kibri (Nesrin, Zeynep'i küçük görür ve onu aşağılar), cinsiyetler çekişmesi (iki baş karakter zaman zaman anlaşmazlığa düşer ya da iletişim problemleri yaşarlar), gerçekliğin planlı çarpıtılması (bu özellik, filmin senaryosuna ağırlıklı bir etkiye bulunur), yanlışlıklar komedisi, nihai birleşme öncesi ayrılık, ideal eş keşfi, zihniyet değişimi (Orhan), maddi beklentisizlik (Zeynep), dönüşüm sonrası kabul ve mutlu son da filmde net bir şekilde görülür.

Filmde öne çıkan yan karakterlerin düşük eğitim düzeyine sahip olmaları durumu -Zeynep'in çamaşırcılık yapan annesi de dahil- Zeynep'teki maskülen ve gelenekçi namus anlayışı ile ilişkilidir. Orhan'da ise refah içerisinde büyümenin vermiş olduğu bir şımarıklık ve samimiyetsizlikle karışık anlayışsız olma hali görülür. Zeynep'in namus anlayışı, zenginlerin düzenlediği bir partide Nesrin'in abisi Müfit'in (Kayahan Yıldızoğlu) Zeynep'e sarkıntılık etmesiyle açığa çıkar. Bu olaydan sonra Zeynep Müfit'e tokat atar. Orhan bu durumdan haberdar olunca şunları söyler: *"Tokat atmakla hiç iyi yapmadın Zeynep. Hadiseye lüzum yoktu. Bu gibi yerlerde, küçük flörtleri hoş görmek lazım. Sana sokulan olacak. Baş başa kalmak isteyenleri reddetmeyeceksin. Sesyete budur ne yapalım? Bunları öğrenirsen hakiki bir nişanlı bulabilirsin."* Film, Orhan'ın ağzından üst sınıfın Türk toplumunun değerlerine aykırı hareket ettiği fikrini vurgularken; makbul kadın Zeynep'in yaptığı gibi iffeti korumada sert ve müsamahasız olunması gerektiğini ifade eder. Ancak ilginç bir şekilde filmin son bölümünde Zeynep Orhan'ın bu açıklamasına bir misilleme de bulunur. Muhafazakarlık övgüsü filmin temel

kavramlarından biridir. Bu konuda mesajı fazlasıyla açık olan replik ölüm döşeğindeki amcanın ağzından dökülür: *“Görüyorsun bu iş bitiyor evladım. Sözümü kesme, vaktimiz çok dar. Sana zor arzumu söylemek istiyorum evladım. Evlen artık. İyi bir kızla evlen. Ailemizin ismini ve servetimizi emanet edebileceğimiz bir kızla evlen...”* Bununla birlikte yine alt sınıfın duygularındaki berraklığı, naifliği ve samimiyeti vurgulama çabası da görülür. Zeynep'in kanaatkarlığı bu çabanın sonucudur. Zeynep, Orhan'a yardım ettiği bu sahte nişan olayında hiçbir maddi beklenti içerisine girmez. Dürüstlüğü ve çalışkanlığıyla da bilinen Zeynep'in böyle bir kabul içine girmesi aslında çelişkili bir durum değildir. Bu olay, sadece Zeynep'in Orhan'a olan ilgisi üzerinden veya durumdan memnun olması ile açıklanamaz. Asıl mesele bir insanın ne kadar dürüst olursa olsun aşk için ahlaki sınırların esnetilebileceği gerçeğinin hatırlatılmasıdır. Aşk uğruna yapılabilecekler, aşılabilecek ahlaki sınırlar konusu sadece sinemada değil sanatın pek çok dalında öteden beri işlenegelmiştir. Bu konudaki önemli yaklaşımlardan biri de Romalı şair Publius Ovidius Naso'ya aittir. Sanatçının bazı mitolojik kadın karakterlerin (kahramanların) hayali mektuplarından oluşan eserlerinde bu duruma rastlanır. İnsanın psikolojik durumları ile ilgili şiirler yazan Ovidius'a (1999) göre aşk duygusu insanları bazı etik kuralları görmezlikten gelmeye itebilir. Ovidius'un İ.Ö. 2. yüzyılda sürgününe neden olduğu söylenen ve dönemin imparatorunun kurallarına aykırı bir şekilde *Ars Amatoria* adlı eserinde ahlaki yasaları hiçe sayar. Şair aşkın aşk için yaşanması gerektiğini öğütler (Publius Ovidius Naso, 1999, s.12). Zeynep'in bu tutumu film sonuna kadar sürer.

Orhan'ın amcası, sağlığına kavuşması sebebiyle evinde bir davet verir. Bu davette Zeynep başta 'amca' olmak üzere tüm erkeklerin ilgisini çeker. Bu durumu fırsat bilen Zeynep bir kışkırtma oyunu oynar. Orhan, evin bir köşesinde Zeynep ile konuşan bir adama yumruk atar. Zeynep, maziye hatırlatarak şunları söyler: *"Hadiseye hiç lüzum yoktu. Bu gibi yerlerde küçük flörtleri hoş görmek lazımdır. Öyle değil mi Orhan Bey? Sadece baş başa kalmak istedi reddedemezdin ya! Hem sosyete de böyle yapmazlar mıydı? Siz öyle dememiş miydiniz? Aaaa unuttunuz mu yoksa? Delikanlıların beni beğenmesini istemiyor*

muydunuz?" Bu sahne, erkek kıskançlığının temsilidir. Böylelikle Zeynep'in bir zamanlar tek taraflı aşkı, artık karşılık bulmuştur. Bu noktada Orhan'ın amcası da muhafazakâr ilişki koçu rolünü üstlenir. Nitekim filmin sonunda Orhan ile Zeynep'in bir araya getiren bizzat amca karakteridir. Ayrıca amca burada, baskın baba işlevini de yerine getirmiş olur.

Tablo 16 Rüyalar Gerçek Olsa Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Rüyalar Gerçek Olsa (Hulki Saner, 1972)		
Turco-Screwball Karakter Özellikleri		
Köylülük / Köy Kökenlilik		
Düşük Eğitim Düzeyi		X
Dindarlık / Dini Referans		
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı		X
Maskülen Dürüstlük		
Hovardaca Yaşam		
Muhafazakârlık	X	
Kanaatkârlık	X	

Tablo 17 Rüyalar Gerçek Olsa Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Rüyalar Gerçek Olsa (Hulki Saner, 1972)		
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri		
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim		
Baskın Erkeklik		X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X	
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı		

Tablo 18 Rüyalar Gerçek Olsa Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Rüyalar Gerçek Olsa (Hulki Saner, 1972)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba Karakteri	X (bu filmde baskın baba işlevini gören amcadır)
Silik Anne	X

3.7.1.7. Güllü (Atıf Yılmaz, 1972)

Fikret (Ediz Hun), Karadeniz bölgesinde bir yerde otomobili ile kaza yapar. Kazanın olduğu yerin yakınlarında Güllü (Türkan Şoray) ile annesinin yaşadığı köy vardır. Kazadan bir süre sonra keçilerini otlatan Güllü (Türkan Şoray), Fikret'i fark eder ve onu kurtarır. Güllü, Fikret'i evine götürür, yaralarını sararak tedavi eder ve iyileşene kadar bakımını üstlenir. Fikret, tamamen iyileştikten sonra bir dizi yanlışlıklar komedisi yaşanır ve Güllü ile evlenmek zorunda kalır. Bu evlilik Güllü ile Fikret arasındaki kültür farklılığından dolayı yaşanan yanlış anlamaların sonunda gerçekleşir. Köy yaşamına uyum sağlayamayan, köyü küçümseyen Fikret', İstanbul'a gitmesi gerektiğini ama döneceğini söyleyerek köyden ayrılır. İstanbul'a varınca ilk iş Güllü'ye kendisini unutmamasını salık veren bir mektup yazar. Mektubu alan Güllü durumu kabullenemez ve namusunu temizlemek üzere İstanbul'a gider. Sadece doğu toplumlarında değil batı toplumlarında da geçmişe doğru gidildikçe aile şerefi, kadın namusu ve utanç duygusunun ilişkili olduğu görülür. Duby'e (1991) göre eski çağlarda aile şerefi büyük oranda kadınların sorumluluğundaydı. Meydana gelebilecek en korkunç tehlike bir kadının tensel günah işlemesiydi çünkü yaygın inanışa göre kadın doğası bu davranışa eğilimliydi. Bu bağlamda dindar ve laik kesimler içinde evlilik kadın zinasının bir ilacı olarak görülmekteydi. Böylelikle evlilik de kutsal bir nitelik kazanır çünkü büyük bir namussuzluktan kaçınmanın tek yolu budur (Duby, 1991, s. 57).

Filmde klasik screwball'un karakter özelliklerine yaygın bir şekilde rastlanır. Bu özellikler, şu şekilde sıralanabilir: apolitiklik, kentlilik (Fikret köy yaşamına dayanamaz. Güllü de İstanbul'a geldikten bir süre sonra kentli olur), boş vakit, çalışkanlık (Güllü çalışkan bir köy kadınıdır), çocuksu doğa (Fikret, kendisini Güllü'den saklamak için, aslında Fikret'in ikiz kardeşi Ahmet olduğu yalanını söyleyerek oyun kurması), gerçek aşk özlem, kariyer adanmışlığı (Faruk (Süleyman Turan) karakteri kendisini mesleğine adanmış bir gazetecidir), erkek kıskançlığı (Güllü'nün modern haline âşık olan Fikret, onu kıskanır). Film klasik screwball anlatı özellikleri açısından ise; sınıfsal ayrımların belirtilmesi (Fikret zengin bir işadınının oğludur; Güllü ise yoksul bir köylü kızıdır), üst sınıf kibri (Fikret köyü ve köylülüğü küçük görür), cinsiyetler çekişmesi, gerçekliğin planlı çatışması, yanlışlıklar komedisi, nihai birleşme öncesi ayrılık, ideal eş keşfi, zihniyet değişimi (Fikret Güllü'ye tamamen âşık olunca köye ve köyde yaşama olan olumsuz bakışı köyde yaşamayı tercih edecek kadar değişir), maddi beklentisizlik (Güllü), dönüşüm sonrası kabul ve mutlu son.

Köy ortamında başlayan film, köylüyü, onun gündelik hayatını ve geleneklerini Karadeniz bölgesi özelinde ifade eder. Köyün geleneklerine yabancı olan Fikret, bir yanlışlıklar komedisi sonucu Güllü ile evlenmek zorunda kalır. Bu özgün komedi pilava kaşık dikmenin evdeki genç kızla evlenme talebi anlamına geldiğini bilmeyen Fikret'in başına gelen talihsizlikte vücut bulur. Aslında Fikret sadece yemeğin tadını beğenmemiş ve kızgınlıkla kaşığını pilava saplamıştır. Evlilik teklifi aldığı sanan Güllü'nün dama çıkıp kabul cevabını miyavlayarak vermesi, Güllü ile evlenmek zorunda kalan Fikret'in başlık parası ile kız alması, köy düğünü yapma, gelini attan indirmek için para verme, sini içerisindeki buğdayı tek tek saydıktan sonra gerdeğe girebilme, gerdek odasında nar parçalama, geline yüz görümlüğü takma gibi köylü adetleri filmin güldürü niteliğini de arttırmıştır. Öte yandan köylülük ile bağlantılı düşük eğitim düzeyi de filmde yer alır. Özellikle başkarakter Güllü bu unsuru iyi bir biçimde temsil eder. İmam nikahı, din adamının tavsiyelerine kulak verme ve hadislere aşinalık ise dindarlığın işaretidir. Yine köylülük ile bağlantılı olarak muhafazakarlığın Güllü'de birkaç yönden ortaya çıktığı görülür. Bunlardan ilki Güllü'nün söylemiyle Fikret'ten önce '*kendisine*

erkek eli değmemiş' olmasıdır. İkincisi, Fikret onu kandırıp İstanbul'a kaçmasıyla ortaya çıkar çünkü Güllü de namusunu temizlemek için İstanbul'a gider. Güllü'nün bu kararına köy halkı da senin namusun bizim namusumuzdur diyerek destek olur. Şehre gelen Güllü'nün bu durumu gazetelere konu olur ve toplum onu destekler. Bu noktadan hareketle hem köylü hem de kentli Türk insanının 'gelenekçi ve maskülen namus anlayışını' yüceltme eğiliminde olduğu görülür. Abisel'e (2005) göre Türk filmlerinde gelenekler dramatik ve öylesine önem atfedilerek ele alınır ki namus söz konusu olduğunda tarafların intikam almaları ve lekelenmiş namuslarını temizlemeleri gerektiği altı çizilerek öne çıkarılır (s. 98).

Kent yaşamına henüz adım atan Güllü gazeteci Naci'nin evinde kalınca gece onun ellerini bağlar ve gündüzleri şehirde peçe ile dolaşır. Bu tablo, kentli bir karakter olan Faruk'un da hoşuna gider ve Güllü'den hoşlanmaya başlar. Güllü'yü kent yaşamında bir başına bırakmak istemeyen Fikret kendisine öldü süsü verip, isminde ve fiziksel görünümünde değişiklikler yaparak kendisinin Fikret'in kardeşi Ahmet olarak tanıtır ve ona eşlik eder. Bu süreçte Fikret onu şehirli bir kadına dönüştürmeye çalışır. Güllü her ne kadar yeni bir kimlikle kent yaşamına uyum sağlamayı başarsa da bu durum onu pek mutlu etmez; eksi kanaatkâr köy yaşamınız özler. Bu evrede Fikret, Ahmet ismiyle Güllü için finansal kaynak vasfını yerine getirir. Fikret içten içe Güllü'yü köylü haliyle sevmeye başlayınca oynadığı oyundan sıkılır ve yeniden eski Güllü'yü ister. Bu anda Fikret'in ruh hali değişirken Güllü de kültürel dönüşüm geçirir. Baskın erkekliğin-maskülenliğin ve erkek kıskançlığının gün yüzüne çıkması, gazeteci Naci ile Fikret'in giriştiği mücadelede izlenir. Bunların yanı sıra muhafazakâr ilişki koçu olarak Fikret'in babası Naci, film boyu küçük müdahale ve yönlendirmelerle işlevini yerine getirir. Filmin sonunda kavuşma köyde gerçekleşirken, bu sahnede baba Naci de vardır.

Tablo 19 Güllü Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Güllü (Atıf Yılmaz, 1972)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 20 Güllü Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Güllü (Atıf Yılmaz, 1972)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 21 Güllü Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Güllü (Atıf Yılmaz, 1972)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.8. Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973)

Küçük Ali'ye sünnet düğününde köylüler tarafından ateşli silahlar hediye edilir. Silahlara oyuncak gözüyle bakan Ali, yanlışlıkla horon oynayan davetlilerden birisini vurur. Bu kaza, Ali'nin ailesi ile Güllü'nün (Türkan Şoray) ailesi arasında

uzun yıllar sürecek olan bir kan davasının başlangıcı olur. Ali'yi korumak isteyen ailesi ona yeni bir isim ve soy isim vererek İstanbul'daki akrabası Temel Reis'in (Nubar Terziyan) yanına gönderirler. İstanbul'da büyüyen Ali, Taka Nuri (Ediz Hun) ismini alarak zengin ve saygın bir kabadayı olur. Geçen zaman zarfında Ali gerçek kimliğini ve geçmişini unutmuştur.

Güllü'nün ailesinde intikam alacak erkek kalmadığından Taka Nuri'yi öldürme görevi ona düşer. Abisel'e (2005) göre köy yaşamı içerisinde geçen Yeşilçam filmlerinde intikam öne çıkan temadır ve aile şerefini korumak için karakterlerden birinin intikam alması gerekir; kan davası köyün dışına taşıp kentte devam eder (s. 96-97). Yıllar önce İstanbul'a gönderilen Ali'nin akıbeti bilinmediğinden Taka Nuri'nin Ali olduğu da kimse tarafından bilinmemektedir. Güllü'nün Taka Nuri'yi tanıyabilmesi için tek ipucu onun kalçasındaki hamsi şeklinde olan bir doğum lekesidir. Taka Nuri'nin doğumunu gerçekleştiren ihtiyar ebe ise ondaki doğum lekesinin varlığını anımsamakla birlikte bu doğum lekesinin ne olduğunu veya neye benzediğini hatırlayamamaktadır. Bu kısıtlı bilgiyle İstanbul'un yolunun tutan Güllü, Çengelköy'de bulunan Şirin Karadeniz Kıraathanesi'ne uğrar. Oradaki Rüstem Kaptan, Güllü'ye kanlısı Ali'yi bulmasında yardımcı olabilecek tek kişinin Taka Nuri isimli kabadayı olduğunu söyler. Vakit kaybetmeden Taka Nuri'nin evine ulaşan Güllü güldürü içeren bir dizi tuhaf olaydan sonra Taka Nuri ile tanışıp ona derdini anlatmayı başarır. Güllü ve Taka Nuri'nin hemşeri yardımlaşması üzerine kurdukları bu yakınlık zamanla aşka dönüşür.

Film her ne kadar kırsal bir yaşam alanında başlayıp, köylü ve köy kökenli karakterlerin hikâyesini işlese de büyük kısmı İstanbul'daki yaşamı konu alır. Klasik screwball filmlerindeki büyük şehir yaşantısı bu filmde de kendisine yer bulmuştur. Uzun süre önce kırsaldan göç edip şehirlileşen karakterlerin ve kent yaşamının bir parçası olmaya çalışan Güllü karakterinin çocuksu doğası yer yer açığa çıkmaktadır. Taka Nuri kırsal yaşamdan kalma kabadayılık ve hasımlık geleneğini şehir yaşamında devam ettirmektedir. Onun gibi bir Karadenizli olan Sürmeneli (Saadettin Erbil) ise Taka Nuri'nin bu düşmanlığına karşılık vermekten geri kalmayıp hasımlığını sürdürmektedir. Hatta memleketi Sürmene'den kiralık

katil getirtebilecek kadar ileri gidebilmektedir. Önceden bu durumun bilgisini alan Taka Nuri ise korkuya kapılıp kendisinden yardım istemeye gelen Güllü'nün kiralık katil olabileceğini düşünerek köşe bucak ondan kaçmaya çalışır. İstanbul'a yeni gelen Güllü ise otobüsten iner inmez yoldan geçen insanlara hemşerisi Rüstem Kaptan'ı tanıyıp tanımadıklarını sorar.

Modern kent yaşamındaki insan ilişkilerinin kırsal yaşamdaki insan ilişkilerinden farklı olduğunun bilincinde olmayan Güllü'nün çocuksu yönü ilk olarak bu sahnede kendisini gösterir. Güllü'deki çocuksu ruh halinin belirginleştiği bir başka nokta ise silah kullanmayı bilmemesine rağmen kanlısını ortadan kaldıracabileceği düşüncesidir. Bu durumu fark eden Taka Nuri kendi evinin bahçesinde Güllü'ye atış talimi yaptırır. Güllü ise farkında olmadan Taka Nuri'yi öldürmeye gelen kiralık katili kulağından vurur ve onun hayatını kurtarır. Taka Nuri ve Güllü'nün kırsaldan miras aldıkları kan davası sürdürme geleneğini şehir yaşamına taşımaları ve bu geleneği sakarlık ile tesadüfler içeren durumlar sebebiyle tam anlamıyla tatbik edememeleri onların çocuksu özellikleriyle bütünleşmiştir.

Şehir yaşamının ve yüksek refahın ortaya çıkardığı bir diğer mizahi durum ise screwball türünün zengin erkek karakterlerindeki temel hayal kırıklığı özelliğinin Taka Nuri'de de olmasıdır. Güllü ile tanışmadan önce Taka Nuri'nin hayatına hiç kadın girmemiştir. Güllü'yü evinde ağırladıktan sonra onun ideal sevgili/eş olduğuna karar verir. Taka Nuri ve Güllü ikilisini bir araya getiren yalnızca hemşeriliğe dayalı yardımlaşma değil aynı zamanda sınıfsal farklılıkları tamamen ihtiyacıdır. Öyle ki Güllü, köyünden İstanbul'a, -Taka Nuri'nin ifadesiyle- 'İstanbul'da bir gün bile yaşamaya yetmeyecek miktarda az bir para' ile gelmiştir. Akabinde Taka Nuri, kanlısını buluncaya dek Güllü'ye evinde ağırlama teklifinde bulunur. Güllü de onun elini öperek, bu teklifini kabul eder. Alt sınıftan olan Güllü'ye yaptığı bu kıyak, Taka Nuri'nin Güllü ile yakınlaşmasının ilk adımı olur. Taka Nuri'yi evinde Güllü'yü ağırlaması için ikna eden Temel Reis ise hem Taka Nuri hem de Güllü için muhafazakâr ilişki koçu konumuna sahiptir. Temel Reis, Güllü'yü Taka Nuri için potansiyel bir gelin adayı ve doğru bir ideal eş olarak gördüğünü film boyunca açıkça dile getirir. Hatta Güllü'ye şehirli kadın kıyafetleri

giydirerek Taka Nuri'yi ona aşık etmeye çalışır. Güllü evi terk edip baş düşman Sürmeneli'nin yanına gittiğinde Güllü'yü gidip geri getirmesi için Taka Nuri'yi ikna eden o olur. Neticede Taka Nuri gözünü karartarak düşmanı Sürmeneli'nin evine gider ve Güllü'ye olan aşkını itiraf ederek onu evine geri getirir. Klasik screwball filmlerinde ayrılan ideal çiftin ayrılığının uzun süre devam etmesi durumu bu anlatı için geçerli değildir. Söz konusu adanma komedilerinde ayrılan veya çeşitli sebeplerle bir türlü kavuşamayan çiftin filmin sonunda kavuştukları görülür. Bu filmde ise Taka Nuri ve Güllü çifti ayrıldıkları gün birleşirler. Aralarındaki sınıfsal ayrılıkları görmezden gelerek yeniden birleşmelerini sağlayan temel etken ise Türkiye'ye özgü olan namuslu kadın tutumuna dayalı meşru evlilik anlayışıdır. Güllü evi terk etmeden önceki gece Taka Nuri ile içki içerek, horon oynar. Güllü sarhoş olduğunun ayırdına varınca içki içtiği ve horon tepdiği için pişman olduğunu dile getirir. Daha sonra Taka Nuri onu yanağından öper. Sabah uyandığında Temel Reis gece boyunca Güllü ile yaşadıklarından sonra onunla evlenmesinin artık bir gereklilik olduğunu ifade eder. Geç saatte birlikte vakit geçirilen kadınla evlenmenin onun namusunu korumaya yönelik doğru bir davranış olduğu düşüncesi dönemin yaşlı bireylerince özümsemiş bir anlayıştır. Amerikan screwball filmlerinden farklı olarak yaşlı muhafazakâr ilişki koçu sık sık yöresel değerleri, gelenek ve görenekleri vurgulayarak genç bireylere Anadolu kültürüne özgü bir evlilik kurumunu özendirmektedir.

Filmde Güllü karakterinin özelinde kadın namusunun ve erkeğe itaatın takdir edildiği başka sahneler de mevcuttur. Örneğin Güllü, Taka Nuri'nin masasındaki misafirlere sessizce kahve servisi yaptıktan sonra bir köşede bekler. Misafirler bu duruma anlam veremezler. Taka Nuri de "*Bizim oraların terbiyesi... Git demeden gitmez*" diyerek durumu açıklığa kavuşturur. Erkeğinden utanan ve ona itaat eden makul Anadolu kadını tiplemesi Güllü karakterinde hayat bulmuştur. Taka Nuri de varlıklı ve kentli bir adam olmasına karşın köklerini unutmamıştır ve Anadolu'ya özgü ataerkilliği devam ettirmektedir. Güllü, Taka Nuri'deki ataerkilliği ve maskülenliği makul bir şekilde karşılar. Taka Nuri de Güllü'nün -aslında erkeklere özgü bir durum olan- kan davasını kararlılıkla devam ettirme arzusunu tuhaf bulmaz, hatta takdir eder. Güllü'nün köyde edindiği namusuna düşkünlük

anlayışını açığa çıkaran bir başka örnek ise hayatında ilk defa giydiği sırtı açık kıyafeti Taka Nuri'nin görmesi üzerine çok utanmasıdır. Namus anlayışına dair ailesinden öğrendikleri Güllü için önem arz etmektedir. Öyle ki Taka Nuri ile evlendiği gece, ailesinden gelen mektupta kanlısını bulup öldürmeden gerdeğe girmesinin makbul olmadığını öğrenen Güllü bu isteğe uyar ve Taka Nuri'nin ısrarlarına rağmen gerdek fikrine direnç gösterir.

Taka Nuri'nin köklerinden kopmadığının bir diğer örneği ise düğüne hemşerisi ve aynı zamanda baş düşmanı olan Sürmeneli'yi davet etmesi ve onunla arasındaki buzları eritmesidir. Öte yandan düğünden sonra çatıya testi yerleştirme adetini tatbik etmesi onun tam anlamıyla kent insanına dönüşemediğine kanıttır. Geleneğe göre sabah gerdekten çıkan erkeğin silahla ateş ederek testi kırması beklenir. Ancak filmde gerdek gecesinin bir dizi tuhaf ve gülünç sebepten dolayı bir türlü gerçekleşmemesi, bu adetin uygulanmasını da geciktirir. Bu sıralarda köyden Güllü'ye bir mektup gelir. Güllü okuma yazma bilmediği için Taka Nuri'den mektubu kendisi için okumasını ister. Satıları okuyan Taka Nuri can alıcı gerçeğin farkına varır çünkü mektupta Güllü'nün kanlısının kalçasında hamsi şeklinde bir leke olduğu yazılıdır. Doğal olarak, şaşkınlık ve korku içinde kalan Taka Nuri bu kez gerdekten kaçan taraf olarak hızla evden dışarı doğru uzaklaşır. Gerdekten kaçan bu kez Güllü değil Taka Nuri olur. Filmin sonunda ise tarihi bir mekânda Taka Nuri ve Güllü kavuşunca farklı yerlerdeki testiler kırılır ve böylece cinsel birleşmenin gerçekleştiği tasdik edilir.

Başından sonuna kadar, kırsaldaki kültürü ve köylü bireylerin o kültürü modern kent yaşamı içerisinde canlı tutmak için gösterdikleri çabayı işleyen film turco-screwball kategorisine girer. Hemşericilik, yöresel öğeler, kan davası, namusa düşkünlük, ataerkil aile yapısı gibi unsurlar klasik screwball filmlerindeki zengin ve yoksulun tanışması, aşkı itiraf edememe, şehir yaşamı, çocuksu doğa, geçici ayrılık, sınıfsal ayrılıklardan dolayı kavuşamama, filmin sonundaki nihai kavuşma gibi anlatı öğeleriyle bir araya gelmiştir. Türkiye'ye ait bölgesel gerçeklikler screwball türünün anlatı yapısıyla sentezlenmiştir.

Tablo 22 Güllü Geliyor Güllü Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 23 Güllü Geliyor Güllü Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 24 Güllü Geliyor Güllü Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	X
Silik Anne	

3.7.1.9. Yalancı Yârim (Ertem Eğilmez, 1973)

Ferdi (Tarık Akan) çapkınlığı ile tanınan yakışıklı ve lümpen bir kişiliktir. Ferdi'nin abisi, Kayseri yöresel ağzı ile konuşan, zengin bir fabrikatör, iş insanı olan Mahmut'tur (Metin Akpınar). Mahmut, kardeşi Ferdi'ye yüksek miktarda aylık bir gelir bağlamıştır. Ferdi abisinden, maddi sebeplerle, özellikle de miras kaygısıyla çok çekinmektedir. Çünkü Ferdi konforlu yaşamına tutku ile bağlıdır. Günün birinde abi Mahmut ve eşi Necla (Suzan Ustan) haber vermeden Ferdi'yi ziyarete gelirler. Konukların talebi Ferdi'nin nişanlısı ile tanışmaktır. Bu sırada sorunun çözümü için Nuri (Halit Akçatepe) devreye girer ve nişanlı rolü için Alev'e (Emel Sayın) ulaşır. Alev gerçekte de Ferdi'ye tek taraflı bir aşk beslemektedir ancak bundan Ferdi'nin haberi yoktur.

Filme screwball karakter özellikleri net bir şekilde görülür. Bu özellikler apolitiklik, kentlilik, boş vakit, çalışkanlık (Ferdî lümpence, eğlence merkezli bir yaşam sürerken; Alev, kuru temizlemede çalışan bir emekçidir), çocuksu doğa (Ferdî, Alev'i abisine nişanlısı olarak tanıtır), gerçek aşk özlemi (Alev karakteri bu özelliği taşır) şeklinde sıralanabilir. Yalancı Yârim filmi screwball anlatı özelliklerinden de bazı öğeleri içerir. Bu anlatı özellikleri şu şekilde sıralanabilir; sınıf ayrımlarının belirtilmesi, üst sınıf kibri (abi Mahmut, kardeşi Ferdi'nin yoksul bir kızla evlenmesini istememektedir), gerçekliğin planlı çarpıtılması, (Ferdî'nin Alev'i nişanlısı olarak tanıtmaması ve ardından peşi sıra yalanlar söylemesi), yanlışlıklar komedisi (abi Mahmut, Alev'in babası Derviş'i (Münir Özkul) ünlü iş adamı Derviş Başak zannetmesiyle gelişen olaylar), nihai birleşme öncesi ayrılık, ideal eş keşfi, zihniyet değişimi, maddi beklentisizlik, dönüşüm sonrası kabul ve mutlu son.

Ferdî, günlerini hovardalıkla geçirmektedir. Ani ziyaretinden sonra Abisi Mahmut'a, nişanlısı olarak tanıttığı Alev, aslında Ferdi'ye tek taraflı ama sadık bir aşk besleyerek makbul kadın olma özelliğini gösterir. Bu sıfat, Mahmut tarafından da tasdik edilir. Hovardalıktan hiç hoşlanmayan ve düzenli bir aile kurumuna inanan abi Mahmut, bu bağlamda taşra kökenli bir muhafazakarlığı temsil eder. Özcesi Mahmut, hem baskın baba karakteri işlevini görür hem de muhafazakâr

ilişki koçu olarak yönlendirmede bulunur. Filmde düşük eğitim düzeyi ise bazı yan karakterler (Alev'in ailesi) üzerinden olumlu bir özellik olarak anlatılır. Alev'in ailesinin üst sınıf üyesi olmamaları, onların sıcak kanlı, saf ve yüce gönüllü olmalarıyla ilişkilendirilir. Alev'in ailesi, özellikle de babası batıl inanışlara sahiptir. Alev ve Ferdi'yi nazardan korunmak için tütsü yakılan sahne bu inancı simgeler. Öte yandan, düğün hazırlıkları sırasında Alev'in ailesinde imece usulüne dair uygulamalar görülür. Bu durum da kırsallığın, köy kökenliliğin bir işareti olarak ele alınabilir. Hisler bağlamında ise Ferdi başlangıçta Alev'e karşı herhangi bir duygu beslemez ancak sonradan bu durum değişir. Öyle ki Ferdi, abisinin Alev'in zengin kızı olmadığı öğrendiği anda sergilediği sert tepkiye rağmen ona karşı çıkar ve mirastan feragat ettiğini söyler. Bu noktada tepkiyle birlikte Ferdi'deki maskülen dürüstlük de açığa çıkar: *"Abi! o saf insanları daha fazla suçlamayın. Suçlanacak biri varsa benim. Ben size yalan söyledim. Ben aldattım sizi. Onlara da size de bu adi oyunu ben oynadım. Gerçekleri...Paranızla yaşadığım sorumsuz hayat uğruna böyle bir alçaklığı yaptığım için utanıyorum kendimden. Ama bitti. Ne böyle bir hayatı ne de paranızı istiyorum artık. O pırıl pırıl insanlar, o melek gibi insanlar kendime getirdi beni. Üç kuruşluk bir oyuncak gibi oynadım onunla. Ne yazık ki çok geç anladım sevdiğimi."* Baş karakterin bu cümleler üzerinden anlaşılan dönüşümü bir taraftan da kanaatkarlığı ifade eder. Son safhada ise yaşanan ayrılık sürecinin bittiği yer ilginçtir; çünkü ikisi de denize atlayarak orada sarılıp birleşmeyi sergilerler. Bu sahnede iki sınıfın uzlaşması görülür. Çünkü deniz, mülkiyeti kimseye ait olmayan, herkese ait bir yerdir. Bu bağlamda Proudhon'un denizin neden mülkiyete dönüştürülemediğine dair çözümlemesi filmde denizin bir uzlaşma alanı olarak seçilmesine açıklık getirmektedir. Proudhon'a (2018) göre toprak gibi sayılabilir, sınırları belirlenebilir bir şey olduğundan suya ve gün ışığına göre sahiplenilmeye daha elverişlidir. Doğa tarafından insanoğluna karşılık olarak hediye edilmiş zenginliklerden olan toprak sahiplenilmiştir. Ancak deniz ve hava için aynı şey yapılamamıştır (Proudhon, 2018, s. 138). Ferdi'nin bundan sonra Alev'in gemisine bineceği kesindir. Yani Ferdi, sınıf aşağı doğru sınıf atlama kararını vermiştir. Karadaki yaşamına alt sınıfın bir üyesi olarak devam edecektir. Son olarak Mahmut ve daha önceden Mahmut'u baskılayan Necla da aynı gemiye binerler. Alt sınıf ile barış gerçekleşir.

Tablo 25 Yalancı Yârim Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Yalancı Yârim (Ertem Eğilmez, 1973)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	
Maskülen Dürüstlük	
Hovadaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 26 Yalancı Yârim Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Yalancı Yârim (Ertem Eğilmez, 1973)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	

Tablo 27 Yalancı Yârim Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Yalancı Yârim (Ertem Eğilmez, 1973)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	X (bu filmde baskın baba işlevini gören abidir)
Silik Anne	X

3.7.1.10. Oh Olsun (Ertem Eğilmez, 1973)

Fehmi Haznedar (Hulusi Kentmen) fabrika sahibi, zengin, sert mizaçlı ve disipline inanan bir karakterdir. Fehmi'nin üç oğlu vardır. Büyük olan Fazıl (Kemal Sunal), ortanca oğlu Ferit (Tarık Akan) ve küçük kardeş ise Ferdi'dir (Halit Akçatepe).

Fazıl iyi niyetli, saf ve başarısız bir görünüm sergiler. Ferit, sorumsuz olup, okuldan uzak ve ilgisiz bir üniversite öğrencisi olup okuldan uzak hovardaca bir yaşam sürmektedir. Ferdi ise haylaz, tembel bir lise öğrencisidir. Günün birinde Fehmi Haznedar çocuklarının umutsuz halinden haberdar olur ve öfkelenerek çocuklarına ağır ve anlamlı bir ceza keser. Fehmi Haznedar üç çoğunu da kendi fabrikasında işçi olarak çalıştırmaya başlar.

Oh Olsun filminde screwball karakter özellikleri ve öğeler barınır. Bunlar; apolitiklik, kentlilik, boş vakit, çalışkanlık (3 kardeş de dönüşümden sonra), çocuksu doğa (Ferit anne ve babasından gizlice evlendikten sonra -kardeşlerinin de yardımıyla, çatı katında eşinin doğumuna kadar yaşar. Ferit'in eşi Alev ((Hale Soygazi) ise ailesine bu süre zarfında Almanya'da işçi olarak çalışacağını söyler), kariyer adanmışlığı (3 kardeş de dönüşümden sonra) şeklinde ifade edilebilir.

Film, screwball anlatı özellikleri taşır. Bu özellikler, ortak payda (filmin başat karakterlerinin aynı ortamları yoğun bir şekilde paylaşmaları), sınıfsal ayrımların belirtilmesi, üst sınıf kibri (Fehmi Haznedar oğlu Ferit'in evliliğinden ve yeni doğmuş çocuğundan haberdar olunca şiddetli bir şekilde öfkelenir. Durumu kabullenemeyen baba, Burhan (Münir Özkul) ustayı yanına çağırır, azarlar ve aşağılar) gerçekliğin planlı çarpıtılması, yanlışlıklar komedisi, ideal eş keşfi, zihniyet değişimi, maddi beklentisizlik, dönüşüm sonrası kabul ve mutlu son olarak sıralanabilir.

Tür içinde az rastlanan bir durumun temsili olarak, Fehmi Haznedar, olayların gelişimini doğrudan etkileyen bir baskın baba imajını çizer. Bunun sebebi, karakterlerin dönüşümündeki babanın rolünün az ya da dolaylı olması değil; aksine doğrudan ve kapsayıcı bir nitelikte olmasıdır. Fehmi Haznedar, sadece ideal çiftin ve çocuklarının yaşamını değiştirmekle kalmaz; aynı zamanda fabrikasındaki -başta Burhan usta olmak üzere- işçilerin yaşamını etkiler. Ancak bu gücüne rağmen babanın, muhafazakâr koç rolü üstlenmediğini de belirtmek gerekir. Baba Fehmi, eşine karşı ise baskın erkek konumundadır. Bu filmdeki anne karakteri de özgündür. Türdeşi olan filmlerden farklı olarak bu filmde anne,

son bölümde çocuklarının yaşamı üzerinde söz sahibi olur ve koca otoritesini sorgular. Anne, babanın Ferit ile ideal eşi ve işçilerine dair inadının kırılmasını sağlar. Bu şekilde hem ideal çiftin hem de grev yapan işçilerin ereklerine ulaşmasını sağlar. Tüm bunlara rağmen annenin silik bir tip olduğunu unutmamak gerekir; çünkü eşinden ayrılıp çocukları, gelini, torunuyla yeni bir hayat kurma iddiası bir karşı çıkış göstermenin ötesine geçemez. Anne filmin bitiminde eşiyle barışmış bir halde fabrikadan ayrılır. Dindarlık ve düşük eğitim düzeyi de annede mevcuttur. Bu bağlamda kurban kesme, türbe ziyareti, adak adama ve dua etme gibi pratiklerin de annede görüldüğü belirtilmelidir. Öte yandan Abisel'e (2005) göre baba aile reisi ve otorite sahibi kişidir. Bu durum ailenin sınıfsal konumuna ya da maddi durumuna göre değişiklik göstermez. Yaşadığı sürece son kararı hep baba verir. Neredeyse tüm filmlerde baba karakterinin geleneksel yanı ağır basar ve baba hep bir yan karakter olarak konumlandırılır. Öykü öncelikli olarak evlatlar üzerinden yürür. Baba sıklıkla, çocuklarıyla çatışma yaşar ama genelde annenin katkısıyla durum dindirilir ya da dindirilmeye çalışılır (Abisel, 2005, s. 85). Filmde babanın çocukları ile yaşadığı çatışma, annenin devreye girmesiyle çözülür.

Düşük eğitim düzeyi ayrıca ağabey Fazıl'da, Burhan usta ve diğer işçilerde de vardır. Anlatı ve karakter özellikleri başlıklarında verilen bilgilerden hareketle Ferit karakteri ideal eşi ile tanıştıktan sonra dönüşüm geçirmiş; aşağı doğru sınıf atlamış ve sorumluluk sahibi, çalışkan bir kişiliğe büründüğü söylenebilir. Ferit, ideal eşinin de katkılarıyla kanaatkarlık, muhafazakarlık ve maskülen dürüstlük konularında duyarlık geliştirmiştir. Bir yandan da babasının fabrikasında işçi olarak çalışmaya başladıktan sonra babasından para talep etmemeyi seçmiştir. Ferit, hamile olan eşi Alev'e evinin çatı katında, kendi çabalarıyla gizlice bir yaşam kurar. Bu durumda Ferit, finansal kaynak vasfını da almış olur. Baş karakter tüm bu değişimlerin etkisiyle eski hovardaca yaşamını terk ettiği için Alev ile evlenir ve cinsel birlikteliklerini de evlilik sonrasında yaşar. Bu davranış, karakter açısından muhafazakarlaşma işaretidir. Öte yandan Alev de muhafazakarlığının yanında kanaatkâr bir karakterdir; filmin sonuna dek Ferit'e karşı maddi beklentisizlik tavrı içinde olmuştur. Ayrıca geleneksel namus anlayışını taşıyan

Alev için cinsellik, ancak evlilik sonrası meşrudur. Başkarakterlerin ilişkilerine genel olarak bakıldığında bir nokta dikkat çekicidir. Zira, Ferit'e verilen muhafazakâr ilişki koçluğu desteği 2 kardeşi ve annesi arasında paylaşılır. Bu, tür içinde az rastlanılan bir durumdur.

Yan karakter ve yardımcı temalara bakıldığında ise Burhan usta ve grev olgusu dikkat çeker. Yakın çevresinde hayli sayılıp sevilen bir karakter olarak Burhan usta aynı zamanda kanaatkarlığı temsil eder. Öyle ki sendikanın grev kararına direnir ve işçileri grevden bir süreliğine vazgeçirir. Burhan ustanın ilgili sahnedeki sözleri şu şekildedir: "*Burası hepimizin ekmek kapısı. Grev, iş yerine karşı yapılmaz; iş verene karşı yapılır. Maksat batırmak değil hakları almak. Bence elimizdeki siparişleri bitirene kadar grev fikrini erteleyelim.*" Filmin sonunda, Fehmi Haznedar kucağında torunu, yanında eşi ile birlikte fabrikanın kapısından çıkar. Fabrikanın başına grevde olan oğullar geçer. İşçiler ise mutlu bir şekilde işlerinin başına dönerler.

Tablo 28 Oh Olsun Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Oh Olsun (Ertem Eğilmez, 1973)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 29 Oh Olsun Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Oh Olsun (Ertem Eğilmez, 1973)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 30 Oh Olsun Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Oh Olsun (Ertem Eğilmez, 1973)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.11. 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974)

Ediz (Ediz Hun) ve Bülent (Bülent Kayabaş) adlı iki genç, yaşamlarını kıt kanaat bir şekilde sürdüren ajans fotoğrafçılarıdır. İki kız kardeşten birisi olan Gülşen'e (Gülşen Bubikoğlu) Ediz aşık iken, diğer kız kardeş Ahu'ya (Ahu Tuğbay) Bülent aşıktır. Ancak kavuşmalarının önündeki en büyük engel Ediz ve Bülent'in yoksulluğudur. Gülşen ve Ahu ise zengin bir ailenin çocuklarıdır ancak bu gerçeği Ediz ve Bülent'ten gizleyerek kendilerini gündelik çalışan turist rehberi olarak tanıtır. Gülşen ile Ahu'nun babası Hacı Saffet Bey'in (Hulusi Kentmen) iş dolayısıyla İstanbul'a gelmesi, çiftlerin hayatını bütünüyle değiştirir. Hacı Saffet Bey'in kızların babası olduğunu bilmeyen Ediz ve Bülent, ideal sevgilileri ile kavuşana kadar bir dizi gülünç ve tesadüfi olay yaşar.

Screwball filmlerindeki çocuksu doğa, şehir yaşamı, boş vakit ve apolitik olma durumu tüm karakterlerde göze çarpmaktadır. Ediz, Bülent, Gülşen ve Ahu karakterleri İstanbul'un zengin muhitlerinde vakit geçirmektedirler. Ediz ve

Bülent'in meslekleri fotoğrafçılık iken, Gülşen ve Ahu ise öğrencidir. Ancak bu karakterlerin işe vakit ayırdığına film boyunca pek rastlanmaz. Bu karakterler vakitlerini gönül ilişkisine harcarlar. Hatta bu durum, filmin daha ilk sahnesinde görülebilir. Çiftler arasındaki sınıfsal ayrılık da yine bu fark edilir. Gülşen ve Ahu, lüks ve pahalı yemekler sipariş ederken, Ediz ve Bülent aç olmadıklarını ifade ederler. Kızlar yemekten kalkınca hesabı ödemek iki erkeğe kalır. Yeterli parası olmayan Bülent, hesap karşılığında ceketini ve süveterini restorana verir. Bir sonraki sahnede kızlar ona ceketinin ve süveterinin nerede olduğunu sorunca o da hobi olarak atletizmle ilgilendiğini ve mevcut durumda koşu antrenmanı yaptığını söyler. Ediz de onu tasdik eder. Bunun üzerine kızlar kahkaha atarlar. Sınıfsal ayrımın mizah aracılığıyla dışa vurulduğu bu sahne çocuksu doğa, kent yaşamı ve bolca boş vakte sahip olma gibi screwball türünün özelliklerini de bir potada eritmektedir.

Filmdeki sınıfsal ayrımın ve yoksulluğun öne çıktığı bir başka nokta ise gençlerin evlenme arzusudur. Ediz ve Bülent evlenebilmek için gerekli olan paraya sahip değildirler. Sahip oldukları paranın toplam miktarı sadece 100 liradır. Tam bu müşkül durumda Hacı Saffet Bey ile yolları kesişir. Hacı Saffet Bey, bir tekstil tüccarıdır ve Füze Reklam Ajansı'nın, şirketinin ürünleri için tasarladığı posterini görünce çok sinirlenir çünkü poster yarı çıplak bir kadın resmini barındırmaktadır. Yaşadığı yer Adana'da muhafazakâr ve dindar bir adam olarak bilinen Hacı Saffet Bey, söz konusu reklam şirketi ile olan iş sözleşmesini feshetmek için İstanbul'un yolunu tutar. Uçakla yaptığı bu yolculuk sırasında, geçmişte gönül ilişkisi kurduğu Şingirdak Melahat'ı (Suzan Avcı) görür ve yelkenleri suya indirerek ona konyak ısmarlar. Bir sonraki sahnede Hacı Saffet Bey'in müzikli ve danslı bir barda Şingirdak Melahat ile gönül eğlendirdiği görülmektedir. Hacı Saffet Bey, kültürel anlamda çelişkileri olan bir muhafazakâr tiptir; kızları Gülşen ve Ahu'ya evden vakitsizce çıkmamaları, kısa elbiseler giyinmemeleri, erkeklerle görüşmemeleri, tüm dikkatini öğrenciliğe vermeleri yönünde yoğun bir baskı yapar. Ne var ki Hacı Saffet Bey alkol ve kadınların bulunduğu eğlenceler söz konusu olunca muhafazakârlığı bir kenara bırakmaktadır. Benzer şekilde Hacı Saffet Bey'in kız kardeşi Behice Hala da (Adile Naşit) muhafazakâr bir kadındır.

Behice, dinin gereklerini eksiksiz bir şekilde yerine getirdiğini düşünmektedir; başörtülüdür ve Kur'an üzerine yemin ettikten sonra asla yemininden dönmemektedir. Hala karakteri Hacı Saffet Bey'in direktiflerine uyarak, yeğenleri Gülşen ile Ahu'ya yoğun bir baskı uygulamakta ve onları, sokakta erkeklerle dolaşırken, gizlice takip etmektedir. Ancak Behice hala filmin son sahnesinde kimseye haber vermeden ağabeyinin şoförü ile evlenir ve onunla kol kola kapıdan içeri girer.

Gülşen ile Ahu'nun filmin boyunca süren evlenme arzusu, Behice halanın filmin sonunda beklenmedik bir şekilde Hacı Saffet Bey'in şoförüyle nikahlanmış bir şekilde ortaya çıkması ve Ediz ile Bülent'in âşık olduğu kızlarla evlenebilmek uğruna çeşitli fedakarlıklar göstermesi Nilgün Abisel'in Yeşilçam'daki evlilik kurumunun temsil ediliş biçimini ele almasını hatırlatmaktadır. Abisel'e (2005) göre Türk sinemasında kızlar hep evlenmek ister. Başta anneler aile ve toplumsal ortam bu isteği hazırlar ve destekler. Erkekler ise âşık olduklarında ya da mecbur kaldıklarında evlenmeyi düşünürler. Böylesine doğal ve kaçınılmaz görünen evlilik kurumu ilginç bir şekilde sinemamıza "imkânsız bir eylem" olarak yansımıştır çünkü filmlerin birçoğunda öykünün ana hatlarını kadın ve erkeğin kavuşmasındaki zorluklar oluşturur. Bu zorluklar ekonomik, sosyal ya da aile üyelerinin onayıyla ilgili olabilir (Abisel, s. 80-81).

Filmdeki muhafazakâr ilişki koçu, muhafazakarlığın ve dindarlığın çelişkisini yaşayan Hacı Saffet Beydir. Bu karakter klasik Yeşilçam filmlerinden farklı olarak hem taşra da hem de kentte dengeli bir şekilde muhafazakâr kimliği sürdürmemektedir. Hacı Saffet Bey taşrada tutucu ve dindar, kente adımını atınca bara giden, konyak içen, anlık gönül ilişkisi kuran bir adamdır. Bununla birlikte -alt sınıftan da olsa- dürüst ve çalışkan erkekleri ideal eş olarak görmektedir; onların sevdiği kadınlara kavuşabilmek için gösterdikleri çabayı takdir etmekte ve desteklemektedir. Filmin sonuna doğru Şingirdak Melahat, Ediz ile Bülent'i yanına alarak kız istemeye Hacı Saffet Bey'in evine gider. Hacı Saffet Bey'e şantaj yaparak seven gençlerin kavuşmasını sağlar. Ancak tüm buna rağmen ideal çiftlerin ilişkisinde kurucu bir rol oynamadığından ve dönemin

toplumsal değerlerine aykırı hareket eden bir kadın olduğundan muhafazakâr ilişki koçu olarak görülemez.

Dönemin muhafazakârlık anlayışını, muhafazakâr insanların yaşam tarzındaki çelişkili davranışları, tutumları, alışkanlıkları seyirciye evlilik ve aşk konuları bağlamında aktaran filmi turco-screwball alt türü içerisinde değerlendirmek mümkündür. Film muhafazakârlık temasını kız kaçırma, namus temizleme, Türkiye'ye özgü maskülenlik ve yoksul ama onurlu gençleri evlilik için makbul görme gibi bakış açılarıyla bir arada işlediğinden klasik screwball filmlerinden farklı bir yerde durmaktadır.

Tablo 31 100 lira ile Evlenilmez Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 32 100 lira ile Evlenilmez Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 33 100 lira ile Evlenilmez Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	
Öteki Kadın	
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.12. Gece Kuşu Zehra (Alşavir Alyanak, 1975)

Ferit (Tarık Akan) büyük ikramiyeyi kazanır. Akabinde yakın arkadaşları olan Nejat (Süleyman Turan) ve Suzan'ı da (Fatma Belgen) yanına alarak tatile çıkmaya karar verir. Yerleştikleri otelde tekrarlanan karşılaşmalardan sonra kumar masasında Ferit, Zehra (Hale Soygazi) ile tanışır. Zehra, kendini Sema olarak tanıtır çünkü kendisi gerçekte profesyonel bir dolandırıcı ve hırsızdır; Ferit ile tanıştıkları günün gecesinde Zehra, Ferit'i soymak için gizlice odasına girer ama Ferit tarafından yakalanır. Zehra her şeyi itiraf edince, Ferit onu affeder ve polise teslim etmekten vazgeçer. İkili, zamanla birbirini yakından tanır ve âşık yaşamaya başlarlar.

Gece Kuşu Zehra filmi, temel screwball karakter özelliklerinden apolitiklik, kentlilik ve boş vakti içerir. Ancak araştırma kapsamında yapılan taramalarda filmin, screwball klasiklerinden olan *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) adlı film ile hikâye ve anlatı açısından aşırı bir benzerlik gösterdiği anlaşılmıştır. Bu sebeple screwball anlatı özelliklerini yoğun bir şekilde içermesi şaşırtıcı değildir. Sınıfsal ayrımların belirtilmesi, gerçeğin planlı çarpıtılması, maddi beklentisizlik (Zehra, hırsızlık alışkanlığı olsa da maddi taleplerde bulunmaz) ideal eş keşfi, zihniyet değişimi (Ferit, Zehra'nın durumunu anlamak için çaba harcarken; Zehra sürekli hırsızlık alışkanlığını terk eder), nihai birleşme öncesi ayrılık, dönüşüm sonrası kabul (Ferit, Zehra'yı kabul eder) ve mutlu son açık bir şekilde görünen anlatı özellikleridir.

Filmin iki başkarakteri, bir mesleklerinin olup olmadığı seyirciye gösterilmeyen; düşük eğitim düzeyine sahip oldukları dolaylı olarak anlaşılan Ferit ve Zehra'dır. Karşılaşmalarının ilk anında hiç düşünmeden Zehra'ya yönelen Ferit'in, hovarda bir kişilikte olduğu söylenebilir. Zehra'nın ise niyeti bambaşkadır; Ferit'in odasına ulaşarak paralarını çalmak düşüncesindedir. Zehra'nın, araştırma kapsamında incelenen filmlerin tamamındakilerden farklı bir kadın karakter olması dikkat çeker; hırsızlığı alışkanlık haline getirmiş tek başkarakterdir. Dolayısıyla yaşadığı dönüşüm de ötekilerden farklıdır. Asıl amacının hırsızlık olduğunu itiraf ettikten sonra Ferit'in onu affetmesiyle, Zehra da dönüşümünü yaşamaya başlar; önce sürekli hırsızlık yapma alışkanlığını terk eder, ardından yavaş yavaş Ferit'in gözünde makbul kadına ve ideal eşe dönüşür. Ferit, ilişki başladıktan sonra gelenekçi ve maskülen namus anlayışının klasik bir örneğini sergileyerek, bir barda Zehra'ya sarkıntılık eden kişilerle kavga eder. Bu dönemde Ferit, Zehra ile yaşamak için bir köşk kiralar ve finansal kaynak sağlama vasfını da üzerine alır. Bu arada Zehra'nın amcası (Münir Özkul), aile mesleği olan hırsızlığı devam ettiren bir kişidir ve son bölümde Ferit'in parasal kaybını gidermek için Zehra ile yaptıkları bir planın parçası olur. Bu yönüyle amca, nispeten muhafazakâr ilişki koçluğu yapmış olur. Zehra'nın amcası, hırsızlık ve dolandırıcılıkla yaşamını idame ettiren bir karakter olsa da muhafazakâr bir tarafı da vardır. Zehra'nın Ferit ile yaşadığını öğrenince ona "kötü yola sapan kız" diyerek sitemde bulunur ve bu durumun onun "ahlakını bozacağını" söyler. Ek olarak tüm bu süreçte Zehra'nın Ferit'e maddi beklentisizlik içinde yaklaştığı da unutulmamalıdır. Ferit'i, girdiği parasızlık girdabından kurtarmak isteyen Zehra ona söylemeden amcasıyla birlikte plan yapıp, kumarda ona para kazandırmak ister. Ancak Zehra'nın bu oyunu açığa çıkınca, Ferit, onun bu eylemiyle kendisini küçük düşürdüğünü söyleyerek ondan ayrılır. Abisel'e (2005) göre Türk sinemasında özellikle aile şerefi kavramının bileşenlerinden biri de "namuslu bir iş tutma"dır. Bu anlayış, meşru olmayan yollardan kolay para kazanma amacını uygun görmez. Filmlerde sıklıkla karakterlerin birbirlerine alın terinin önemini, kirli paradan kaçınılması gerektiğini anlattıkları görülür. Sahtekarlık ve dolandırıcılık gibi işler "namussuzca" görülür (s. 95). Baş karakterlerdeki asıl dönüşüm bu süreçte başlar. Hırsızlığı bırakan Zehra, amcasını da yanına alarak, geçimini gazonoda

şarkı söyleyerek sürdürmeye başlar. Ferit ise zengin olma takıntısından vazgeçerek kumarı bırakır. Dönüşümlerini tamamlayan başkarakterler filmin sonunda hayatlarının geriye kalan kısmını geçirecekleri Ferit'in İzmir'deki evinin yolu tutarlar.

Tablo 34 Gece Kuşu Zehra Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Gece Kuşu Zehra (Alşavir Alyanak, 1975)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	
X	
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 35 Gece Kuşu Zehra Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Gece Kuşu Zehra (Alşavir Alyanak, 1975)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 36 Gece Kuşu Zehra Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Gece Kuşu Zehra (Alşavir Alyanak, 1975)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	
Silik Anne	

3.7.1.13. Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975)

Aileleri tarafından İstanbul'a üniversite eğitimi alması için gönderilen Ferit (Tarık Akan), Murat (Halit Akçatepe) ve Ömer (Cengiz Nezir) adlı üç erkek kardeş günlerini türlü haylazlıklarla geçirmektedir. Eczacı olması beklenen Murat, tüm vaktini kahvehanede kumar oynayarak geçirirken mühendislik bölümünde okuyan Ömer de dersleri bir kenara bırakarak kendisini dönemin yoğun siyasi faaliyetlerine kaptırmıştır. Öğrencisi olduğu tıp fakültesine bir kere bile uğramayan ana karakter Ferit ise çeşitli çapkınlık oyunları ile gününü gün etmektedir. Memleketteki babaları da her şeyden habersiz bir şekilde, onlarla gurur duymakta ve mezuniyetleri için heyecanla gün saymaktadır. Baş karakterlerden biri olan Ferit screwball türünün ana karakterlerinde görülen kentlilik, apolitiklik, boş vakte ve çocuksu doğaya sahip olma, temel hayal kırıklığına uğrama gibi özelliklerin hepsine sahiptir. Ferit aynı anda 3 farklı kadınla gönül eğlendirmektedir. Hatta bu kadınlardan ikisi kardeştir ve aynı kişi ile flört ettiklerinden habersizdirler. Ferit iki kız kardeşe aynı anda karşılaşmamak için türlü kurnazlıklar yapar ve her seferinde onları atlatmayı başarır. Ferit'in diğer sevgilisi ise gazinoda şarkıcılık yapmaktadır. Her gün bu 3 kadından birisi ile vakit geçiren Ferit yine bir gün gazinoda şarkıcılık yapan sevgilisi ile orman yolunda araba ile ilerlemektedir. Radyatörün su kaynatması sonucu araba orman yolunda mahsur kalır. Civarda su bulabilmek için kadının yanından ayrılan Ferit, hayatını değiştirecek olan Zehra (Gülşen Bubikoğlu) ile tanışacağından habersizdir. Piknik yapan ve eğlenen arkadaş grubundan koparak ormanın sessizliğinde dinlenmeye çalışan Zehra, yeşilliğin içinde uyuyakalır. Zehra'yı bu halde gören Ferit, ona âşık olur ve onu öperek uyandırır. Bu durumu büyük bir tepki ile karşılayan Zehra arkadaşlarının yardımı ile oradan uzaklaştırılır. Aşk ve eğlencenin iç içe geçtiği bir ruh haline bürünen Ferit, bu durumdan haz alarak kahkaha atar ve bu olaydan sonra günlerce Zehra'nın peşini bırakmaz. Bir dizi uzun ve gülünç ikna çabalarının sonucunda Zehra'yı kendisine bağlamayı başarır.

Aileyi başarılı bir öğrenci olduğuna inandırma, aynı anda birden çok kadınla gönül eğlendirme, güldürü düzeyindeki absürt ve rahatsızlık verici teşebbüslerle

platonik aşkı karşılıklı aşka dönüştürme gibi eylemler; Ferit'in çocuksu doğaya ve boş vakte sahip olan lümpen bir karakter olduğunu göstermektedir. Ancak Ferit, Zehra'nın aşkına karşılık vermesi ile bir dönüşüm sürecine girer çünkü daha önce flört ettiği hiçbir kadınla tam anlamıyla mutlu olmamış ve onlara karşı bir duygu beslememiştir. Ferit bu ruh halinden kardeşlerine bahseder ve bu noktada kardeşleri onun muhafazakâr ilişki koçu olur. Öyle ki Ferit, Zehra'yı kardeşleri ile tanıştırmak için eve davet eder. Ancak bu durum Ferit ve kardeşleri için zevk ve sefa döneminin sonu olur. Zehra'yı davet ettiği gün flört ettiği kadınlar ve memleketteki nişanlısı ile ailesi birbirlerinden bağımsız olarak eve baskın yaparlar. Zehra, Ferit'i terk eder. Babasının zoruyla nişanlandığı kızın ailesi de nişanı bozarak bu durumu Ferit'in memleketteki babasına iletir. İstanbul'a gelen babası Ferit'in yanı sıra diğer kardeşlerinin de yaptığı haylazlıkları öğrenir ve kendi tabiriyle "sınıfta kalmaktan başları dönmüş" olan bu çocukları memlekete geri götürür. Dediğim dedik ve sert bir baba tiplmesi olan bu karakter, bir toprak ağasıdır ve çocuklarını cezalandırmak için onlara tarlalarında ırgatlık yaptırır. Ferit'in babası ceberut, ataerkil ve muhafazakâr bir karakterdir. Ona göre makul genç, eğitimden başka bir derdi olmayan ve babasının sözünden çıkmayandır. Genç insanların ülke meseleleri ile ilgilenmesini ve siyasetle uğraşmasını kesinlikle tasvip etmez ve kumar gibi eğlence biçimlerine karşı tavrı çok nettir. Baba karakteri, genç bir erkek için en uygun olan eş seçiminin görücü usulü evlilikle mümkün olduğuna inanmaktadır. Baba, söz konusu ideal genç erkek kriterlerine uymayan oğullarını fiziksel ve sözel şiddet uygulama ve yoğun iş yüküne maruz bırakma yoluyla disipline etmeye çalışır; oğullarını İstanbul'dan memlekete getirerek, zorla çiftliğinde çalıştırır. Ferit ve kardeşlerinin köklü değişimi tam olarak bu olayla başlar. Konfor alanından ve eğlence yaşamından koparak zorlu bir emek sürecine giren üç kardeş hayatın gerçekleri ile yüzleşirler. Bu zorlu deneyimden önce hiçbir şekilde alın teri dökerek hayatını idame ettirmemiş olan gençler, ilk defa üretim ilişkileri içerisinde aktif olarak yer alırlar. Ancak kardeşlerinden farklı olarak Ferit karakterindeki dönüşümün kaynağı yalnızca ekonomik çıkmaz değil ideal sevgilisi ile yeniden kavuşma motivasyonudur. Ferit, babasının çiftliğinde ırgat olarak çalışırken Zehra'ya yazdığı mektupta şu cümleleri kurar: "*Zehra bugüne kadar yaptıklarımın büyük*

pişmanlık duyuyorum. Fakat geçmişteki hatalarımın seninle ilgisi yok. Hayatımda hiçbir ciddi amacım yoktu. Sen yoktun. Yani aşk yoktu. Seni seviyorum ve çok değiştim. Senin aşkın değiştirdi beni. Artık eski uçarı ve sorumsuz insan değilim. Bütün sorumluluklarımı ve hayatın anlamını seni sevmekle kavradım.” Ferit mektupta Zehra’ya seslenirken kurduğu bu cümleler, screwball filmlerindeki erkek karakterin aşk ile kariyeri arasındaki dengeyi bularak, yaşamında yeni bir safhaya girmesini hatırlatmaktadır. Nitekim, Ferit şımarık, sorumsuz ve amaçsız yaşayan bir burjuva erkeği olmaktan çıkıp, ideal sevgilisi ile bir araya gelebilmek için kendisini mesleki açıdan dönüştürmeye karar kılan bir karakterdir. Ferit’in yeniden İstanbul’a dönerek üniversite eğitimine devam etme kararı, kardeşleri Murat ve Ömer üzerinde de etkili olur. Onlar da Ferit’e eşlik ederek bir yandan harçlıklarını çıkarıp, diğer yandan okullarını bitirmek için İstanbul’a gitme iradesini gösterirler. Bu eylemi babalarının otoritesini yıkma pahasına gerçekleştirirler. Bu noktada Ferit, farkında olmadan hem kendisini hem de kardeşlerini bireysel kurtuluşa götüren yolu açar. Ferit’in bu dönüşüm hamlesini ne babası ne de geçmişte gönül ilişkisi kurduğu kadınlar inandırıcı bulurlar. Dolayısıyla Ferit’in ideal sevgilisi ile olan bağlarını yeniden kurması kolay olmaz.

Kırsaldaki maskülen ve muhafazakâr babasının kurduğu otoriter duvarı bir şekilde aşmayı başaran Ferit, kentteki bir başka muhafazakâr ve maskülen karakter olan Ali Kaya (Hayati Hamzaoğlu) ile karşılaşır. Kabadayılığı ile tanınan Ali Kaya, İstanbul’da kahvehane işletmektedir ve olgun yaşlara gelmiş bir kız kardeşi (Adile Naşit) ile bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Kız kardeşi sürekli olarak ağabeyinin kıskançlığını yüzünden evlenemediğinden şikâyet etmektedir. Onun bu özelliğini bilen Ferit’in eski sevgilileri -Zehra dahil- bu zaafı Ferit’ten intikam almak için kurguladıkları bir plana alet ederler. Zehra ve diğer kızlar Ferit’i bayıltıp kaçırlar ve Ali Kaya’nın kız kardeşinin yatak odasına baygın halde bırakırlar. Bir süre sonra ankesörlü telefonda arayarak ona kız kardeşinin evde bir erkek ile yalnız vakit geçirdiğini söylerler. Bunu duyan Ali Kaya silahını beline takarak soluğu evde alır. Sabaha karşı durumdan habersiz bir şekilde Ali Kaya’nın evinde gözünü açan Ferit kendisine silah doğrultulmuş halde uyanır. Ali Kaya namusunu temizlemek için onu silah zoruyla kız kardeşiyle evlendirme

hazırlıklarına başlar. Bu sefer de Ferit'in ideal sevgilisi ile kavuşmasının önündeki engel daha maskülen ve muhafazakâr bir tiplene olan Ali Kaya'dır. Türk toplumundaki namus anlayışı genel anlamda kadın cinselliği ile içe içe geçmiştir. Arsel'e (1991) göre baba ve erkek kardeşler de dahil ailenin her ferdi "bekaret jandarması" işlevini görürler ve eğer ailenin namusunun lekelenmesi bekaretin bozulmasından kaynaklı ise aile üyeleri bu lekeyi temizlemekle yükümlüdürler (s. 185). Aynı şekilde Ali Kaya da kendisini ailesinin namusunu temizlemekle yükümlü bir erkek olarak görmektedir. Nitekim kadın namusu konu edinen hikayelere ve Ali Kaya türevi tiplelere Türk sinemasında sıklıkla rastlanır. Kadın cinselliği üzerine kurulu namus ve erkeğin buna yaklaşımı konusuna kayıtsız kalmayan Yeşilçam, bu meseleye dair bir dizi film üretmiştir (Uluyağcı, 2000).

Ferit'in maskülen Ali Kaya engelini aşması ise filmin sonunda kendisine kurulan oyunun iç yüzünün açığa çıkması ile mümkün olur. Bu çözümlenme Ferit'e tuzak kuran eski sevgililerinin her şeyi nikah töreni sırasında Ali Kaya'ya itiraf etmeleri ile gerçekleşir. Bir fırsatını bularak nikah salonundan kaçan Ferit, koşarak Zehra'nın yaşadığı yere gider. Bir apartmanın en üst katına çıkarak, Zehra'ya, kendisini sevip sevmediğini ve evlenmek isteyip istemediğini sorar. Ferit'in bu tutumunu inandırıcı bulmayan Zehra, art arda olumsuz yanıtlar verir. Niyetinin ciddi olduğunu kanıtlamak isteyen Ferit kendisini apartmanın en üst katından atar ancak itfaiyecilerin zamanında yetişmesi ile burnu bile kanamadan bu intihar girişiminden kurtulur. Ferit'in bu hamlesi ile onun samimi duygulara sahip olduğunu anlayan Zehra, koşarak Ferit'e sarılır ve onu affeder. Babasının mal varlığını reddederek alt sınıfın yaşam alanına gelen Ferit, ideal sevgilisi uğruna o sınıfa dahil olmakta karardır. İki farklı sınıfın uzlaşması yoksul insanların yaşam alanında gerçekleşir. Filmin bu son sahnesinde baba karakteri olay yerine gelir polis memurlarını ve orada toplanan kalabalığı düğüne davet ederek, Ferit'i de affeder. Oğlunun alt sınıftan bir kızla evlenmesini olumlu karşılayan zengin baba figürü klasik screwball komedilerinde de mevcuttur ancak bu filmde yeni kuşaktan bir genç erkek, baba otoritesini yıkıp kendi ayakları üzerinde durmayı başarır. Ayrıca toplumdaki diğer maskülen engelleri de aşktaki kararlılığı ile aşar.

Film, lümpenlikten kurtularak bireysel dönüşümünü gerçekleştiren, apolitik, aile kurmada kararlı olan, tüm sorunları dürüstlük, çalışkanlık ve kanunlara riayet ederek çözen genç erkeğe övgüde bulunur. Filmin seyirciye vermek istediği mesaja göre makbul olan erkek, ülke meseleleri ile ilgilenmeyen, eğlence hayatı ve lümpenliği tercih etmeyen, önce kendisinin daha sonra da başka sınıflardan insanların kurtuluşunu mümkün kılandır. Bununla birlikte, film yeni Türk toplumunu şekillendirerek, ona öncülük edecek olanın maskülen ve muhafazakâr baba ile abi figürlerinin değil; eğitilmiş genç kuşak olacağını vurgulamaktadır. Screwball geleneğinin özelliklerini Türkiye'ye özgü koşullar ve geleceğe yönelik ideal yaşam tasviri ile birleştiren filmi turco-screwball kategorisi içinde değerlendirmek mümkündür.

Tablo 37 Ah Nerede Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 38 Ah Nerede Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 39 Ah Nerede Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.14. Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975)

Ünlü şarkıcı Emel Sayın'ı dinlemek ve uygun bir fiyata ziyafet çekmek amacıyla gazinoya giden 6 kafadar arkadaş, eğlencenin bitiminde beklediklerinden daha yüksek bir hesapla karşılaşır. Bu yüksek tutarı ödeyemeyen söz konusu 6 arkadaş, gazino patronunun emri ile dövülerek dışarıya atılırlar. Canı yanan arkadaşlar, Emel Sayın'ı kaçırmaya karar verirler. Bu sayede hem gazino patronunun zarar etmesini sağlayarak intikamlarını alacaklar hem de elde edecekleri fidye ile tıpkı kendileri gibi yoksul insanların makul bir ücretle eğlenebileceği mütevazı bir gazino kuracaklardır. Bir dizi absürtlüğe rağmen; Emel Sayın'ı kaçırmayı başaran arkadaş grubu için fidyeyi almayı planladıkları gazino patronu ile irtibat kurmak hiç de kolay olmaz. Gazino patronu ile haberleşmekte bir takım gülünç aksilikler yaşanınca, Emel Sayın'ın alı konulma süresi de uzar. Emel Sayın başlangıçta onlara öfke ile yaklaşırken, zamanla onlara ısınır ve dost olur. Emel Sayın 6 arkadaşına da dostça yaklaşır ancak adı Yakışıklı Necmi (Tarık Akan) olan genç adamla kurduğu bağ dostluğun ötesine geçip adı konulmamış bir gönül ilişkisine dönüşür. Emel Sayın ile Yakışıklı Necmi birbirlerine olan aşklarını filmin sonuna kadar bir türlü itiraf edemezler. *It Happened One Night* (1934) adlı screwball filmindeki Ellie ile Peter'in karakterlerinin birbirlerine olan aşklarını itiraf edememeleri Emel ve Necmi çiftinin suskunluğuna benzerlik göstermektedir. Her iki filmde de çiftlerin gerçek duygularını açıklayamamasının sebebi, aralarındaki sınıfsal ayrımın farkında

olmalarıdır. Zengin kız ile yoksul erkeğin bir araya gelmesinin mümkün olmadığı düşünülmektedir. Screwball türünün en bilindik Godfrey ve Peter adlı yoksul erkek karakterleri gibi Necmi ve diğer 5 arkadaşı da saf, paraya önem vermeyen ve diğerkâm karakterlerdir. Öyle ki kendi aralarında gazino patronundan nasıl intikam alacaklarını tartışırken, gazino çalışanlarına şiddet uygulama ve gazinoyu kundaklama gibi fikirler akıllarına gelse de kendilerinin kötü insanlar olmadıklarını vurgulayarak, söz konusu eylemlere yanaşmazlar. Benzer bir durum, Emel ile Baba Yaşar (Münir Özkul) arasındaki sohbette de görülür. Eski anılarından, yaşam mücadelesinden bahseden Baba Yaşar karaborsa sinema bileti sattığı günleri “*Olsa olsa bizimki pembe borsadır*” sözleriyle usulsüz para kazanma yöntemlerinin fakirler açısından meşru olduğuna dair bir savunma izlenimi verir. Çünkü bilet satışı, büyük hırsızların, yani sermaye sahibi büyük stokçuların yanında masum görünmektedir. 1970’li yıllarda Türkiye toplumunun belleğinde karaborsacılık geniş bir yer tutar. Çünkü temel besin maddelerine dahi erişimde, stokçuluk-karaborsacılık nedeniyle zorluklar yaşanmıştır. Bu bağlamda karakterlerin iyilik-kötülük düzeyleri, seyircinin zihninde bir tartışma yaratır. Bu tartışma, karakterlerin çocuksu doğaları ile gölgelenir; nitekim bazı güzel amaçlar için güzel olmayan yollar meşru mudur sorusu ortaya çıkar. Bu yoğun çocuksuluk, 6 kafadarı, Emel Sayın’ı kaçırmaya ve kaçırdıktan sonra da onu en iyi şekilde ağırlamaya iter. Emel’in evde geçirdiği süre içerisinde, onu en iyi şekilde ağırlayabilmek için kafadarlar, komşuları Adile’nin (Adile Naşit) tavuklarını ve elbiselerini çalarlar. Abisel’e (2005) göre Türk sinemasında erkek karakterler ailelerini korumak, çocuklarının karnını doyurmak ya da hasta birinin tedavisi için gerekli maddi tutarı elde etme amacıyla bilerek ya da bilmeyerek kötü işlere, haksız yollarına başvurabilirler. Ahlaki açıdan tartışmalı olan bu davranışlar filmlerin melodramatik yapısı içinde seyirciye hoş gösterilir. Filmin sonunda da bu karakterler ya çok az bir ceza alır ya da kahramanlıkları ve iyi niyetleri bir şekilde ödüllendirilir (Abisel, 2005, s. 95-96). Altı arkadaş ve Emel Sayın dâhil tüm karakterler modern kent yaşamı içerisinde apolitik olma özelliğini göstermekle birlikte, gerçek mutluluğu metadan ve sermayeden değil sevgiden, dostluktan ve yardımlaşmadan devşirmektedirler. Fidyeye parasıyla yoksulların eğlenebileceği bir gazino kurma planı bunu yansıtmaktadır.

Emel Sayın'ın başlangıçta haydut olarak gördüğü bu insanlar, bir süre sonra onun anlatımıyla “*gerçek sevginin, iyiliğin ve dostluğun*” var olduğunu kanıtlayan bireylere dönüşürler. Kâmil Usta (Zeki Alasya) ve Süleyman (Metin Akpınar) karakterleriyle dost olmanın da ötesine geçerek, onları vicdan figürleri olarak görür ve üstü örtülü bir şekilde Necmi'ye duyduğu ilgiden onlara bahseder. Emel'in yaşadığı derin dönüşümün dışavurumu en çok da Yakışıklı Necmi ile kurduğu gönül ilişkisinde görülmektedir. Tıpkı Irene ve Ellie isimli kadın kahramanlar gibi Emel karakteri de sınıfsal ayrılıkları bir kenara bırakarak yoksul erkeğin muhitinde sevdiği insana kavuşmayı tercih eder. Filmin son sahnesinde Emel'in Mavi Boncuk gazinosuna gelmesi yalnızca iki farklı sınıfın uzlaşmasını değil aynı zamanda merkezdeki çiftin özel yaşam ile mesleki yaşam arasındaki dengeyi elde etmesini seyirciye yansıtmaktadır. Yakışıklı Necmi karakteri, alt sınıftan çıkıp yeni yaşamına eğlence sektöründe devam etmeye karar vermişken, Emel karakterinin geldiği yer yeni bir gazino olur. Merkezi karakterler ne evlilikten ne de ideallerinden vazgeçerler.

Diğerkâmlık, sevgi, samimiyet, aşk, evlilik, kişisel yaşam ile mesleki yaşam arasında kurulan denge gibi adanma komedilerinde görülen değerler Türkiye'ye özgü erkek koruyuculuğu, ev geçindirme ve maskülenlik gibi özelliklerle aynı potada eritilmiştir. Emel Sayın'ın alıkonulduğu süre zarfında başta Necmi olmak üzere tüm erkek karakterler onun namusunu koruyacaklarının sözünü verirler ve kişisel ihtiyaçlarını karşılamak için hiçbir masraftan kaçınmayıp, ellerinden geleni yaparlar. Emel ise aynı zaman diliminde onlara gündelik işlerinde yardım ederek ev kadını rolünü üstlenir. 70'li yılların makbul kadınlık ve erkeklik anlayışına övgü yapmakla birlikte ideal aile yapısına olan özlemi de seyirciye aktaran film turco-screwball filmi olarak görülebilir.

Tablo 40 Mavi Boncuk Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakâr	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 41 Mavi Boncuk Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 42 Mavi Boncuk Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	
Silik Anne	

3.7.1.15. Acele Koca Aranıyor (Muzaffer Arslan, 1975)

Abdi Bal'ın (Bülent Kayabaş) eşi Melike (Türkan Şoray) ünlü bir şarkıcıdır. 5 yıl önce Japonya'dan dönerken uçağının okyanusa düştüğü ve bu kazada öldüğü zannedilmektedir. Geçen zaman aralığında Azra (Deniz Erkanat) isminde genç bir kadınla tanışan Abdi, onunla evlenmeye karar verir. Ancak evlendiği günün

sabahında, öldüğü düşünülen ve resmi kayıtlara da ölü olarak geçen eski eşi Melike eve geri döner. Döner dönmez, kaynanası Seher Bal'a (Mürüvvet Sim) Abdi'nin son durumunu soran Melike, pek de hoşuna gitmeyecek olan bu gerçeği öğrenir. Melike, bu evliliğin tamamına ermesini engellemek için apar topar Abdi ile Azra'nın balayını geçirmeyi planladıkları otele gider. Melike'nin otele yaptığı bu ani baskın, Abdi'yi büyük şaşkınlığa uğratır ve ikileme düşürür. Abdi, ya yeni evlendiği eşi ile yaşamına devam edecektir ya da Azra'ya gerçeği anlatarak eski evlilik yaşamına geri dönecektir. Bu ikircikli durum Abdi'nin Azra ile olan balayını yarıda kesip eve dönmesine neden olur. Eve dönünce Melike ile karşılaşan Azra'dan gerçekler bir süre daha gizlenir. Filmin öyküsü büyük oranda 1940 yapımı *My Favorite Wife* adlı screwball komedisine benzerlik göstermektedir. Ancak Acele Koca Aranıyor adlı yapımın giriş yazılarında bir uyarlama film olduğundan hiçbir şekilde bahsedilmemektedir.

Film, başlangıç sahnesinden bitiş sahnesine kadar aslının bir taklidi olmuştur. Her iki film de mahkeme sahnesi ile başlayıp cinsellik yüklü yatak odası sahnesi ile sona ermektedir. Abdi ve Nick adlı erkek protagonistlerin meslekleri avukatlıktır. Ellen ve Melike geçirdikleri kaza sonucu uzun yıllar adada bir erkekle mahsur kalmıştır. Hem Nick hem de Abdi bu gerçeği öğrendikten sonra kıskançlık krizine girip eski eşleri ile barışma çabası içine girerler. Söz konusu iki filmin bir başka ortak noktası ise adanma komedilerinin değil yeniden doğrulama komedilerinin kategorisine girmesidir. Çünkü bu iki film, yeni tanışan erkek ve kadın kahramanın hikayesini ele almak yerine hali hazırda birbirlerini tanıyıp evli olan ancak yanlış anlaşılma, hatalı tercih ve kendilerinin dışında gelişen bir durumdan dolayı ilişkileri kopan bir çiftin hikayesini anlatmaktadır. Yeniden doğrulama komedilerinde bir eş diğerini terk eder ancak yaşanan fiziksel ayrılıktan önce duygusal ayrılık gerçekleşmiştir. Örneğin, *His Girl Friday* filminde Walter Burns'ün mesleğine olan yoğun ilgisi eşi Hildy Johnson ile yaptığı evliliğe gerekli dikkati verememesine yol açar. Buna karşılık Hildy onu terk eder. *Philadelphia Story* filmindeki kadın kahraman Tracy eşi Dexter alkole düşkün olduğu için ondan ayrılır.

Yeniden doğrulama komedilerini adanma komedilerinden ayıran bir başka özellik ise farklı karakter tipleridir. Söz konusu karakterler ekonomik güvencelerini hali hazırda elde etmiş insanlardır. İlişkinin kopmasında ve yeniden kurulmasında güçlükler yaşanmasının sebebi sınıfsal ayrımlar değildir. Karakterlerin sorunları erişilememiş amaçlar, değerler ve sahip olunan çeşitli adanmışlıklar arasındaki dengesizlik ile ilişkilidir. Bu zengin karakterler, sorunlarını ve yaşadığı çatışmaları finans kaynakları kullanarak çözememektedirler.

Adanma komedilerinde hikayeler iş etiğine, heteroseksüel aşk ve evlilikte var olan muhafazakâr değerleri sahiplenen bir toplum kurmanın yollarına odaklanırken yeniden doğrulama komedileri bu değerleri güçlendirmeyi, bu değerlerin verimliliğini ve önemini yeniden vurgulamayı amaçlamıştır. Yeniden doğrulama komedilerinde ideal çifti baş karakter olan erkek ile kadın oluşturur. Baş karakter kadın/erkek, eski ilişkiye alternatif olarak daha kısa ve daha zayıf nitelikte yeni bir ilişki başlatır. Bu yeni ilişkide yer alan karakter engel çıkaran figürdür (*blocking figure*) (Karnick, 1995, s. 139). Örneğin *The Awful Truth* filminde engel çıkaran figür Barbara Venice, *The Philadelphia Story* filminde George Kitttridge ile Macaulay Mike Connor, *My Favorite Wife* filminde Bianca Bates ile Stephen Burkett, *Acele Koca Aranıyor* filminde ise Azra ve Ahmet isimli karakterlerdir.

Yeniden doğrulama komedisinde muhafazakâr ilişki koçunun (vicdan figürü) asıl işlevi merkezdeki çiftte uzlaşmayı tavsiye etmek ve yeni ilişkiye karşı çıkmaktır. *My Favorite Wife* filminde Ma Wagstaff ile çocuklar, *The Awful Truth* filminde Patsy Teyze *Acele Koca Aranıyor* filminde ise Melike'nin kaynanası Seher muhafazakâr ilişki koçu olarak karşımıza çıkmaktadır. Wagstaff karakterine kıyasla Seher karakteri merkezdeki çiftin yeniden kavuşmasında daha belirgin bir rol oynar. Bir yandan sürekli olarak Melike'yi ve Abdi'yi cesaretlendirir, öte yandan Azra'ya olan sevgisizliğini dile getirir.

Yeniden doğrulama komedilerinde, ilk olarak eşlerden birisi, bir süreliğine evi terk eder. *The Awful Truth* filminde Jerry, Florida'da iki hafta geçirdikten sonra eve döner. *The Philadelphia Story* filminde Dexter, eşi Tracy'den ayrıldıktan sonra iki

yıl boyunca evden uzak kalır. My Favorite Wife filminde Ellen bir iş gezisine gider ve gemisi battıktan sonra bir adada mahsur kalınca tam yedi yıl boyunca eve dönemez. Aynı şekilde Melike karakteri de Japonya'ya gerçekleştirdiği bir iş gezisinden dönerken uçağının düşmesi sonucu bir adaya sığınmak zorunda kalır ve 5 yıl sonra eve dönme fırsatını bulur. Bu kentli ve zengin karakterlerin evden uzak kalmalarındaki etken, kariyerlerine olan takındır.

Yeniden doğrulama komedilerinde ayrılık sürecini başlatan eşlerde mutlaka bir hata görülür. The Awful Truth filminde Lucy, Jerry'ye itimat etmemekle birlikte daha sonra onunla evliliğini sonlandırır ve başka bir erkekle flört eder. Benzer şekilde The Philadelphia Story filminde Tracy'nin kibirli hali ve duygusal soğukluğu, His Girl Friday filminde Hildy'nin gerçek arzularıyla barışamaması, karakterlerin ilişkiyi sekteye uğratan hataları ve kusurları olarak öne çıkmaktadır. My Favorite Wife ve Acele Koca Aranıyor adlı filmlerde ise Nick ve Abdi isimli karakterlerin farklı kadınlarla evlenmede acele etmeleri, merkezdeki kadın kahraman ile yaşanan geçici ayrılık sürecini başlatır.

İdeal çiftin, hikâyenin erken bir safhasında ilişkiyi sonlandırması yeniden doğrulama komedilerindeki belirgin bir özelliktir. The Philadelphia Story ve His Girl Friday adlı filmler boşanma meselesi ile başlar. The Awful Truth filminde Lucy ve Jerry çifti hikâyenin oldukça erken bir bölümünde boşanırlar. My Favorite Wife ve Acele Koca Aranıyor isimli filmlerde Ellen ve Melike adlı merkezdeki kadın karakterlerin yasal olarak ölü kabul edildikleri ifade edilir. Bu durum, her iki filmde de mahkemede gerçekleştirilen nikah sahnesinde (filmlerin ilk sahnesi) görülmektedir. Her ne kadar bir resmi nikah kıyılmış olsa da balayı ve gerdek yaşanmadığı için evlilik iki filmde de tam anlamıyla gerçekleşmez. İkinci evliliğin gerçekleşmesinin önündeki engel, uzun yıllar sonra eve dönen ideal (kadın) eştir. Ellen ve Melike karakterleri gerçeği öğrenir öğrenmez balayının geçirilmesi umulan otele giderler ve eşlerinin cinsel birleşmesini engellerler. En sonunda zafer, Ellen ve Melike ismindeki ideal eşlerin olur. Nick ve Abdi karakterleri resmi olarak yeni nikahlanmış olsalar da eşleri hayattadır ve halen kâğıt üzerinde evlidirler. Erkek kahraman gerdeğe giremez ve iki kadın arasında gidip gelmeye

başlar. Bundan dolayı kazanan kadın kahraman olur. Zira evlilik dışı cinsel ilişki, iki farklı toplumun iki farklı döneminde de tasvip edilmeyen bir eylem olmuştur.

Filmin Türkiye uyarlamasında ise kadın karakterin engel çıkarma çabaları ve erkek karakterin iki kadın arasında seçim yaparken ikileme düşmesi daha yoğun ve abartılı bir şekilde yansıtılmıştır. Bununla birlikte ideal erkek eş ile ideal kadın eşin, birbirinden bütünüyle kopmasının önüne geçen bir başka durum ise ortak payda faktörüdür. Ortak payda, mecburi bir durumun sonucu olarak ortaya çıkmıştır ve erkek ile kadın kahraman arasındaki irtibatın sürmesini sağlayan etmendir. The Awful Truth filminde mahkeme tarafından Jerry Warriner'a Mr. Smith isimdeki köpeği ziyaret etme hakkı verilir. The Philadelphia Story filminde Dexter sık sık Tracy'nin evine giderek onu Spy adlı derginin şantajından korumayı amaçlar. His Girl Friday adlı filmde Hildy ile Walter'ı bir arada tutan ve irtibatlarını sağlam tutan şey gazete bürosudur. My Favorite Wife ve Acele Koca Aranıyor adlı filmlerde ise evin küçük çocukları Ellen ile Melike'nin eşlerinden kopmasını engeller. Hem Amerikan toplumunda hem de Türk toplumunda çocuk faktörü, aile kurumunun ayakta durmasını sağlayan bir yapı taşı olarak işlev görür. İki film de nesli devam ettirmenin aileyi koruma ve daimî kılmadaki etkin rolüne vurgu yapar. Filmler modern kent yaşamı içerisinde aile kurumu sürekli ve sağlam kılmada, mutlu çocuklar yetiştirmenin önemine vurgu yapmaktadır.

İki filmin benzerlik gösterdiği en belirgin boyut ise erkek kahramandaki kıskançlık ve maskülenliğin iç içe geçtiği boyuttur. İdeal çiftler olan Nick ile Ellen ve Abdi ile Melike'nin yeniden birleşmesinden önce gönül macerasına yeni bir şahıs dahil olur. Nick ve Ellen örneğinde bu şahıs Stephen isimli karakter iken, Abdi ile Melike örneğinde ise Ahmet isimli karakterdir. Bu iki karakterin ortak özelliği kaza sonrası Ellen ve Melike ile uzun yıllar bir adada mahsur kalmış ve onlarla arkadaşlık etmiş olmaları ve fiziksel açıdan Nick ve Abdi'den üstün olmalarıdır. Hikâyenin ileri bir aşamasında bu çarpıcı gerçeği öğrenen Nick ve Abdi isimli karakterlerde kıskançlık duygusu depresir ve aşk tercihlerini yine eski eşlerinden yana yaparlar. Bu kıskançlığın sebebi eşlerinin adada geçirdikleri süre zarfında bu adamlarla arkadaşlığın ötesinde bir ilişki kurup kurmadıkları yönünde geliştirdikleri şüphedir.

Melike ile Ellen ise söylem ve davranışlarıyla, geçmişte de mevcut durumda da onlarla dostluk ve arkadaşlık dışında bir bağ kurmadıklarını eşlerine kanıtlarlar. Stephan ile Ahmet karakterlerinin gelişmiş vücuda sahip profesyonel sporcular olması, screwball türündeki güldürü (slapstick) öğesinin bedenle olan ilişkisini hatırlatır. Bu bağlamda Foucault'nun beden ve biyopolitika üzerine söyledikleri önemlidir. 18. yüzyılda bedenin, gücün bir nesnesi ve hedefi olduğu keşfedilmiştir (Foucault, 1995). O dönemde ortaya çıkan disiplinler yöntemler, bedeni gücün sergilenebileceği, kullanılabileceği ve üretilebileceği bir alana dönüştürmüştür. İnsan bedeni, disiplinler gücün alıcısı olarak, onu keşfeden, parçalayan ve yeniden düzenleyen bir güç makinesi haline gelmiştir (s. 138). Malakaj ve Lyons (2021) bu tespitten hareketle disipline edilmiş bedenin nüfus kontrolünün başat aracı -devletin araçlarına hizmet etmek için kurulan gücün söylemsel ve maddi bir örneği- olduğunu ifade etmiştir (s. 245). Onlara göre güldürüdeki beden, disiplinler gücün aralıksız baskılarını sekteye uğratar. Güce boyun eğmek yerine kendi çevikliği temelinde ona direnir. Böylesi bir direniş, metnin sınırlarının ötesine ulaşır. Hatta klasik bir güldürü filmindeki mutlu son, beden için, yalnızca kendisini rahatsız eden tehlikelere karşı anlık bir rahatlama sağlar. Güldürü anlatısının karakterleri fiziksel zarardan kaçamazlar ancak o zararın altından kalkabilirler (Malakaj ve Lyons, 2021, s. 245). Stephen ve Ahmet adlı karakterlerin gelişmiş ve çevik bedenleri Nick ve Abdi'de bir aşağılık kompleksi yaratarak onların maskülen ve ataerkil duruşlarını sarsmıştır. Aile içindeki gücünü ve etkisini kaybetmek istemeyen bu erkek screwball karakterleri, ideal kadın eşlerle uzlaşma yoluna giderler. Ancak Stephan ile Ahmet arasında belirgin bir fark vardır. Stephen, kadınlara ilgi duyan heteroseksüel bir karakter iken; Ahmet, cinsel organı olmayan ve kadınlara ilgi duymayan bir karakterdir. Bu gerçeği öğrenen Abdi karakteri rahatlar ve Melike ile barışarak aileyi yeniden toparlama yönünde hızlı adımlar atar. Filmin yapım hikayesine dair eldeki yetersiz bilgilerle Stephen karakterinin neden bütünüyle kopyalanmadığı sorusuna kesin bir yanıt vermenin mümkün olmadığı söylenmelidir. Büyük olasılıkla, Türk seyircisi, Melike ile Ahmet arasında hiçbir şey yaşanmadığına ancak böyle inanırdı. Bu durum, dönemin Türk film endüstrisi ile toplumun makbul karakter olarak heteroseksüel erkekleri görmesi şeklinde de ifade edilebilir. Bu kategorinin

dışında kalan erkekler ise meşru ve makbul kabul edilmediklerinden yoğun mizahın bir konusu haline gelmişlerdir. Bu açıdan film, Yeşilçam endüstrisinin yoğun heteroseksüel ve maskülen mizah anlayışını, bir screwball hikayesine taşımıştır. Dolayısıyla söz konusu yapım bir turco-screwball filmi olarak Türk sineması tarihinde yerini almıştır denilebilir.

Tablo 43 Acele Koca Aranıyor Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Acele Koca Aranıyor (Muzaffer Arslan, 1975)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 44 Acele Koca Aranıyor Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Acele Koca Aranıyor (Muzaffer Arslan, 1975)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	

Tablo 45 Acele Koca Aranıyor Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Acele Koca Aranıyor (Muzaffer Arslan, 1975)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.16. Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976)

Filmin başkarakteri, mesleği gazetecilik olan ve nispeten idealistliği bilinen Ferit'tir (Tarık Akan). Ferit, daha çok zengin sınıfa olan öfkesi ve ön yargılı tutumu ile ön plana çıkar. Bu motivasyonla zaman zaman yanlış haberlere imza atmaktadır. Özellikle halk sağlığı bağlamında bir uyarıcılık rolünü takip ederek, isim yapmış firmaların usulsüz uygulamalarını ortaya dökmeye çalışır. İş insanı Hulusi Bey (Hulusi Kentmen) ile bir dizi yanlış anlaşılmalarda sonunda davalık hale gelirler. Ferit, kurduğu plan ile Hulusi Beyin kızı Alev'i (Müjde Ar) tuzağına düşürür. Ancak olaylar planlandığı gibi gelişmez.

Film, screwball karakter özelliklerinden apolitiklik, kentlilik, boş vakit, çalışkanlık, çocuksu doğa, kariyer adanmışlığı gibi öğeleri içerir. Anlatı özelliklerine gelince sınıfsal ayrımların belirtilmesi, cinsiyetler çekişmesi (Ferit ilk zamanlarda Alev'i psikolojik açıdan yıpratır), yanlışlıklar komedisi, gerçekliğin planlı çarpıtılması, nihai birleşme öncesi ayrılık, zihniyet değişimi, maddi beklentisizlik, ideal eş keşfi (Ferit başlangıçta Alev ile ciddi çekişme yaşasa da sonradan onun ideal eşi olacağını anlar) dönüşüm sonrası kabul ve mutlu son belirgin bir şekilde görülen unsurlardır.

Bu filmde de başkarakter isimlendirmelerinde, Ferit ve Alev'in kullanıldığı görülmektedir. Araştırma kapsamının dışında kaldığı için bu konuya değinilmemiştir ancak durumun film şirketlerinin pazarlama stratejileri ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Öyle Olsun'daki Ferit'in, screwball anlatı-karakter özellikleri bölümünde aktarılanların yanında bir de turco-screwball unsuru olarak maskülen dürüstlük taşıdığı söylenebilir. Ferit'in mesleğine olan saygısı, kariyer adanmışlığı ve dürüstlüğünün birleşiminden ortak bir tavır doğar. Ferit'in patronuna söylediği sözler kariyer adanmışlığı ve meslek etiğine dayalı olarak dürüstlüğünü gösterir: "*Patron, bir gazetenin görevi sadece çıplak resim basmak baldır bacak yarışması yapmak değildir. Halkı uyarmak da lazım. Yediklerimize kimler hile karıştırıyor, kimler havadan para vuruyor bunları da sermek lazım.*" Bir gazete çalışanı Ferit'e "*Adamın kızından ne istiyorsunuz ya?*" diye sorar. Ferit

şöyle yanıt verir: "*Haram paralar nerede nasıl yeniyor, görsün millet. Evli erkeklerle fındırdeşmek neymiş anlasın o küçük hanım.*" Ferit'in gazete çalışanı ile olan bu diyalogu üst sınıf ile kavgayı ve sınıfsal ayrımı göstermektedir. Ferit, arkadaşı Şevki ile sohbet ederken Alev hakkında şunları söyler: "*İşin ucunda gazetenin yararı olmasa gırtlığını sıkacağım geliyor mendeburun. Böylesi dayak ister dayak! İki tokat çekeceksin akli başına gelecek. Ama şu gazetenin tazminat işi yok mu...*"

Bir süre sonra Ferit ile Alev karşı karşıya gelir ve Ferit öfkesi ile önyargısını dışa vurur: "*Acıyorum size, babanızın serveti başınızı döndürmüş. Dünyaya yüksekte bakıyorsunuz. İnsanları hor görüyorsunuz. Şımarıksınız. Sizin türdeki hazır yiyicilerden her şey beklenir. Boş oturup para tüketmekten başka ne marifetiniz var? Babanızın parasıyla pamuklar içinde büyümüşsünüz. İşte onun için ruhsuz ve boş yere mağrursunuz. Sıcak ve samimi olmasını bilmeyen bir taş bebecsiniz siz.*" Bu sözler, sınıfsal ön yargıya işaret eder. Ancak Ferit sonradan hata yaptığını anlayınca Alev ve babasından özür diler ve mahkeme salonunda açık bir şekilde yaptığı hataların sorumluluğunu üstlenir. Öte yandan Ferit, çalıştığı gazetenin tarafı olduğu davayı kaybetmesi pahasına, Alev'in namusunu lekeleyebilecek haberin yapılmasına engel olur. Ferit, bu davranışıyla da maskülen namus anlayışını göstermiştir. Filmde her iki başkarakterin de kanaatkâr oldukları görülür. Öyle ki Ferit, Alev'in babasının maddi imkanlarını reddederken; Alev de alt sınıfa geçemeye gönüllü olduğunu belirtir, gerekirse Ferit'in şartları dahilinde birlikte yaşayabileceklerini söyler. Bu durum, karşılıklı bir maddi beklentisizlik temsilidir. Filmde karakter dönüşümleri de son derece nettir; başlarda Alev'e son derece ön yargılı yaklaşan Ferit, belli bir zaman diliminden sonra farkındalık yaşayarak zihniyet değişimi geçirir. Ferit'in bu farkındalığı, Alev'i yakından tanıması ile gerçekleşmiştir. Bu süreç içinde Ferit, Alev'in kibirden uzak ve mütevazı bir kişiliği olduğuna ikna olur. Alev baştan sona makbul kadın özellikleri gösterir. Ferit'e evin hizmetçilerini aradan çıkararak, bizzat mutfak işleri yapan Alev şımarık bir zengin kızı olmadığını göstermek için geçmişle barışık olduğunu ispatlar; Ferit'i çocukluğunun geçtiği gecekondu mahallesine götürür. Alev, Ferit'e evlenme teklif ederken şu cümleleri kurar: "*Babamın serveti seni*

korkutuyor. Onurlu erkekler, zengin kızlardan kaçarlardı. Ben de seni bu halin için sevdim zaten istersen her şeyi bırakır seni küçücük evinin hanımı olurum." Berktaş'a (1998) göre Türk sinemasında kadın karakterlerin bir araya getirilmiş bir dizi değer ve meziyetlerin temsilinde kullanılması hem yeni bir olgu değildir hem de salt Türk toplumuna özgü değildir. Kadınlar genelde seçmedikleri anlamların temsilinde bir araç olarak kullanılmışlardır. Bu anlamlar dini, toplumsal, ailevi vb. kökenli olabilir. Böylesi bir anlam biçme, kadına bir tür saygınlık ve statü kazandırır. Aslında bu durum, kadınların, sınırları erkeklerce belirlenmiş bir kimlik içinde tanımlanmasından ibarettir (Berktaş, 1998, s. 13).

Filmde iyi niyetli bir baskın baba olarak görülen Hulusi Bey, aynı zamanda Ferit'in muhafazakâr ilişki koçluğunu da yapar. Öte yandan Hulusi Bey, köy kökenlilik özelliği gösterir; ileri yaşına rağmen davul ve çığırtnan eşliğinde kıspetiyle yağlı güreşe tutuşan bir kişiliktir. Servetini, batmış bir kuruma -çalışanları işsiz kalmasın diye- ortak olmak için harcayabilecek kadar yüce gönüllü bir şahsiyet olan Hulusi Bey, çalışanlarını da gazeteye ortak etmiştir. Filmin son bölümünde kızını alıp gazeteye getiren Hulusi Bey, Ferit ile görüşüp konuşmalarını sağlar. Nihai kavuşma, gazete ofisindeki bir odada mutlu son ile gerçekleşir.

Tablo 46 Öyle Olsun Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	
X	
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakâr	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 47 Öyle Olsun Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	

Tablo 48 Öyle Olsun Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.17. Ne Umduk Ne Bulduk (Zeki Ökten, 1976)

Zeynep (Gülşen Bubikoğlu), güzelliği ile dikkat çeken genç bir kadın işçidir ve fiziksel görünümü ile yakın çevresinden büyük bir beğeni toplamaktadır. Hayatını bir konfeksiyon atölyesinde işçi olarak kazanan Zeynep kenar mahallede, kısıtlı imkanlarla küçük bir evde, annesi Fatma (Adile Naşit) ile yaşamaktadır. Zeynep'i sürekli olarak zengin bir koca bulması için zorlayan annesi, son derece maddiyat düşkünü bir tutum sergiler. Zeynep ise yakın çevresindeki erkeklerin her birinin onunla evlenmek istediğinin farkındadır. Günün birinde annesi ile içinde bulundukları yoksulluğa köklü bir çözüm bulma konusunda anlaşarak büyük bir plan yaparlar. Anne-kız ayrı ayrı Kasap Mehmet (Bülent Avcı), Bakkal Rıza (Cevat Kurtuluş) Manav Ömer'den (Şemsi İnkaya) başlık parası alıp mahalleyi terk ederler. Zeynep'in Doğan (Aytaç Arman) ile yolu lüks bir otelde kesişir.

Film screwball karakter özelliklerinden apolitiklik, kentlilik, boş vakit, çalışkanlık (Zeynep, annesinin planına dahil olmadan önce -patronunun tacizine kadar- son

derece düzenli bir çalışma hayatı sürdürmektedir), çocuksu doğa, erkek kıskançlığı (Zeynep'in mahallesindeki talipleri kahvehanede kavga ederler) gibi öğeleri içerir. Anlatı özellikleri açısından ise sınıfsal ayrımların belirtilmesi (her iki başkarakter de birbirlerini zengin zannettikleri için aşklarının imkansız olduğunu düşünürler) gerçekliğin planlı çarpıtılması (Karakterler kendilerini olduklarından farklı kişiler olarak gösterirler), ideal eş keşfi, nihai birleşme öncesi ayrılık, zihniyet değişimi (dolandırılan mahalle esnafı intikam almak için Zeynep ve annesinin yaşadığı köşke gelir ancak Zeynep'in hamile olduğunu öğrendiklerinde büyük bir dönüşüm geçirerek; Zeynep'i kız kardeşleri, doğacak çocuğu ise kendilerinin yeğeni olarak addedip bakım masraflarını üstleneceklerini beyan ederler) dönüşüm sonrası kabul, mutlu son belirgin bir şekilde görülen unsurlardır.

Ana teması bir dolandırıcılık vakası etrafında gelişen filmde, ideal çift olarak Zeynep ve Doğan'ın birlikteliği görülür. Zeynep, bir mağaza tezgahtarı olarak düşük eğitim düzeyine sahip, muhafazakâr, gelenekçi ve maskülen namus anlayışı olan bir karakterdir. İşini kaybettikten sonra Zeynep şöyle konuşur: *"Üzülme anne. Ben yeni bir iş bulur çalışırım."* Annesi de şu yanıtı verir: *"Bulacaksın da ne olacak? Hep aynı şeyler. Patron yine sana sulanacak, sen de tokatı basıp beş parasız kovulacaksın insanı namusu ile çalışmaya bırakıyorlar mı çocuğum? Allah sana zengin bir koca nasip etsin! Ancak o zaman sen de ben de rahata kavuşuruz."* Annesinin teşviki ve yoksulluk baskısıyla, refah içinde konforlu bir yaşam sürmek isteyen Zeynep, bir dolandırıcılık planının parçası olur. Fatma ve kızı Zeynep üç esnaftan çarptıkları parayla mahalleyi terk ederken Fatma son bir kez sırtını döner ve şunları söyler: *"Elveda yoksulluk, elveda sefalet, elveda rezalet."* Bir dizi entrika ve oyundan sonra annesiyle birlikte -geçici olarak- sınıf atlarlar. Hilton otelinde Doğan ile karşılaşırlar. Bu sırada Fatma ilk kez karşılaştığı Doğan'ın kızı için ideal eş olduğunu düşünür. Daha sonra Zeynep'e şunları söyler: *"Maşallah boy, bos, yakışıklılık, zenginlik. Allah her şeyi vermiş. İnşallah Allah sana böyle bir koca nasip etsin."* Doğan ile Zeynep Uludağ'da ikinci kez karşılaşırlar ve aralarında bir samimiyet gelişir. Doğan, aşırı sarhoş Zeynep'i kendi odasına götürür ve ilişkiye girerler. Sabah, Zeynep ağlayarak şunları söyler: *"Ummazdım bunu senden. Bunu yapmayacaktın bana."*

Her şeyimi kaybettim". Doğan da: "Üzülme nasıl olsa evlenecek değil miyiz?" Doğan bir başka sahnede ise Zeynep'e şöyle der: *"Her şey bir insanı sevmekle başlar."*

Doğan gerçekte zengin bir iş adamının şoförüdür ve bir yönden Zeynep'e benzer; tıpkı onun gibi, kendisini olduğundan farklı bir kişi olarak gösterir. Zeynep ile karşılaşmalarından sonra kendini zengin bir iş adamı olarak tanıtan Doğan, kendi oyununu kurar. Ancak burada Doğan ile Zeynep'in motivasyonlarının farklı olduğunu eklemek gerekir. Zeynep zengin olmak isterken; Doğan, sadece zengin görünmek ister. Çünkü Zeynep'in çok zengin olduğuna inanmıştır ve onun tarafından kabul görmemekten korkmaktadır. Doğan, Zeynep ile ilişkileri başladıktan sonra sınırları zorlayan hamleler yapar. Kurduğu oyunda ona yardımcı olan yan karakterlerin imkanları ile finansal kaynak vasfını üstlenir. Zamanla yakınlaşmaları artan çiftin, evlilikten önce cinsel beraberlik yaşamalarına değinmek gerekir. Zira, Ne Umduk Ne Bulduk filmi, araştırma kapsamında ele alınan filmler içinde bu bağlama oturan ikinci filmidir. Öte yandan hikâyenin başından sonuna kadar anne karakterinin muhafazakâr ilişki koçluğu görevini sürdürdüğü görülür. Anne aynı zamanda kızının hayırlı bir kısmet bulabilmesi için türbeye giden, dua eden dindar bir kişiliktir. Anne, Doğan'ı ilk başta beğense de gerçekte fakir bir insan olduğunu öğrenince ilişkiye sıcak bakmaz. Gerçeği öğrendikten sonra Fatma'nın Doğan'a bakışı değişir ve Zehra'ya şöyle der: *"Dua et ki o itten ucuz kurtuldun. Ya fırsattan istifade edip iğfal etseydi seni! Allah şükür ki tertemiz çıktın bu maceradan."* Fatma'nın bu söylemi onun muhafazakarlığı içselleştirmiş bir ilişki koçu olduğunu gösterir. İlginç bir şekilde filmin başında Zeynep'e talip olan mahalle esnafının, filmin son kısmında muhafazakâr ilişki koçu olarak annenin yanında devreye girdiği görülür. Nitekim filmde Doğan ile Zeynep'in yeniden birleşmesini sağlayan anne değil asıl mahalle esnafından 3 erkektir. Örneğin Manav Ömer: *"Sakın çok içme! Malum ya zengin çocuğudur güven olmaz. Fırsatını buldu mu gözünün yaşına bakmaz şişiriverir karnını."* Başka bir ortamda da Ömer, kadın namusuna ve evlilik öncesi ilişkiye şaka yollu değinir: *"Ben bu damat beyin bakışını pek beğenmiyorum. Aman dikkat et, nikahtan önce başına bir iş gelsesin."* Muhafazakâr ilişki

koçlarının tüm bu uyarıları, Zeynep'in son derece farkında olduğu bir tablo ile uyumludur. Bir diyaloglarında Zeynep Doğan'a şöyle der: "*Ailem çok tutucudur. Zamana uymaları çok zor.*" Bir baba karakteri olmamasına rağmen filmdeki anne figürü fazlasıyla siliktir. Sonuç olarak Zeynep, hamile olduğunu yakın çevresine söyleyince Mehmet: "*Bu bir namus meselesidir. Mahallemizin namusu*", Ömer: "*Bugünden itibaren bacımızsın.*" Rıza ise "*Karnındaki bebek de yeğenimiz olur*" der. Abisel'e (2005) göre Türk sinemasında namus meselesi söz konusu olduğunda, aile mahalle sakinleri ve köy halkı gibi bütün toplumsal çevreler büyük bir hassasiyet gösterir (s. 97). Fatma ise filmdeki son repliğinde şöyle der: "*Hiç değilse torunumu kurtarın, umudum onda kaldı. İnşallah kız olur da zengin bir kocaya varır hepimizi kurtarır.*"

Tablo 49 Ne Umduk Ne Bulduk Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Ne Umduk Ne Bulduk (Zeki Ökten, 1976)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	
X	
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 50 Ne Umduk Ne Bulduk Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Ne Umduk Ne Bulduk (Zeki Ökten, 1976)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 51 Ne Umduk Ne Bulduk Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Ne Umduk Ne Bulduk (Zeki Ökten, 1976)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.18. Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977)

Geçimini simit satarak sağlayan küçük Ömer, bir sabah cami avlusuna terkedilmiş halde ağlayan bir bebek bulur ve onu mahalle kiraathanesine götürür. Mahalleli, bebeği görür görmez çok sever ve bağrına basar. Ömer'in (Şemsi İnka) yoğun ısrarı üzerine adı Zeynep (Gülşen Bubikoğlu) konulan bebeğin büyütülmesine ve okutulmasına mahalle sakinleri de ellerinden geldiği kadar katkı sunacaklarını söylerler. Ömer'in annesi Hacer de (Mürüvvet Sim) Zeynep'i evlat edinmeye karar verir. Ömer, Hacer ve mahalle ahalisi verdikleri sözü tutarak onu büyütür ve koleje gönderir. Yıllar sonra büyüyen genç bir kız olan Zeynep, tüm emeklerin karşılığını verir ve koleji birincilikle bitirir. Nihayet Zeynep'in mezuniyet balosunun günü gelip çatmıştır. Mahalleli Zeynep'e o kadar düşkündür ki baloya gönül rahatlığıyla katılabilmesini sağlamak için kendi aralarında para toplayıp ona şık bir elbise alırlar. Mahalle sakinlerinin çabaları karşılığını bulur ve Zeynep monoton hayatını değiştirecek olan bu baloda herkesin ilgi odağı olur. Öyle ki Murat Boğa (Tarık Akan) adlı ideal sevgilisi/eşi ile burada tanışır. Varlıklı kolej öğrencilerinin balosunda gerçekleşen bu romantik karşılaşma, alt sınıftan bireylerin ancak çalışkanlık ve üretkenlikle üst sınıfın zengin yaşam alanında kendilerine yer bulabileceklerinin mesajını vermektedir. Baloya katılan arkadaşları Murat'a Zeynep'in kolej birincisi olduğunu söylerler. Yapılan övgüye Zeynep'in güzelliği de eklenince, Murat balodan erken ayrılmaktan vazgeçerek ideal sevgilisi/eşi ile tanışma teşebbüsünde bulunur ve bu tanışma faslında iki taraf da ilk görüşte aşk kuralına bütünüyle uyar. Ömer ise kız kardeşi Zeynep'in aksine gerçek yaşamda

hiçbir eğitimsel ve mesleki başarıya sahip olmamasına rağmen zenginlerin yer aldığı bu baloda kendisini fabrikaları olan ve sık sık dünya üzerindeki farklı şehirlere iş seyahati gerçekleştiren saygın bir iş adamı olarak tanıtır.

Zeynep, Amerikan adanma komedilerindeki kendisini kariyerine ve toplumsal ilerlemeye adanmış olan ana karakterlere örnektir. Murat ise tıpkı Zeynep gibi kolej mezunudur ancak film boyunca mesleğinin ne olduğundan bahsedilmemektedir. Dikkatini eğitimden çok basketbola vermiştir. Buna rağmen basketbol dalında da Zeynep ile tanışana kadar herhangi ciddi bir başarı elde edememiştir. Daha sonradan Zeynep ile olan ilişkisinin verdiği motivasyonla başarıyı yakalar. Murat, şehirde yaşayan, kadınlarla gönül ilişkisi kurmada başarısız ve screwball filmlerindeki zengin erkek karakterlere benzerlik göstermektedir. Her ne kadar Murat ile Zeynep farklı toplumsal sınıfların üyeleri olsalar da belirgin ortak yönleri çalışkan olmaları ve çevrelerine kıyasla daha az muhafazakâr olmalarıdır. Öyle ki Zeynep, Murat ile tanıştıktan sonra onun basketbol maçını izlemeye gider ve onun arabasına binerek gezer. Ancak başta mahallenin manavı Haydar olmak üzere tüm mahalle sakinleri, Ömer ve annesi Hacer bu durumu büyük bir tepki ile karşılarlar ve Zeynep'e darılarak onunla araya mesafe koyarlar. Zeynep, Murat'ın ünlü iş adamı Adil Boğa'nın (Hulusi Kentmen) oğlu olduğunu ve kendisine evlenme teklif ettiğini söyleyince mahallelinin ve ev halkının Zeynep'e olan bakışı değişir. Kırgınlıklar unutulur. Kadın için erkeğin arabasına binmenin ve onunla vakit geçirmenin adabımuâşerete uygun olmadığı düşüncesi İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşamını sürdüren kesime has bir anlayıştır. Murat'ın anne ve babası da Zeynep'i hem güzel hem de görgülü bulduklarından -baloda Ömer'in uydurduğu zenginlik yalanına ortak olmak zorunda kalan Zeynep'i doğal olarak Murat'ın ailesi de varlıklı ve saygın aile çocuğu olarak tanımıştır- onu Murat için ideal eş olarak görürler. Bu bağlamda Murat'ın ailesi ise üst sınıf Muhafazakârlığının değerlerine sahiptir.

Kenar mahalle sakinleri ve Boğa ailesi kent yaşamındaki muhafazakârlığın iki farklı yüzünü temsil etmektedirler. Erkek tarafı da kız tarafı da sonu evlilikle bitecek olan bu flörtü onaylamaktadırlar. Bu noktada Ömer, Hacer ve mahalle

halkı Zeynep'in muhafazakâr ilişki koçu olurken; Boğa ailesi de Murat'ın muhafazakâr ilişki koçu olur. Ancak Murat ile Zeynep arasındaki sınıfsal ayrım, aşk ilişkisinin filmin sonuna kadar türlü badireler atlatmasına yol açar. Öyle ki Zeynep, içinde bulunduğu sınıfın Murat'ın sınıfıyla bir araya gelmesinin mümkün olmadığına inandığından, ara sıra gerçeği itiraf ederek Murat ile ayrılmaya niyetlenir ancak mahalleli onu caydırır. Zeynep'in de zengin kızı rolü yaparak ve utangaç bir şekilde yalanlar söylemek zorunda kalması screwball karakterlerindeki çocuksu doğaya örnektir. Murat'ın çocuksu doğasından sıyrılarak mahalleli nezdinde ideal bir eş olarak sivrilmesi ise kaçırılma olayıyla gerçekleşir. Adil Boğa'nın özel şoförü (Turgut Özatay) çetesi ile birlikte ondan fidye koparabilmek için oğlu Murat'ı ve müstakbel gelini Zeynep'i kaçırrır. Plan, parayı alıp Adil Boğa'yı, Murat'ı ve Zeynep'i öldürmek üzerine kuruludur. Ancak Murat, kahramanca davranarak, önce kendisini ve Zeynep'i; daha sonra da parayı vermek için buluşma yerine gelen babası Adil Boğa'yı kötü adamların elinden kurtarır. Zeynep ise polisleri olay yerine getirerek kötü adamları yakalatır. Kanunlara riayet eden ve adalete güvenen ideal kadın tiplemesine Zeynep karakteri üzerinden övgüde bulunulmuştur. İdeal erkek eş Murat hem babasının hem de kahvehanedeki mahalle sakinlerinin takdirini kazanmıştır. Babası ona "aslanım" diyerek sarılırken, kahvehanede vakit geçiren mahalle sakinleri "hem parası hem de bileği kuvvetli damat" diye Murat'ı överler. Romans, güldürü ve yer yer maceranın iç içe geçtiği bir anlatıda, finansal ve fiziksel yönden güçlü erkeğin ideal koca olarak kabul edilmesi dönemin toplumunun maskülenliğe attığı önemi yansıtmaktadır. Bu minvalde 70'li yıllardaki Yeşilçam'ın romantik komedi türü içerisinde maskülenliği ele alış biçiminin 30'lu ve 40'lı yılların Hollywood'undan farklı olduğu düşünülebilir.

Yeşilçam dönemin geneline yayılan romans filmlerinde seyirciyi zengin ve güçlü erkek karakterlere özendirme yoluna gitmiştir. Dönemin Türk film endüstrisi, toplumun şekillendirilmesinde rol oynama işlevini filmin düğün sahnesinde de ortaya koymuştur. Ömer'in ve mahalle sakinlerinin filmin başından beri sürdürdüğü varlıklı ve saygın aile oyununun bir safsatadan ibaret olduğunun hikâyenin sonuna doğru ortaya çıkmasına rağmen Boğa ailesi düğüne gelmekten

vazgeçmez. Aile düğün salonuna giriş yaptıktan sonra burukluk, pişmanlık ve keder havası dağılır ve düğüne son hızıyla mutlu bir şekilde devam edilir. Düğün için mekân olarak üst sınıftan zengin insanların alanlarından birisi olan Hilton Otel'i'nin seçilmesi bir tesadüf değildir. Burjuvazinin mekânında yapılan bu düğün anlatısı ile Yeşilçam, iki sınıfın barış ve sükûnet içinde bir araya gelerek, uzlaşabilmelerinin, birlikte yaşayabilmelerinin mümkün olduğu fikrini seyirciye aktarmak istemiştir.

Klasik screwball filmlerinin sonunda, alt sınıftan olan erkek veya kadın karakterin mutluluğu zenginlerin mekânında bulması ve yoksul insanların topluca burjuvaziye ait alanlarda etkin bir şekilde varlık göstermesi sık rastlanan bir durum değildir. Bu doğrultuda film, geleneksel screwball filmlerinin türsel özelliklerine sadık kalmakla birlikte taklitten sıyrılmış ve hikâye bitişi açısından yeni bir anlatı motifine başvurmuştur. Ayrıca, Türk toplumunun iki kesimindeki Anadolu'ya özgü muhafazakârlığı ve maskülenliği flört ve evlilik konuları ile paralel bir şekilde ele aldığından filmin turco-screwball alt türü ile nitelendirilmesi uygun görülmektedir.

Tablo 52 Bizim Kız Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	X
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakâr	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 53 Bizim Kız Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 54 Bizim Kız Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.1.19. Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979)

Filmin hikâyesi Osman Fahir Seden tarafından önceki yıllarda iki kez beyaz perdeye aktarılmıştır. İlk versiyon, *Ne Şeker Şey'deki* (Osman Fahir Seden, 1962) erkek karakter Şoför Nazım (Göksel Arsoy), Şaban'dan (Kemal Sunal) farklı olarak kurnaz, hovardalıkta başarılı, hemcinslerini fiziksel şiddet ile mağlup etmede mahir olsa da onun gibi yoksul ve paraya değer vermeyen bir kişiliğe sahiptir. Nazım, “*Eğer bana güveniyorsan, alın terimle kazanacağım birkaç kuruşu benimle paylaşmaya razıysan, benimle evlenir misin?*” sözleri ile aralarındaki sınıfsal farklılığa rağmen Canan'ı (Türkan Şoray) sevmeye devam edeceğini ve onun da kendisini bu şekilde kabul etmesi gerektiği mesajını verdikten sonra Canan'dan olumlu yanıt alır. Nazım, alt sınıfa mensup olduğunun ve buradan kopmasının mümkün olmadığını altını çizerek 6 yıl sonra çekilen bir ikinci versiyon *Gül ve Şeker'de* (Osman Fahir Seden, 1968) ise Filiz (Filiz Akın), Kemal'e (Ediz Hun) ‘milyoner yavrusu’ lakabı ile hitap eder ve onu yeni tanıdığı için ön yargı ile yaklaşır. Aynı durum Dokunmayın Şabanıma filmindeki Oya (Ahu

Tuğba) ve Ne Şeker Şey filmindeki Canan (Saadet Gürses) adlı kadın kahramanlar için de geçerlidir. Filiz bir ara Kemal'e şöyle söyler: *"Senin gibi milyoner yavrularının günahına girilmez ki, günahlarınızla doldurmuşsunuz dünyayı. Bizim gibi fakir fukaranın günahlarına yer bile bırakmamışsınız."* Kendisini evin hizmetçisi olarak tanıtan Filiz'in, zengin bir adam zannettiği Kemal'e dair basmakalıp kaygıları -gerçekte öyle olmasa bile- kendisini yoksul sınıf ile özdeşleştirdiğinin bir göstergesidir. Kemal'in filmin ilk sahnesinden beri Filiz'i hırsız ve asalak olarak görmesi, dürüst bir yaşamı tavsiye etmesi ise kendi sınıfına olan güvensizliğinin bir örneğidir. 1979 yılında çekilen son versiyondaki Şaban karakteri ise Kemal ve Nazım karakterlerinin aksine aşırı derecede iyi niyetlidir. Bu yüzden Şaban, kendisine biçilen zengin adam rolünü hakkı ile oynayamayan bir anti kahramandır. Karakter, girdiği üst sınıfın yaşam alanında herkesin takdirini toplar ve dolaylı da olsa onların gündelik hayatına dönüştürücü bir şekilde etki eder.

İstanbul'da dolmuş şoförlüğü yapan Şaban'ın kadınlarla ilişki kurma teşebbüsleri hep fiyasko ile sonuçlanmaktadır. Yine başarısız bir deneme sonrası nezarethaneye düşen Şaban orada yıllardır görmediği asker arkadaşı Ökkeş (Ercan Yazgan) ile karşılaşır. Şaban'ın aksine Ökkeş kurnaz ve hovarda bir adamdır. Babasının onun için yaptığı evliliği boşa çıkararak, çapkın yaşam tarzını sürdürmek isteyen ancak aynı zamanda babasından kalacak olan miras hakkını kaybetmekten korkan Ökkeş ise bir oyun kurar. Şaban'ın saflığını da iyi bilen Ökkeş oyuna onu da katar. Bu oyuna göre Şaban Ökkeş'in yerine geçerken Ökkeş onun şoförü olacaktır. Öte yandan kadın kahraman Oya da kendi oyununu kurmaktadır. Ökkeş'in memleketi Adana'daki gönül maceralarından haberi olan Oya, evin hizmetçisi kılığına girerek onu sınamayı amaçlar. Bu noktadan itibaren olaylar gelişir.

Film klasik romantik komedi ve screwball türlerinde görülen erkek kahraman ile kadın kahramanın tanışması, çiftlerin kavuşması yönünden birtakım engellerin, tesadüflerin, karmaşıklıkların doğması ve hikâyenin sonunda mutlu bir kavuşmanın yaşanması gibi genel anlatı kalıplarını barındırır. Adanma komedisi

kategorisine giren film, *It Happened One Night* (1934), *My Man Godfrey* (1936) ve *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) adlı filmlere, çiftlerin hikayesi açısından benzerlik gösterir. İlk görüşte aşkı deneyimleyen çift kendilerinin dışında gelişen bir takım engelleyici durumlardan ve sebeplerden dolayı film boyunca bir araya gelemeyip, film sonunda yapılan aşk itirafıyla, aralarındaki sevgiyi tasdik ederler ve mutlu sonla birleşirler.

Her ne kadar adanma komedilerinde, ilk görüşte aşk detayı olsa da karakterlerden biri -erkek veya kadın- ilk başta soğuk, sert, ilgisiz veya duygusuz bir görüntü sergilerler. Daha sonra erkek veya kadın karakter, âşık olduğu kişiye onu sevdiğini ve evlenmek istediğini itiraf eder. *Dokunmayın Şabanıma*'da Oya başlangıçta Şaban'a soğuk davranıp onu terslemekte hatta sinirlendiğinde ona tokat atmaktadır. Film ilerledikçe Oya Şabana ısınır ve onun evlilik teklifini kabul eder.

Filmdeki baş karakterlerin ilişkisindeki bir başka önemli detay ise vicdan figürüne aşk konusunda danışılması ve tavsiye alınmasıdır. *Holiday* (1938) filminde Linda karakterinin aşk muhabbeti yaptığı vicdan figürü kardeşi Ned iken, *It Happened One Night* filminde vicdan figürü olarak öne çıkan Ellie'nin babası Walter, Peter'a kızını sevip sevmediğini sorar. *Dokunmayın Şabanıma* filminde ise ilginç bir şekilde muhafazakâr ilişki koçu (vicdan figürü) bir insan değil Şaban'ın tesadüfen kitapçıda denk gelerek satın aldığı 10 Derste Çapkınlık isimli kitaptır. Bu kitap filmin son sahnesine dek Şaban'ın Oya dahil tüm kadınlarla olan ilişkisini düzenlemede bir rehber görevi görür. Hikâyede muhafazakâr ilişki koçu bir ilişkinin gelişimine katkı sunsa da ideal sevgililerin geçici kopuşunu engelleme işlevi yoktur. Finaldeki kavuşmadan önce ideal çiftlerin bu zorunlu ayrılığı, screwball türüne has bir özelliktir (Karnick, 1995, s. 135). Çiftler, sınıfsal ayrımın etkilerinden ve yanlış anlaşılmalardan dolayı bir araya gelmenin mümkün olmadığı inancıyla, filmin sonlarına doğru ayrılırlar. Bu noktada Oya, Şaban'ın kendisini sevmediği, Şaban'ın esasında bir servet avcısı olduğu zannına kapılarak, ona olan inancını yitirir ve Ökkeş ile evlenmeye razı olur. Ancak bu yanlış anlaşılma, son sahnede Fedai'nin (Halit Akçatepe) yaptığı itirafla çözüme

kavuşur. Yine son sahnede görülen mutlu sona dayalı çözümlenme, adanma komedilerindeki karakterlerin mesleki zorunluluklar ile romantik adanmalar arasında kurdukları dengeyle ilişkilidir (Karnick, 1995, s. 132). Screwball türündeki protagonistler, paraya değil aşka önem verirler. Söz gelimi, üst sınıftan olan kadın veya erkek kahraman, kendilerine kalması beklenen mirastan vazgeçip, sevdiği kişi ile yaşamını birleştirir. *It Happened One Night* filminde Peter, Ellie'nin babasından para ödülü değil onu eve getirirken yaptığı küçük yolculuk masrafının ödenmesini ister. Filmin sonunda ise çift, evliliklerinin ilk gecesini, Michigan kırsalındaki ucuz bir motelde geçirir. Burada vurgulanan anlam, Peter'ın kendi ailesini geçindirebilecek bir yaşamı yaratabileceğidir. *My Man Godfrey* filminde Irene, yaşamına Godfrey ile şehir çöplüğünde devam etme kararı alır. Her iki filmde çıkan sonuca göre, Ellie ve Irene, kendi sınıflarından olmayan erkeklerin yaşamına uyum sağlamayabilmektedirler. Dokunmayan Şabanıma filmindeki bitiş sahnesinde Hulusi'nin "*Kızı başı boş bırakırsan ya davulcuya ya zurnacıya kaçır*" sözüne Şaban, "*Beğenemedin mi babalık*" diye yanıt verir. Oya, aşk evliliği uğruna sınıfsal ayrıcalıklarından feragat etmeye karar vermiştir. Bu örnekte de kadın karakter aşkı için kendi sınıfsal ayrıcalıklarını terk etmektedir.

Screwball türü, diğer türlerinden farklı olarak, anlatıyı her zaman belirli özelliklere sahip olan protagonistler üzerine kurar. Bu belirli baş karakter özellikleri, screwball anlatısının özgünlüğünü güçlendirir. Baş karakterlerde bariz bir şekilde görülen bolca boş vakit, çocuksu doğa, şehir yaşamı, apolitik görünüş ve temel hayal kırıklığı gibi faktörler aşk ilişkisinin şekillenmesinde etkili bir rol oynar. Screwball filmlerindeki zengin karakterler refahın vermiş olduğu rahatlığa ve boş zamana sahiptirler ve bu boş zamanı başta gönül işleri olmak üzere çeşitli eğlenceler için harcarlar. *My Man Godfrey* filminde karakterler şehir çöplüğünde müzayedeye dahil edilecek katılımcı arayışına girerler. *Theodora Goes Wild* filmindeki mesleği ressamlık olan baş karakter, New York'ta playboy olma isteğinin peşinden gider. *The Awful Truth* (1937) ve *My Favorite Wife* (1940) isimli yapımlarda ise Cary Grant'in canlandırdığı baş karakterlerin mesleklerinin ne olduğuna dair seyirciye bir ipucu verilmemektedir.

Şaban karakteri, kendi muhitindeki insanlara mesai saatlerinde gerçekleştirdiği hayali çapkınlık hikayelerini anlatacak kadar bol vakte sahiptir. Zengin babasının bütçesine bağlı yaşayan Ökkeş karakterinin, bir mesleğinin olup olmadığından bahsedilmemekle birlikte, tüm vaktini eğlenceye ve hovardalığa harcadığı izleyiciye net bir şekilde yansıtılmıştır. Ökkeş'in kardeşi Fedai, Oya ve Oya'nın kardeşi Canan'ın da mesleki uğraşlarını ne olduğu sorusu yanıtsızdır. Bununla birlikte söz konusu üç karakter de tıpkı Şaban gibi bolca boş vakte sahiptirler. Farklı sınıflardan gelen çiftlerin boş zamana sahip olmaları ve ikili gönül ilişkilerinde bir türlü aradıklarını bulamamaları, gülünçlük derecesinde çocuksu eylemler içine girmelerine yol açar.

Screwball türünün baş karakterlerinde görülen kalıplaşmış çocuksu doğa özelliği Şaban, Ökkeş ve Oya'da vücut bulmuştur. Şaban karakteri kadınlarla olan iletişimini güçlendirebilmek için On Derste Çapkınlık isimli bir kitap satın alır ve bu kitaptaki tavsiyeleri film boyunca bıkmadan usanmadan tatbik eder. Oya'ya kendisini beğendirebilmek için olgun olmayan espriler yapar, çelenk götürür ve Tarzan taklidi yapar. Oya evleneceği kişiyi sınavdan geçirmek için evin hizmetçisi rolünü oynar. Ökkeş ise hem Oya'yı sınamak hem de babasını idare edebilmek için şoför kılığına bürünür. Tüm bunlara ek olarak hikâye kent içerisinde geçmektedir. 1979'un yoğun politik kutuplaşmasına rağmen hikâye doğrudan bir siyasi mesaj vermemekte, karakterler de apolitik bir görünüm sergilemektedirler.

Amerikan screwball filmleriyle birçok ortak noktada buluşan Dokunmayın Şabanıma filmi, bir yandan da klasik screwball filminden farklı özellikler gösterir. Türkiye'deki kültürlere özgü öğelerin yoğun bir şekilde işlenmesi, filmin klasik romantik komedi filmi olmaktan çıkıp, bir turco-screwball ürününe dönüşmesini sağlamıştır.

Klasik screwball filmlerindeki üst sınıftan gelen karakterler eğitimli ve soylu bireylerdir; dillerinde ve yaşamlarında yöresellik görülmez. Turco-screwball sınıfına giren Dokunmayın Şabanıma filminde ise Hulusi karakteri, Adana'lı bir pamuk ve çentik kralı olarak kurgulanmışken; Karadenizli Temel'in (Ali Şen)

birçok gemiye sahip zengin bir adam olduğu belirtilir. Hulusi, oğlunun hovardalıklarından dolayı tazminat ödemekten bıkmış, çözüm olarak bir an evvel Oya ile evlenmesi gerektiğini düşünmektedir. Oya'nın babası ise iflastan kurtulmak için kızını zengin Hulusi'nin oğluyla evlendirmeyi planlamaktadır. Öte yandan, Oya'nın babası, Temel'in de varlıklı bir insan olduğunu bildiğinden; oğlu Osman'ı (Ünal Gürel) alternatif bir dünür adayı olarak görerek, onunla irtibatta kalmaktadır. Her ne kadar başlık parası diye bir tabir geçmese de ekonomik çöküşten kurtulmak için Oya'ya zengin eş adayı bulma çabası vardır. Bu başlık parası geleneğinin adı konulmamış bir şekilde şehirde bile devam edebildiğini göstermektedir.

Kent yaşamına geçiş yapan zenginin, kırsal yaşamdan miras kalan eski başlık parası geleneğini, üstü örtülü bir şekilde devam ettirmesi; Türk burjuvazisinin, modern kapitalist aile yaşamını ve kültürünü tam anlamıyla özümseyemediğini göstermektedir. Hulusi Bey'in oğlunun çapkınlık vukuatları için ayrı ayrı tazminat ödemesi ve parasıyla Oya'nın ailesini evliliğe razı etmesi, tıpkı feodal toplumlarda olduğu gibi cinsellik ve evlilik meselelerinde maddiyatın ön plana çıktığına delildir. Feodal toplumdan kalma geleneklerin sürdürülmesi, Temel karakterinde de görülmektedir.

Temel, köyden gelen kızına talip bulabilmek için dama cam şişe diker. Yanındaki adamlardan biri "*Aman reis İstanbul'da bu geleneği bilmezler*" diye uyarmasına rağmen şişenin dikilmesinde ısrarcı olur ve şişe dama yerleştirilir. Dama şişe dikme geleneği Anadolu'da evlenmek isteyen kızın evinin damına dikilir. Şişeyi kıran erkeğin o evdeki kıza talip olduğu anlaşılır. Köydeki geleneğin kent yaşamı ve kültürü içerisinde tatbik edilmesi Hulusi Bey, Oya'nın babası ve Temel örneğinde açıkça anlatılmaktadır. Üç karakter üzerinden Türk üst sınıfının kent kültürünü benimseme yolunda fazla gelişme kaydedemediği resmedilmektedir. Kent kültürüne bütünüyle uyum sağlayamama ve onu kır gelenekleriyle sentezleme durumu, genç karakterler Şaban ve Osman'da da gözler önüne serilir. Bu iki karakterde, Türkiye'ye özgü maskülenlikle ilişkilendirilen namus temizleme ve kaba kuvvet yoluyla diğer erkekler üzerinde üstünlük oluşturma

çabası gözlemlenir. Osman, babasının da telkinleriyle Şaban'ı tehdit eder, birkaç kez öldürme teşebbüsünde bulunur ve Oya'yı kaçırmaya çalışır. Osman'ın Oya'ya yönelik gerçekleştirdiği kaçırma girişiminde Şaban, canı pahasını Oya'yı korur ve bunda da başarılı olur. Bazen de Şaban, Ökkeş'e fiziksel şiddet uygulayarak ve onunla silahlı düelloya girerek, Oya'nın namusunu koruma çabası içine girer. Dahası kendi maskülenliğini öne çıkarmak, erkek olduğunu kanıtlamak için Ökkeş'e emreder ve onu zorla Oya'nın hizmetine sokar. Bunu yaparken de sıklıkla kendisini över.

Başlık parası, kız isteme ve dama şişe dikme örnekleri, Türkiye'ye özgü gelenekler başlığı altında toplanabilir. Erkekler arasında kadının namusu üzerine yaşanan çekişmeler, erkeğin, kadına kahraman olduğunu kanıtlamak için diğer erkekleri ezme çabası gibi desenler; Türkiye'ye has maskülenlik anlayışını yansıtır. Toprak ağası özelliklerini taşıyan erkek aile reisinin, gençlerin evliliğinde oynadığı belirleyici rol ise dönemin zengin ve şehirli Türk aile yapısının bir resmidir. Türkiye'ye özgü gelenekleri, maskülenliği ve aile yaşamını klasik screwball türünün öğeleriyle harmanlayan film turco-screwball sınıflandırılmasına dahil edilebilir.

Tablo 55 Dokunmayın Şabanıma Filminde Turco-Screwball Karakter Özellikleri

Film Adı: Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979)	
Turco-Screwball Karakter Özellikleri	
Köylülük / Köy Kökenlilik	X
Düşük Eğitim Düzeyi	X
Dindarlık / Dini Referans	
Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı	X
Maskülen Dürüstlük	X
Hovardaca Yaşam	X
Muhafazakârlık	X
Kanaatkârlık	X

Tablo 56 Dokunmayın Şabanıma Filminde Turco-Screwball Anlatı Özellikleri

Film Adı: Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979)	
Turco-Screwball Anlatı Özellikleri	
Sınıf Atlama / Kültürel Değişim	X
Baskın Erkeklik	X
Başkarakterlerde Dönüşüm	X
Erkeğin Finansal Kaynak Vasfı	X

Tablo 57 Dokunmayın Şabanıma Filminde Turco-Screwball'a Özgü Tipler

Film Adı: Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979)	
Turco-Screwball'a Özgü Tipler	
Muhafazakâr İlişki Koçu	X
Makbul Kadın	X
Öteki Kadın	X
Baskın Baba	X
Silik Anne	X

3.7.2. Turco-Screwball Alt Türündeki Karakter Özellikleri

Turco-screwball filmleri, şekil 1'de belirtilen klasik screwball komedilerine ait karakter tipolojisini barındırır. Turco-screwball'un karakterleri, screwball türünün kalıplaşmış karakter özelliklerine sahip olmakla birlikte; gelenekçi ve maskülen namus anlayışı, dindarlık, dini referans alma, muhafazakârlık, hovardaca yaşam, maskülen dürüstlük, kanaatkârlık, köylülük, köy kökenlilik ve düşük eğitim düzeyi gibi Türk toplumuna özgü özellikleri de sergilerler.

3.7.2.1. Gelenekçi ve Maskülen Namus Anlayışı

Araştırma kapsamında incelenen turco-screwball filmlerinin karakterlerinde, gelenekçi ve maskülen namus anlayışı öne çıkmaktadır. Bu özellik, kadında ve/veya erkekte görülebilir. Erkek karakterin kafasında çizdiği modelde itaat eden, iffetli, söz dinleyen, aile ortamında ikinci planda durmayı uygun gören, karar verme aşamasında erkeğe karşı çıkmayan ve yalnız başına iken başka erkeklerle

aynı ortamda bulunmayan bir kadın imajı vardır. Kadın karakterin erkek tahayyülü ise aynı biçimde gelenekçi ve maskülen erkektir. Kadını başka erkeklerden kıskanan ve onu elde etmek, elde tutmak, kol kanat germek uğruna her türlü mücadeleye girişmeyi göze alan erkek modeli; sevgisini gösterdiği kadar, yeri geldiğinde kullanmak üzere sert bir yüze de sahip olmalıdır. Bu erkek modeli ister zengin ister yoksul olsun, bir şekilde kendi ekonomik gücü ile kadını finanse edebilmelidir. Kadın karakterin de bu beklentiyi taşıdığı filmler, dönemin kadını ile erkeğinin heteroseksüel evlilik ve aile kurumundaki makbul cinsiyet rollerini yansıtmaktadır. *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) filminde Kenan (Kadir İnanır), Azize'ye (Türkan Şoray) laf atan Yengeç Rıza (Kudret Karadağ) ile kavgaya tutuşur. *Gece Kuşu Zehra* (Alşavir Alyanak, 1975) filminde ise Ferit (Tarık Akan) barda Zehra'ya (Hale Soygazi) para karşılığı cinsel ilişki teklif eden adamlarla kavga eder. *Dokunmayın Şabanıma* (Osman Fahir Seden, 1979) filminde Şaban (Kemal Sunal) Oya'yı kaçırmaya çalışan Fatsalı Osman'ı (Ünal Gürel'i) bahçedeki havuza atar.

3.7.2.2. Dindarlık, Dini Referans ve Muhafazakârlık

Türün erkek ve kadın karakterleri -hem kent hem de taşra/kır kökenli- gündelik insan ilişkilerinde genellikle dindar bir portre çizerler. Karakterler, ideal gönül ilişkilerinde bile dine yer verirler. Bu bağlam evlilik öncesi cinsel ilişkiye yanaşılmaması, alkol alındığında pişmanlık duyulması, gece vakti birden çok erkeğin bulunduğu arabaya binilmemesi, domuz etinden uzak durulması, evlenmeden erkeklerle vakit geçirmenin uygun görülmemesi, söz verirken Kur'an-ı Kerim'in teminat aracı kılınması, büyüklere veya erkeğe el öperek saygı gösterilmesi, homoseksüelliğe ve çıplaklığa karşı çıkılması ve benzeri davranışlarla örneklendirilebilir. Kadın namusunun önemine birbirinden farklı biçimlerde birçok vurgu yapılması, turco-screwball filmlerinde yaygın olarak rastlanan bir anlatı motifidir. Öte yandan turco-screwball anlatıları genel olarak muhafazakâr erkek ve kadın modelini takdir etse de popüler Muhafazakârlığın çelişkisini yaşayan karakterlere de yer verir; taşrada, dindar ve muhafazakâr insan görüntüsü sergileyen ancak kente gittiğinde içki içerek, hovardaca yaşayan

ihtiyar baba ya da İslam dinine mensup olmasına rağmen İslam'ın yasakladığı fal gibi batıl inanışlara sahip kadın tiplerine rastlanabilir. *Ateş Parçası* filmindeki Azize (Türkan Şoray) karakteri ve 100 lira ile Evlenilmez filmindeki Hacı Saffet Bey (Hulusi Kentmen) akla gelen örneklerdendir.

3.7.2.3. Hovardaca Yaşam

Tatlı Meleğim (Dinler, 1970), Ateş Parçası (Yılmaz, 1971), Güllü Geliyor Güllü (Yılmaz, 1973), 100 lira ile Evlenilmez (Seden, 1974), Ah Nerede (Aksoy, 1975) ve Dokunmayın Şabanıma (Seden, 1979) adlı filmlerde vaktini çapkınlıkla geçiren karakterler mevcuttur. Vaktinin büyük bir bölümünü hovardalığa ayıran bu karakterlerin hepsi, üst sınıftan olan varlıklı erkeklerdir. Bu erkekler ideal eşleri/sevgilileri ile karşılaşana kadar yaşamlarını eğlence ve lümpen gönül ilişkileri ile geçirirler. İdeal sevgili ile karşılaşp ciddi bir flörte başladıktan sonra erkek karakter, gelecek vadeden bir eş olmanın bilinci ile hareket eder. Yeniden doğrulama komedilerinde ise erkek, sorumlu bir eş ve aile reisi olması gerektiğinin farkına vararak, hovardaca sürdürdüğü yaşam tarzını terk eder. Bu durum, Amerikan screwball filmlerinin alt kategorisi olan yeniden doğrulama komedilerinde de görülen bir durumdur. *Ah Nerede* (Orhan Aksoy, 1975) filminde Ferit (Tarık Akan), *Yalancın Yârim* (Ertem Eğilmez, 1973) Ferdi karakteri (Tarık Akan), *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970) filminde Murat (Ediz Hun) bu özelliği taşıyan karakterler olarak sunulabilir.

3.7.2.4. Maskülen Dürüstlük

Turco-screwball alt türünün erkek karakterleri, tıpkı screwball türünün erkek kahramanları gibi baskın ve maskülen olmakla birlikte, bir o kadar da dürüsttürler. Godfrey Parks, Peter Warne ve David Huxley gibi erkek screwball karakterleri ideal eşin veya onun ailesinin servetine hiçbir şekilde tamah etmeyen, çalışkan, kariyer adanmışlığına sahip, kendi imkanlarıyla aile geçindirmenin bilincinde olan karakterlerdir. Benzer şekilde turco-screwball filmlerinin hem zengin hem de yoksul erkek karakterleri de ekseriyetle kadını finanse edebilme kabiliyetine ve

farkındalığına sahip karakterlerdir. Parası olmasa da ideal sevgilisi ile yemeğe çıkıp hesap karşılığında ceketini bırakan, kaçırdığı ünlü şarkıcı kadının ihtiyaçlarını karşılamak için tüm kazancını feda edebilen (bkz. Mavi Boncuk), köyden gelen yoksul ideal sevgilisini evinde ağırlayarak ona sahip çıkabilen ve sevdiği kadına kavuşabilmek için zengin babanın imkanlarını reddederek hem okuyup hem de çalışmak için büyük şehre gitmeyi tercih eden erkek karakterler turco-screwball alt türüne hâkimdir. *Öyle Olsun* (Orhan Aksoy, 1976) filminde Ferit (Tarık Akan), *Kara Gözlüm filminde* (Atıf Yılmaz, 1970) Kenan (Kadir İnanır) karakterleri maskülen dürüstlüğü temsil ederler.

3.7.2.5. Kanaatkârlık

Turco-screwball alt türündeki yoksul baş karakterlerin bir başka belirgin özelliği de düşük gelirle yaşamlarını sürdürmeleri yani az ile yetinip yine de mutlu olmalarıdır. Çadır tiyatrosunun şarkıcısı ve palyaçosu, kâtip, dolmuş şoförü, manken fotoğrafçısı, sinema bileti satıcısı, tesbih ustası, simitçi, bisiklet tamircisi, maytap ustası, araba tamircisi, fabrika işçisi ve kasiyer gibi kanaatkâr erkek ve kadın karakterler türe egemendir. Bu karakterlerin büyük emek değeri ortaya koyup, çok az kazanmalarına rağmen içinde bulundukları zorlu ekonomik şartlardan şikâyetçi olmayıp huzurlu bir hayat sürdükleri görülür. *Kara Gözlüm* filminde Azize (Türkan Şoray), *Rüyalar Gerçek Olsa* filminde Zeynep (Esen Püsküllü) isimli karakterler kanaatkarlık özellikleri ile ön plana çıkarlar.

3.7.2.6. Köylülük / Köy Kökenlilik

Turco-screwball alt türünü screwball türünden farklılaştırarak özgün kılan en önemli özelliklerden biri, taşranın ve kırsalın etkisini belirgin bir şekilde kent yaşamına taşınmasıdır. Bu durum kendisini, köy yaşamına özgü bir takım gelenek ve göreneklerin modern kent yaşamı içerisinde de tatbik edilmesiyle gösterir. Toprak ağalığını devam ettirme, hemşericilik temelinde yerel isimlerle dernekler kurma, yöresel ağız ile konuşma, kabadayılık, kan davası gütmeye, evlendirilecek olan kız için başlık parası isteme, dama şişe dikerek evdeki bekâr

kız için talip arama, ebeveynlerin evliliğe razı gelmemeleri üzerine kız kaçırmaya teşebbüs etme, kadının sokakta yabancı bir erkek ile gezmesinin hoş görülmemesi, öksüz çocuğun yetiştirilmesinde imece usulüne başvurulması, geniş aile yaşamı gibi köy yaşamına ait gelenekler, alışkanlıklar ve uygulamalar türün anlatı yapısında öne çıkar. İstanbul gibi ülkenin en kalabalık ve gelişmiş kenti içerisinde metropol yaşamına uyum sağlamış genç erkek ve kadın çiftlere rağmen yaşlı karakterler, eski gelenekleri modern yaşamla harmanlamaya çalışmaktadırlar. Bu karakter özelliği ile dönemin öne çıkan konuları olan köyden kente yoğun göç ve eğitim seviyesinin düşüklüğü gibi konulara vurgu yapılmıştır. *Güllü Geliyor Güllü* ve *Güllü* filmlerindeki ortak karakter, *Tatlı Dillim* filmindeki Emine (Filiz Akın) ve *Dokunmayın Şabanıma* filmindeki Temel (Ali Şen), Hulusi Bey (Reha Yurdakul) karakterlerini bu özelliği taşıdıkları görülür.

3.7.2.7. Düşük Eğitim Düzeyi

Turco-screwball alt türünün kimi zaman yoksul karakterlerinde kimi zaman da zengin karakterlerinde eğitim düzeyinin düşüklüğü göze çarpar. Karakterler eğitim seviyelerini kendi ağızlarından dile getirmeseler de toplumsal konumları ve rolleri bunu açıkça gösterir. Dolmuş şoförlüğü, çadır tiyatrosunda şarkıcılık veya palyaçoluk, katiplik, fabrika işçiliği, araba tamirciliği, tesbih ustalığı, bilet satıcılığı, kasiyerlik, ev hanımlığı, toprak ağalığı, gibi meslek ve/veya toplumsal statülere sahip -baş ve yan- karakterler; alışkanlıkları, eylemleri ve söylemleri ile yetersiz eğitim geçmişine sahip olduklarını belli ederler. Ancak çoğu zaman bu eğitim düzeyinin düşüklüğü onların ideal erkek veya kadın tiplerini olmalarının önünde bir engel değildir. Her halükârda bu karakterler zengin sınıfın yaşam alanlarına girerek kendilerini dönüştürürler ve eğitim açıklarını, bu alanların gözdesi haline gelip, burjuvazinin sorunlarını çözerek kapatırlar. *Ne Umduk Ne Bulduk* filminde Zeynep (Gülşen Bubikoğlu), Doğan (Aytaç Arman), Fatma (Adile Naşit) karakterleri düşük eğitim düzeyini yansıtır.

3.7.3. Turco-Screwball Alt Türündeki Anlatı Özellikleri

Şekil 2’de aktarılan anlatı özelliklerini hikayelerinde barındıran turco-screwball filmleri, sınıf atlama / kültürel değişim, baskın erkeklik, başkarakterlerde dönüşüm ve erkeğin finansal kaynak sağlama vasfı gibi detayları da içerir.

3.7.3.1. Sınıf Atlama / Kültürel Değişim

Yoksul karakterler kimi zaman tesadüf eseri kimi zamanda bir zorunluluktan dolayı burjuvazinin yaşam alanlarına girince kültürel değişim sürecinden geçerler ve sınıf atlarlar. Gündelik yaşamında argo kelimelerle konuşan, zengin sınıfın görgü kurallarına neredeyse hiç riayet etmeyen ve son derece sade giyinen - Güllü örneğinde yöresellik- bu karakterler genelde bir plan dahilinde sınıflar arası geçişi gerçekleştirirler. Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971) filminde Azize karakteri, Tarık’ın sahte nişanlı oyununa dahil olarak zenginlerin evinde düzenlenen bir davete katılır ve bu davette davranışları ile üst sınıfın mensuplarını etkiler. Tatlı Meleğim’de (Mehmet Dinler, 1970) Leyla, kimliğini değiştirerek Murat’tan intikam almak için zayıflama programına katılır; giyim kuşamını, konuşma dilini ve diksiyonunu düzeltip, Murat’ı ve onun çevresindeki herkesi etkilemeyi başararak, sosyetenin takdirine mazhar olur. Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979) adlı filmde ise Şaban karakteri, arkadaşı Ökkeş’in kandırmaca planına dahil olarak zengin rolünü oynamak zorunda kalır. Şaban, Oya’nın evinde geçirdiği süre zarfında tipik bir zengin beyefendi muamelesi görür. Şabn karakteri daha sonradan Oya ile ailesinin beğenisini kazanarak, Oya için ideal eş olduğunu kanıtlar. Sev Kardeşim’de (Ertem Eğilmez, 1972) bir fabrika işçisi olan Alev, arkadaşlarına oynayacağı oyun dâhilinde fabrika sahibinin oğlu Ferit’in yaşam alanına girer. Alev bu girişiminde ilkin başarısız olsa da Ferit’i kendisine aşık etmeyi başararak, onunla diskoya, sinemaya ve futbol maçına gider. Geçici bir süreliğine Alev, sınıf atlayarak üst sınıfın vakit geçirdiği eğlence mekânlarında varlık gösterir. Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973) adlı yapımda köylü kızı Güllü, zengin Taka Nuri’nin malikânesine geldikten sonra ilk defa kentli kadınların giydiği modern kıyafetleri giyer ve içki içer. Güllü geçici de olsa sınıfsal ve kültürel

bir dönüşüm geçirir. Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977) filminde Zeynep, ağabeyinin mezuniyet partisinde söylediği yalan üzerine, kendisini zengin aile çocuğu olarak tanıtmak zorunda kalır. Film boyunca Zeynep, ailesi ve mahalle sakinleri, Boğa ailesi ile iyi ilişkiler geliştirebilmek için varlıklı aile oyununu sürdürürler. Bu zaman diliminde Zeynep, Boğa ailesinin nezdinde ideal gelin düzeyine erişir.

Sınıflar arası geçiş, bazı filmlerde üst sınıf karakterler için geçerlidir. Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975) adlı yapımda Emel, başlangıçta Yakışıklı Necmi ve arkadaşlarını, kendisini zorla alıkoyan para avcısı haydutlar olarak görse de zamanla Necmi ile arkadaşlarına ısınır ve onlardan ayrılmak istemez. Ünlü şarkıcı Emel, onlar için ev işi yapar ve gündelik işlerinde onlara yardımcı olur. Emel, Necmi'nin evinde rehin kaldığı sürede bir ev hanımına dönüşerek, az ile yetinmeyi öğrenir ve böylece alt sınıfa geçiş yapar. Filmin son sahnesinde, Emel, Necmi ve arkadaşlarının yaptırdığı mütevazı gaziye gelerek, sevinçle Necmi'ye sarılır. Bu sahnede Emel'in şöhretini ve konforlu geçebilecek yıllarını Necmi'ye olan aşkı için feda ettiğinin ve alt sınıfa dâhil olduğunun mesajı verilir. Bu doğrultuda Dokunmayın Şabanıma (Osman Fahir Seden, 1979) filmindeki Oya da evleneceği erkeği sınamak için evin hizmetçisi kılığına girer ve bu şekilde bile Şaban'ı etkilediğini görünce yeni sınıfsal kimliğini filmin sonuna dek sürdürür. Tıpkı, It Happened One Night (Frank Capra, 1934) filmindeki Ellie gibi Oya da üzerinde gelinliği ile nikahtan kaçarak yoksul ideal sevgilisi ile birleşir. Ellie'ye benzer bir şekilde o da kendi sınıfsal ayrıcalıklarından feragat eder. Oya bu tercihi ile yoksul tabakaya dahil olmaya hazır olduğunu belli eder. Fabrikatör çocuğu Ökkeş ise Oya'yı test etmek için kurguladığı oyun dahilinde şoför kılığına girince sınıf değiştirip yoksul konumuna düşer. 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974) isimli filmde ise zengin kız kardeşler Gülşen ile Zeynep kendilerini Ediz ile Bülent'e yoksul turist rehberleri olarak tanıtır. Bu kandırmaca oyunu, Ediz ile Bülent'in kendilerini kaçırmak için malikânelerine gelmesi ile ortaya çıkar. Bu noktada bahsi geçen filmlerin hepsinde sınıflar arası geçiş söz konusu iken, - bir istisna olarak- Acele Koca Aranıyor (Muzaffer Arslan, 1975) filminde böyle durum görülmez. Bu filmde karakterler, ekonomik özgürlüklerini çoktan elde etmiş

olan üst sınıfın mensubudurlar. Alt sınıfın üyeleri bu filmde göze çarpmaz çünkü film adanma değil sınıf atlamanın bulunmadığı bir yeniden doğrulama komedisidir.

3.7.3.2. Baskın Erkeklik (Maskülenlik)

Turco-screwball anlatılarında erkeklik güçlü bir şekilde hissedilir. Bu yapımlarda kabadayılık yoluyla hemcinsler ile üstünlük mücadelesine girişme, kadını elde etmek ve korumak için diğer erkeklerle şiddet uygulama, zaman zaman silaha başvurma, kahramanlığa soyunma, intiharı göze alabilecek kadar sevme, ilişkide kadını aşırı bir şekilde diğer erkeklerden kıskanma, ideal eş/sevgili için baba figürüne karşı durma, kadına sahip olmanın sembolü olarak çatıdaki şişe veya testiyi kırma, baş başa geçirilen vakitlerde kadına hiçbir şekilde hesap ödetmeme, eşcinselliğe karşı çıkma/tiksinme gibi baskın erkeklik davranışlarına sıklıkla denk gelinebilir. Hikâyelerdeki baskın erkeklik örnekleri hem zengin hem yoksul erkekler için geçerlidir. *Bizim Kız* (Türker İnanoğlu, 1977) filminde Murat karakteri, kendisini ve sevgilisini kaçıran adamların elinden kahramanca kurtulur. Böylece maskülenlik örneği sergilenir.

3.7.3.3. Baş Karakterlerde Dönüşüm

Turco-screwball çatısı altında incelenen adanma ve yeniden doğrulama komedilerinde lümpen ve hovarda karakterler, ideal sevgilileri ile bir ilişkiye başladıktan sonra mesleki ve kişisel yaşamlarında dönüşüm geçirirler. Örneğin *Ah Nerede* (Aksoy, 1975) filminde Ferit, ideal sevgilisi Zehra'dan ayrıldıktan sonra onun gönlünü yeniden kazanmak için babayı bir finansal kaynak olarak görmekten ve hovarda yaşamını sürdürmekten vazgeçer. Ferit karakteri artık farklı bir insan olduğunu kanıtlamak için İstanbul'a dönerek hem çalışır hem de yarım bıraktığı tıp eğitimine devam eder. Bu kararlı duruş, lümpence yaşayan kardeşlerini de etkiler ve onlar da Ferit'e uyarlar. Ferit karakteri sadece kendisini dönüştürmekle kalmayıp, kardeşlerini de dönüştürür. Benzer bir dönüşüm *Ateş Parçası*'nda (Atıf Yılmaz, 1971) Tarık karakterinde ve *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf

Yılmaz, 1973) filminde ise Taka Nuri karakterinde farklı şekillerde görülür. Diğer filmlerde ise baş karakterlerin dönüşümü, mesleki disiplin anlamında değil duygusal açıdan gerçekleşir; geçmişlerinde aşk konusunda kafaları karışık veya duygusuz olarak görülen karakterler, ilişki ve evlilikte ideal eşe dair kararlı bir tutuma varırlar.

3.7.3.4. Erkeğin Finansal Kaynak Vafı

Turco-screwball alt türünün erkekleri, ideal kadın eşe/sevgiliye finansal kaynak sağlamayı görev addederler. Bu görev, ideal kadın eşe/sevgiliye kendi şirketinde iş verme, kadını eğlence mekanlarına ve tatile götürme, yemeğe çıkarma, başlık parası verme, evliliğin maddi yükünü üstlenme, kaçırılan veya eve misafir gelen kadın için barınma, yeme içme ve kıyafet imkanları sunma, kadına ve onun ailesine pahalı hediyeler verme gibi eylemlerle anlatılmıştır. Bu örneklere dayanarak, turco-screwball anlatılarında erkeğin ekonomik kaynak sunma vafına -klasik screwball filmlerinden farklı olarak- detaylı bir şekilde yer verildiği söylenebilir. Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1973) filminde Taka Nuri köyden gelen Güllü'yü uzun bir süre evinden misafir edip ihtiyaçlarını karşılar. Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez) filminde Emel'i kaçırap alı koyan arkadaş grubu onun lüks denilebilecek ihtiyaçlarını bile karşılarlar.

3.7.4. Turco-Screwball Alt Türüne Özgü Tiplerler

Tür, screwball filmlerindeki yoksul/zengin erkek ile kadın, tuhaf yan karakterler ve vicdan figürü ile yetinmeyip muhafazakâr koç, makbul kadın, öteki kadın, silik anne ve baskın baba gibi tiplerleri de yaratmıştır.

3.7.4.1. Muhafazakâr İlişki Koçu

Karnick'in (1995) varlığını tespit ettiğı, screwball komedilerindeki vicdan figürü (*conscience figure*) turco-screwball filmlerine de geçmiştir. Ancak klasik screwball

filmlerindeki vicdan figürlerine kıyasla, turco-screwball romanslarının vicdan figürleri daha muhafazakâr bir zihniyete sahiptirler ve aşk ilişkisinin oluşumunda, sürdürülmesinde veya onarılmasında daha etkin bir rol üstlenirler. Turco-screwball filmlerindeki bu muhafazakâr karakterleri, salt vicdan figürü kategorisinde değerlendirmek yerine, birer muhafazakâr ilişki koçu olarak tanımlamak daha uygun olacaktır. Muhafazakâr ilişki koçları gönül ilişkilerinin kurulmasında, yürütülmesinde veya ayrılık sonrası yeniden birleşmenin sağlanmasında, toplumun muhafazakâr değerlerinden hareket ederek öğüt verici ve ikna edici bir rol oynar. Namusuna düşkün kadın ile gerçekten seven ve ayakları üzerinde durabilen cesur erkek bu ilişki koçlarına göre ideal evlilik insanlarıdır. Bununla birlikte bu koçlar, yer yer ilişkinin sürdürülmesinde dini ve toplumsal değerlere uygunluğun önemine de vurgu yaparlar. Ateş Parçası filminde Tonton amca, Sev Kardeşim filminde Mesut Çalışkan, Bizim Kız filminde mahalle halkı muhafazakâr ilişki koçu işlevini yerine getirir. Kimi zaman da bu ilişki koçu cansız varlıklarda hayat bulur. Örneğin Dokunmayın Şabanıma filminde ilişki koçu film boyunca Şaban karakterine, ideal çifti ile ilişkisinde rehberlik eden bir çapkınlık kitabıdır.

3.7.4.2. Makbul Kadın

Screwball komedilerinde ideal erkek ve kadınların hikayeleri işlenir ancak turco-screwball filmlerindeki kadın kahramanın aşka bakışın daha tutucu bir yaklaşım görülür. Klasik screwball komedilerinde kadın karakterlerin ilişki tercihlerini, erkeği etkilemede bir silah olarak kullandıklarına tanıklık edilir. Ancak turco-screwball filmlerinde buna pek rastlanmaz. Screwball filmlerinde erkek karakteri kıskandırmak için aynı anda birden çok erkekle gönül ilişkisi kuran ve bu erkekler ile cinsel ilişki imasında bulunan kadınlar öne çıksa da; turco-screwball anlatılarında cinsel imalar yoktur ve yalnızca tek bir erkekle geçici kıskandırma ilişkisi yaşanır. Bu ilişkiler, basit bir intikam alma düzeyindedir ve araştırmanın örnekleme içinde genişçe yer alır. Ne Umduk Bulduk (Zeki Ökten, 1976), Güllü, Güllü Geliyor Güllü (Atıf Yılmaz, 1972-73) Tatlı Meleğim (Mehmet Dinler, 1970), Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971), Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976), Bizim Kız

(Türker İnanoğlu, 1977) filmleri makbul kadın karakteri açısından örnek olarak sunulabilir.

Türde kadınların teslimiyetleri ve itaatkârlıkları karamsar bir tablo çizer. Finansal özgürlüğe pek önem vermeyen kadın karakterler ilişki, evlilik ve aile konularında ekonomik kaynak sunma görevini erkeğe bırakmışlardır. Kadınlar bunun yerine sadece ev kadını olma ve evlilik konusunda erkeğin emirlerini bekleme gibi davranışlar gösterirler.

Turco-screwball filmlerinde kadın karakter, makbul olma sıfatını, başka erkek karakterlerin iradesi dahilinde üstlenir. Bu kadın kahramanlar ev işlerini çekip çevirebilen, paraya değil aşka önem veren, üst sınıfın ortamlarında erkeği temsilen bulunan ve davranışlarıyla bu ortamların gözdesi olmayı başaran, çalışkan, namuslu ve Anadolu kadınının terbiyesine sahip olan, İslami değerlere bağlı, azla yetinmeyi seven, geldiği yoksul muhitin değerlerini unutmayan ancak zengin sınıfın normlarına da uyum sağlayarak sentez bir kültürü oluşturabilen ve kendisini koruyabilecek olan erkeğe sığınan karakterler olarak seyirciye sunulurlar.

3.7.4.3. Öteki Kadın

Turco-screwball filmlerinde makbul kadının gerisinde kalan kadın karakter, 'öteki kadın'dır. Öteki kadın, genelde fiziksel görünüm ve seciye açısından makbul kadından geridedir. Bu kadın tiplemesi doyumsuz, şımarık ve aşırı kıskanç zengin aile çocuğu olarak resmedilir. Öteki kadının güzellik açısından da makbul kadının gölgesinde kalması, sonu gelmez talep ve beklentiler içinde olması sebebiyle erkek karakter tarafından yüz üstü bırakılır. Sonuç olarak bu karakter filmin sonunda hep kaybeden taraf olur. Ayrıca, öteki kadın makbul kadında bulunan zekâ, güzellik, kabiliyetleriyle topluluğu cezbetme, baskın baba figürünün beğenisini kazanma ve aile kuruculuğuna aday olma gibi işlevlerden yoksundur. Makbul kadını erkeği elde etme mücadelesinde mutlak galip olarak belirleyen turco-screwball alt türü, öteki kadını muhafazakâr Türk toplumunun bir

parçası olarak görmeyi reddederek mahkûm eder. Bu tiplleme, bir dizi turco-screwball filminde mevcuttur. Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz, 1970) filminde Semra (Aynur Aydan) ve Handan (Dicle Baban); Ateş Parçası'nda (Atıf Yılmaz, 1971) Selma (Nevin Nuray) ve Tarık'ın (Kartal Tibet) flört ettiği diğer kadınlar; *Tatlı Dillim*'de (Ertem Eğilmez, 1972) Jülide (Suna Keskin); Rüyalar Gerçek Olsa'da (Hulki Saner, 1972) Nesrin (Saadet Sun); Acele Koca Aranıyor'da (Muzaffer Arslan, 1975) Azra (Deniz Erkanat) öteki kadındır. Bu karakterlerin hepsi de makbul kadın ile giriştikleri mücadeleyi kaybederler.

3.7.4.4. Baskın Baba

Turco-screwball filmlerindeki baba inatçı, katı disiplinli; çalışma, eğitim, evlilik konularında en doğrusunu bildiğini düşünen baskın ve muhafazakâr karakterdir. İdeal kadın veya erkek eşler/sevgililer yaşamın çeşitli alanlarında baba baskısını hissederler. Baskın baba tiplerleri, evlatların akademik ve mesleki yaşamına, onları küçümseyerek, kızarak ve zaman zaman da şiddet uygulayarak etki ederler. Onlara göre ideal bir evlat iş yaşamında çok çalışkan, eğitimine düşkün, eğlenceye mesafeli, fazlasıyla apolitik ve evlilik konularında inisiyatifi babaya bırakır. Üzerinde baba figürünün yoğun baskısını hisseden evlatlar iş, aşk ve eğlence arasında bir denge tutturamadıklarından; başarısız, mutsuz, hovarda ve lümpen gençlere dönüşürler. Ancak bu durum, ideal sevgili ile bir ilişkinin başlamasıyla değişir. İdeal sevgilinin devreye girmesiyle sadece sevgililerden birisi değil aynı zamanda baba figürü de dönüşür ve film boyunca görülen baba imajının tam tersi olan halim selim, anlayışlı ve sevecen bir baba ortaya çıkar. Ateş Parçası, Sev Kardeşim, Oh Olsun ve Ah Nerede filmlerindeki baba karakterlerinin film boyunca erkek evlatlarının hayatları üzerinden güçlü bir tahakküm kurmuş insanlar olduğu görülür. Ancak ideal kadın sevgilinin devreye girmesiyle yumuşak başlı, babacan ve merhametli insanlara dönüşürler. Bazı filmlerde ise bir baba karakteri yoktur ama bunun yerine baskın baba özellikleri sergileyen başka karakterler bulunabilir. Bu kişi, çekirdek ailenin üyelerinden, akrabalarından veya baş karakterin yakın çevresindeki insanlardan biri olabilir. Rüyalar Gerçek Olsa filminde Orhan (Engin Çağlar) karakterinin amcası (Hulusi

Kentmen), Yalancı Yârim filminde Ferdi'nin (Tarık Akan) abisi Mahmut, Bizim Kız filminde Zeynep'in (Gülşen Bubikoğlu) mahallesindeki insanlar Ne Umduk Ne Bulduk filminde mahalle esnafı baskın baba özellikleri sergileyen örnek karakterler olarak sıralanabilir.

3.7.4.5. Silik Anne

Merkezdeki ideal çiftin ilişkisinin kurulmasında, devam etmesinde veya yeniden kurulmasında baskın baba karakterinin yanı sıra, gözle görülür bir etkinliği olmayan silik anne karakteri de varlık gösterir. Silik anne tiplmesi genelde kocasının sözüne tam itaat eden, baskın babanın aksine yufka yürekli ancak tıpkı onun gibi evlat yetiştirmede başarısız olmuş, başörtülü, muhafazakâr, zaman zaman batıl inanışları/uygulamaları tatbik eden, endüstriyel üretim ilişkilerinde yer almayan ve fabrika, çiftlik gibi üretim araçlarının sahibi olmaktansa ev hanımı olarak tasvir edilen karakterdir. Bir tipleme olarak son derece sönük bir şekilde resmedilen annenin, bazı turco-screwball filmlerinde varlığından hiç bahsedilmez ya da filmde görünse bile ya çok az repliği vardır ya da hiç repliği yoktur. Araştırma kapsamında ele alınan filmlerin bir kısmında baş karakterlerin anneleri son derece etkisizdir. Bu anneler evlatlarının eğitim, aşk ve evlilik yaşamlarında pek sözü olmayan ve eşlerinin baskısından çekinen pasif karakterler olarak verilmiştir. Bazı turco-screwball filmlerinde ise anne karakteri daha önceden ölmüş olarak verilir ya da anneden hiç bahsedilmez.

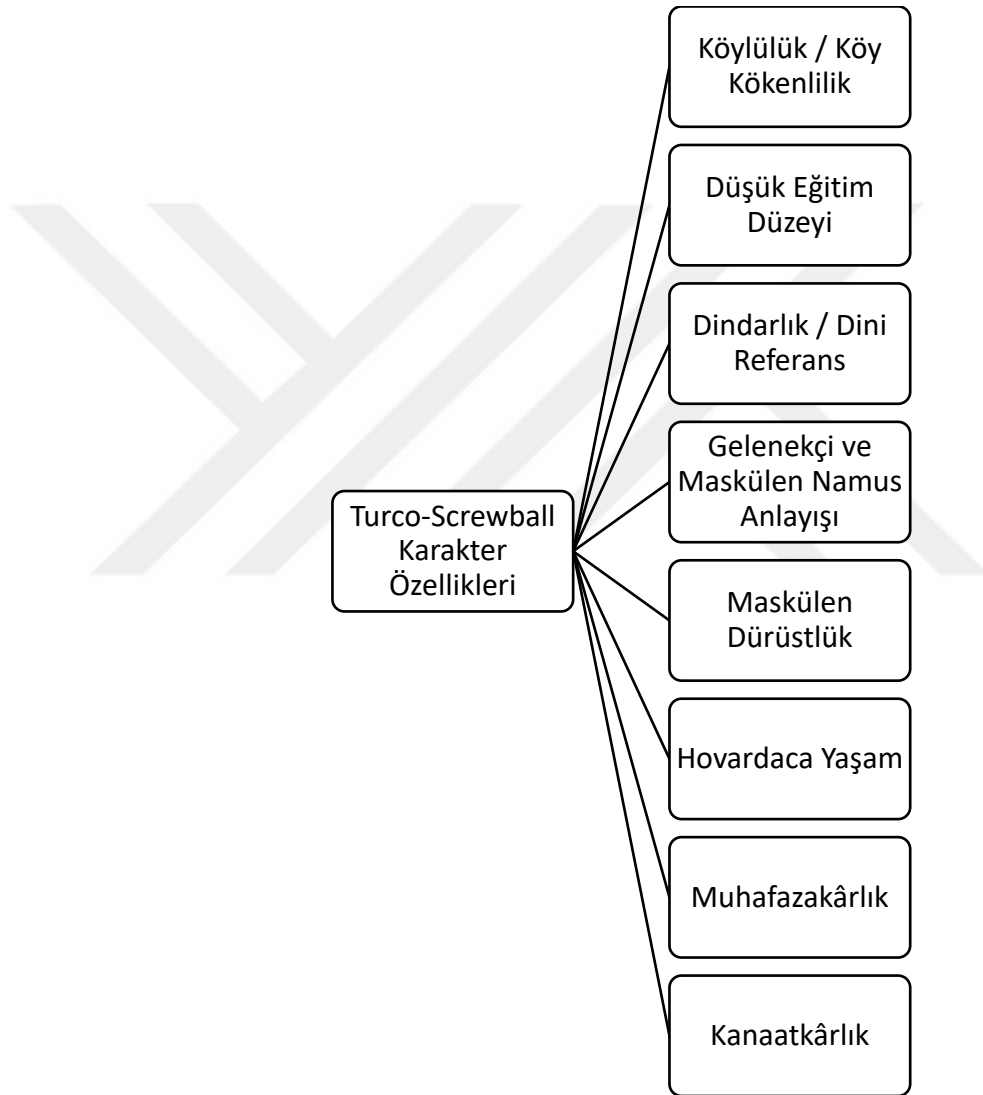
Bu filmler içinde sadece Oh Olsun'daki (Ertem Eğilmez, 1973) anne karakteri, diğer filmlerdekine göre daha özgün bir yerde durur. Film boyunca yufka yürekli, saf ve eşi karşısında etkisiz bir kadın olan erkek baş karakterin annesi (Adile Naşit), filmin sonuna doğru eşinin karşısına dikilerek oğlu Ferit'in (Tarık Akan) hayatına hiçbir şekilde müdahale etmemesini aksi takdirde yaşına aldırmadan kendisini terk etme iradesini gösterebileceğini söyler. Nitekim annenin bu resti hem ideal çiftin kavuşmasını hem de grev yapan işçilerin taleplerinin karşılanmasını sağlar. Sonuç olarak anne istediğini alır, eşiyle barışır ve fabrika kapısından kol kola çıkarlar. Dolayısıyla bu filmdeki anne, silik sıfatını nispeten

de olsa aşındırmayı başarmıştır. Ancak diğer turco-screwball filmlerinin anne karakterleri bütünüyle pasif ve işlevsiz karakterler olarak kalmışlardır. Örneğin 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974) filminde baskın baba figürü Hacı Saffet Bey (Hulusi Kentmen) eşi Hacı Anne'den (Leman Akçatepe) çok çekinen bir karakterdir. Ancak yine de Hacı Anne kızlarının hayatı üzerinde onun kadar söz sahibi değildir ve filmde çok az sahnede görülür. Ne Umduk Ne Bulduk filminde ise bir baba figürü olmamasına rağmen Fatma (Adile Naşit) film boyunca kızının muhafazakâr ilişki koçu olur ancak filmin bitiminde kızını mutlu etmekte ve ideal sevgilisi ile birleşmesini sağlamakta başarısız olur. Bu filmde ideal çiftin yeniden bir araya gelmesini sağlayan ise yine erkek karakterlerden oluşan mahalle esnafı olur.

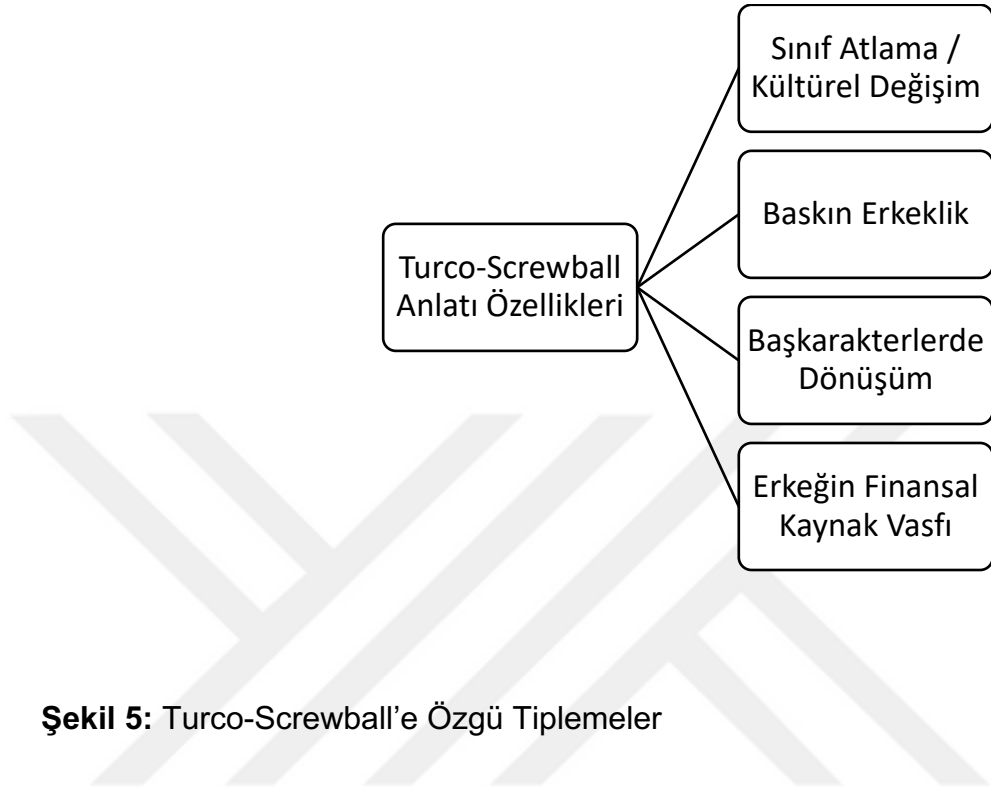
3.7.5. Turco-Screwball Alt Türü Şemaları

Turco-screwball başlığı altında detaylandırılan karakter ve anlatı özellikleri ile türe has tipler şemalar halinde sunulmuştur.

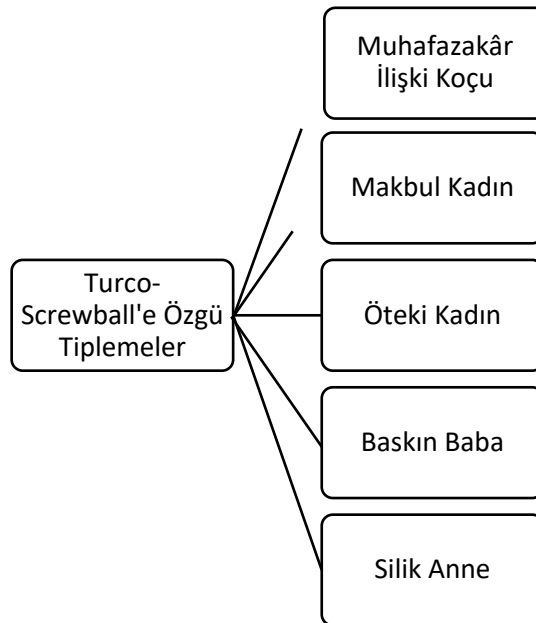
Şekil 3: Turco-Screwball Karakter Özellikleri



Şekil 4: Turco-Screwball Anlatı Özellikleri



Şekil 5: Turco-Screwball'e Özgü Tipler



SONUÇ

Batı orijinli bir görsel sanat olan sinema, doğu ülkelerinde de bir eğlence ve ideoloji temelli bir sanat olarak varlık göstermiştir. Kamera teknolojisinin doğum yeri olan batıda önce hareketli görüntü tekniklerinin ve akabinde anlatı temelli sinema filmi anlayışının ortaya çıkması ile edebiyat dalında görülen tür (genre) anlayışı yeniden önem kazanmıştır. Buscombe'ye (2003) göre sinemada tür olgusu söz konusu olduğunda bazı temel sorular gündeme gelir. Bunlar sırasıyla; sinemada birbirinden farklı türler gerçekten var mı? Farklı türler varsa bunlar tanımlanabilir mi? Bu türlerin herhangi bir işlevi var mı? Türler nasıl ortaya çıkar veya onlara ne sebep olur? (Buscombe, 2003, s. 12) Bu araştırma kapsamında ilk soruya verilen yanıt elbette sinemada türlerinin varlığının kabulünü içermektedir. Aynı şekilde ikinci ve üçüncü soru da olumlu yanıtlarıyla bu araştırmanın kapsamı içindedir; türler tanımlanabilir ve ürünleri sosyal, kültürel, politik işlevlere sahip olabilir. Bir türün ortaya çıkışı ve gelişimi de turco-screwball özelinde işlenerek araştırmanın tüm çatısını oluşturmaktadır. Bazı çok eski moda anlayışların romantik- komedi yapımları tarihsel-sosyal bağlamdan ayrı okumada ısrarcı oldukları bilinse de Shumway'a (2003) göre romantizmi sadece bir tür yanılısma ya da yanlış bilinç olarak kabul etmek, bu kavramların etkilerini ve önemini göz ardı etmek demektir.

Türe dayalı film üretiminin baş mimarlarından biri olarak kabul edilebilecek Hollywood film endüstrisi, Türk sinemasını da derinden etkilemiştir. Bilim kurgu, fantezi, korku, aksiyon, romans, romantik komedi, dram, suç ve Western gibi Amerikan sinemasının gelişimine büyük katkı sunan film türleri Türk sinemasında da kendisine az ya da çok yer bulmuştur. Gürata'ya (2006) göre 1960-1975 arasında -özellikle uyarlama filmler yoluyla, sadece Amerika menşeli değil uluslararası çapta bir etkiler bütünü görülür (s. 242-252). 1930-60 arasında Türkiye seyircisinin sosyo-ekonomik yapısında gerçekleşen dönüşüm, bu sürecin özgünlüğünü pekiştirmiştir. 1949 yılından itibaren Hollywood tarzı korku, bilim kurgu, fantezi ve -özünde fazlasıyla Amerikan olan- Western gibi türlere ait filmler Türk sinemasında görülmeye başlanmıştır.

Türk sineması batı kaynaklı film türlerini kucaklasa da gelişim biçimi ve hızı açısından batının gerisinde kalmıştır. İlgili literatürün ve araştırma örneklerindeki filmlerin incelenmesinden hareketle, Türk sinemasının zayıf düşmesinin ve başta Hollywood olmak üzere batıdaki sinema ekollerine ayak uyduramamasının bazı sebepleri olduğu görülmüştür. Bu sebeplerden ilki, ekonomi alanında ortaya çıkan tablo ile ilintilidir. Yeşilçam, dönemin büyük yıldızlarına yüklü meblağlarda bütçe ayırdığından; sahaya, insan gücüne ve teknik araçlara yeterince yatırım yapamamıştır. Dekor, kostüm ve set son derece küçük bütçelerle oluşturulduğu için filmler, konularının ciddiyeti ile bağdaşmayan birtakım absürtlükler ortaya çıkarıyordu. Ev yapımı malzemeler ve araçlar ile filmlerde efekt yaratılmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu teknik imkansızlıklar aslında Yeşilçam'ın 1980'deki çözülmesine kadar devam etmiştir. Akser'e (2018) göre sinemada parasal yatırım eksikliği, Amerikan sinemasının güçlü rekabeti ve teknolojik alt yapı eksikliği bu dönemde Yeşilçam sinemasının bitişine sebep olan unsurlardır (s. 162-163).

Türk sinemasının zayıf düşmesinde önemli bir sebep de sansürdür. Türk sinemasından önce, Dünya sinemasında çok sayıda örneği olan sansür olgusu, özellikle Amerikan sinemasında büyük tartışmalara sebep olmuştur. Teksoy'a (2005) göre 1920'lerde kilisenin, yerel gazetelerin ve okul aile birliği gibi toplulukların talepleri üzerine Hollywood kendi kendini denetlemeye karar verir. 1922 yılında MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) - gayriresmî adıyla Hays Office- adlı birim kurulur. 1930'da ise Hays Yasası olarak anılan sansür yasası yürürlüğe girer ve 1966'ya dek etkisini sürdürür (s. 99-101). Sansür meselesi, araştırmanın kapsamı gereği bir de 'screwball' türünün özelinde ele alınmalıdır. Türk sinemasından önce, kısaca screwball'un ana yurdu olan Amerika'ya bakmak faydalı olacaktır. Örneğin, *The Talk of the Town* (George Cooper Stevens, 1942) adlı filmin sansür macerası, tarihe geçen şaşkınlık uyandırıcı öykülerden sadece biridir. Hafif komedi ile komedi arasındaki sınırı, politik bir mesajla silikleştirmenin bir risk yaratacağı kaygısı tartışma yaratmıştır. Öyle ki inceleme sürecinin kendisi bile bir filme konu olabilecek kadar absürttü. 1940'tan 1941'e kadar film, on üç ay süren ve on iki ayrı aşamadan oluşan zorlu

bir mücadele verir. Sonradan senaryonun ikinci versiyonu için de kırk sekiz düzeltme ve silme talebi iletilmiştir. Talepler, sansür sürecinin sonuna dek defalarca tekrarlanır. Screwball türünün önemli klasiklerinden biri ve araştırma kapsamında değinilmiş olan *My Favorite Wife* (1940) isimli filmin sansür öyküsü de dikkate değerdir. Zira filmin incelenme evresi fazlasıyla çekişmeli geçmiştir. Senaryo, 1939 yılının 4 Kasım'ından 6 Aralık'ına kadar defalarca yenilenir. Metin, sadece iki hafta içinde yedi kez elden ele dolaşır. Filmin gösterimi 1940 yılında gerçekleşmiştir (Halbout, 2022, s. 154). Her ne kadar Amerikan sinemasında bir dönem yoğun sansür uygulamaları öne çıksa da 1960'tan sonra sansür mekanizmalarının eski gücünü yitirmeye ve etkisinin silikleşmeye başladığı anlaşılmaktadır.

Türkiye'de ise sansür Amerika'nın aksine en başından itibaren devlet eliyle yürütülmüştür. T.C Kültür Bakanı Mehmet Nuri Ersoy'un aktarımına göre önceleri valilikler tarafından denetlemeler yapılırken; 1932 de kabul edilen "Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname" ile sansürün kurumsallaştırıldığı anlaşılmaktadır. 1988 yılına kadar birbirinden farklı mevzuatların işletildiği, türlü kurumların dahli ile oluşturulmuş komisyonlar üzerinden sansür az ya da çok devam etmiştir (Karadoğan ve Öztürk, 2022). Özellikle 12 Eylül 1980 süreci ile sansürün ana akım sinemayı büyük oranda sekteye uğrattığı bilinmektedir. Akser'e göre sansür, Türkiye'de sinemacıların üzerinde tıpkı Demokles'in Kılıcı gibi daima sallanmıştır. Soğuk Savaş ile birlikte bütün hükümetler, sinemayı bir propaganda aygıtı olarak kabul etmiş ve İçişleri Bakanlığı'nın denetimine bırakmıştır. 1951-1984 arasında ise Türk ekonomisini korumak için ekonomik önlemler kapsamında film stoku ve teknik ekipman ithalatına yasal sınırlama getirilmiştir (Akser, 2018, s. 163). Genel olarak Türk sinemasındaki güçlü ve uzun erimli sansür, belirli meselelere değinmeyi zorlaştırdığı için, üretilen filmlerin temalarında bir kısırlık oluşturmuş ve seyircinin film beğenileri de buna göre şekillenmişti.

Screwball'a yönelik uygulanan sansür uygulamalarının Türkiye ayağı dikkat çekici örneklerle doludur. Bu konuda ülkemizde yapılmış tek kapsamlı araştırma olan,

Karadoğan ve Öztürk'ün (2022) *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi* adlı 3 ciltlik eseri ayrıntılı bilgiler aktarmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen 19 turco-screwball filminden 10'unun sansüre uğradığı görülmektedir. Bu filmler tarihsel dizgesi ve sansür gerekçeleri ile şu şekilde sıralanabilir:

Karadoğan ve Öztürk'e (2022) göre Sev Kardeşim (Eğilmez, 1972) filminin senaryosu argo-küfür-kötü söz bağlamında ele alınarak "Pezevenk ve bok kelimeleri" dolayısıyla sansüre uğramıştır (s. 271). Tatlı Dillim (Ertem Eğilmez, 1972) filmi hem "Komünizm propagandası" açısından sakıncalı bulunmuş (s. 222); hem argo-küfür-kötü söz bağlamında "Basketbolcuların müstehcen konuşmaları" sebebiyle (s. 225); hem de dinsel konular ve batıl inanış bağlamında değerlendirilerek, basketbolcuların "imamın evinde misafiriz" (s. 231) ve "Öğretmenin adak ağacına bez bağlaması" (s. 305), dolayısıyla sıralanan sahnelerin tümünden çıkarılması talep edilmiştir. Rüya Gerçek Olsa (Hulki Saner, 1972) filminde komisyon tarafından Zeynep isimli karaktere yönelik söylenen hakaret içerikli sözlerin çıkarılması talebiyle değerlendirilmiştir (s. 259). Güllü (Atıf Yılmaz, 1972) filminin komisyon süreci düşündürücüdür. "Bok ve bok oğlu bok kelimelerinin çıkarılması" Basın Yayın Genel Müdürlüğü temsilcisi şartsız kabul etmiş, İçişleri Bakanlığı temsilcisi bu maddeye katılmamıştır. Genel Kurmay Başkanlığı temsilcisi ise 7. maddenin 4., 6. ve 8. fıkrasına göre ret yazmıştır (s. 252). "Güllü'nün köyde evlenmesinde yapılan imam nikahının tamamen çıkarılması" (s. 257) "Güllü' den köye mektup geldiğinde Ali Şen ile diğer nikah şahidinin imam nikahı sonunda 'Şer'en temiz, hukuken kirlidir' şeklinde münakaşaların tümünün çıkarılması" dinlere ilişkin konular bağlamında ele alınarak sansüre uğramıştır (s. 257). 100 lira ile Evlenilmez (Osman Fahir Seden, 1974) filmi için, cinsel organların görünmesi- bağlamında ele alınarak "Hulusi Kentmen'in resim atölyesinde bulunduğu sırada duvarlarda görünen çıplak kadın resimlerinden, önü tamamen çıplak görünen kadın resmi ile Hacı Saffet'in ters çevirerek baktığı çömelmiş vaziyetteki kadının resminin bulunduğu sahnelerin çıkarılması" şartı ile kabul kararı verilmiştir (s. 388). Ayrıca dinlere ilişkin konular açısından "Adile Naşit'in Kuran-ı Kerim'i öptüğü sahnelerin çıkarılması" da talep edilmiştir (s.404). Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975) filminin incelenmesinde

güvenlikle ilgili olduğu gerekçesiyle, Komiserin Hasan'a söylediği 'Bir defaya mahsus olmak üzere affediyorum' sözünün çıkartılması, kefaletle tahliye tabirinin 'ikamete raptan' serbest bırakılması şeklinde düzeltilmesi şartı getirilmiştir (s. 357). Ayrıca eğitim bağlamında, Üniversite önünde Ömer'in arkadaşlarına söylediği 'Bütün duvarlara söylediğim yazıyı yazacaksınız tamam mı?' sözü ile bunu gösteren sahnenin çıkarılması ve öğrenci olaylarını gösteren sahneler yer verilmemesi istenir (s. 360). Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975) adlı filme 'devlet görevlileri ve devlet kurumları' konusu açısından "Tarık Akan'ın Emel Sayın'a söylediği 'Yalova'da doğduğu için kaymakam diyoruz' sözünün çıkarılması." şartıyla kabul kararı verilmiştir. (S. 401) Ancak bu sansürün delindiği kaymakam repliğinin çıkarılmadığını da belirtmek gerekir. Acele Koca Aranıyor (Arslan, 1975) filmine 'Adalet ve Hukuk' bağlamında ele alınarak, "Seher, davacı durumunda olamayacağından, davanın taraflar tarafından açıldığının belirtilmesi" (s. 355); aile, evlilik, nikah, karı-koca münasebetleri, bekaret bağlamında "Damadın yeni karısının 'her şeyimle seninim, kalbimle vücudumla seninim', 'yemek değil, seni yemek istiyorum', Bir adada bir erkekle bir kız bir arada ne güzel şey' sözlerinin çıkartılması şartıyla izin verilmiştir (s. 379). Ayrıca filme "Bilirsin it gibidir, burnu iyi koku alır" sözlerinin çıkarılması şartı da konuşmuştur (s. 395). Öyle Olsun (Orhan Aksoy, 1976) filmi ideoloji ve siyaset bağlamında ele alınmıştır. Duvarda DGB levhası bulunan çekim planının ve çıplak kadın resminin çıkarılması şartı getirilmiştir (s. 400). Ne Umduk Ne Bulduk (Ökten, 1976) filminde Abdülrezzak isimli karakterin kuyumcudan yüzük alıp dostuna vermesi ile ilgili sahnenin (s. 380); Aytaç Arman'ın kızı iğfal edip 'Nasıl olsa evlenecektik' dediği sahnenin (s. 386) ve köşkün kapısındaki DGB (devrimci gençlik birliği) yazısının olduğu sahnenin çıkarılması (s. 400) talep edilmiştir.

Askeri darbeden önceki Türk sinemasında, Amerikan film geleneği ile Türk film geleneği arasında, -paralellikler ve benzerliklerden- daha öte düzeyde bir etkileşim söz konusudur çünkü bu dönemde nispeten özgür sayılabilecek bir ortam mevcuttur. Bu etkileşim içerisinde turco-screwball filmleri özel bir yere sahiptir. Zira bu alt türü yaratan atmosferin çok boyutlu ve daha yoğun olduğu gözlenmektedir.

Screwball filmlerinin ortaya çıktığı tarihsel dönemin koşullarıyla turco-screwball filmlerinin üretildiği dönem özellikleri birbirlerine benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda akla ilk olarak sosyal ve iktisadi benzerlikler gelir. Screwball filmlerinin üretildiği dönemde Amerika Birleşik Devletleri 1929 ekonomik krizinin ardında bıraktığı enkaz ile boğuşmaktadır. Bu enkazın iktisadi ve toplumsal göstergelerinden en önemlisi Davidson'a (2015) göre, ekim ayının son haftasında borsada meydana gelen panik dalgası ve hisse senedi satışlarının durmasıdır. Sadece birkaç yıl öncesinde, Amerikan toplumunun yakaladığı refah düzeyi ebedi zannediliyordu. Amerikalılar sinema yıldızları, otomobilleri ve hisse senetleri ile bir rüyayı yaşarken sadece birkaç hafta içinde her şey sona ermiş görünüyordu. 1932 yılına gelindiğinde işsizlik rakamları 13 milyona ulaşmıştı (s. 316-320). U.S. History adlı internet sitesine göre işsizlik geniş kırsal bölgelerden eyaletlere doğru akan büyük göç dalgalarına sebep olmuştur (U.S. History, 2023, 15 Mart). Konkel'e (2023) göre düzenli bir işe sahip olan Amerikalılar ise çoğunlukla maaşlarını kesintili olarak alabilmişler veya çalışma saatleri yarı zamanlı olarak azaltılmıştır. Bu dönemde doktor, avukat gibi üst tabaka meslek sahiplerinin dahi yüzde 40 kadar gelir kaybı yaşadıkları aktarılmaktadır. Görüldüğü üzere 1930'lu yıllarda, Amerikan toplumunda sadece derin bir yoksulluk baş göstermekle kalmamış, aynı zamanda zengin ile yoksul arasındaki uçurum hiç olmadığı kadar büyümüştür. Bu sürece bir de mevcut ekonomik sistemi sorgulayan toplumsal muhalefet ve siyasal kaos ortamı eklenmiştir. Böylesi bir zamanda screwball komedileri çok çalışma, dürüstlük ve sınıflar arası uzlaş kültürü ile her zorluğun aşılabileceği fikrini seyirciye aktarmayı amaçlamıştır.

Screwball türünün Amerika'da geleceğe yönelik iyimserlik havası yaratma rolü, bu çalışmada turco-screwball olarak adlandırılan 1970'lerin Türk romantik komedileri için de geçerlidir. 1974-1980 yılları arasında gelişen küresel petrol krizlerinin olumsuz etkilerine, 1974 Kıbrıs Barış Harekati'nin gerçekleştirilmesinden dolayı Türkiye'ye uygulanan ambargoların yükü de eklenince, Türk toplumu kendisini sarsıcı bir ekonomik krizin içerisinde bulmuştur. Findley'e (2011) göre Türkiye bu dönemde, tarihindeki en ağır ödemeler dengesi krizini yaşar ve sistem para arzını genişletir. Bunun üzerine enflasyon git gide yükselir, 1979 yılına

gelindiğinde yüzde 90'ı görür. Petrol fiyatlarındaki artış yine 1970'lerin sonunda yüzde 250 civarındadır, ardından sırasıyla enerji kesintileri ve üretimdeki duraksamalar durumu iyice içinden çıkılmaz hale getirir (s. 329).

Sonuç olarak 70'li yıllar Türkiye'de, 1929 Amerikan krizine benzer şekilde- temel yaşamsal kaynaklara erişimin oldukça zorlaştığı, enflasyonun ve işsizliğin tavan yaptığı, kırdan kente göçün devam ettiği, siyasal kargaşa ortamının bir toplumsal acı, belirsizlik ve umutsuzluk ortamı yarattığı dönem olarak hatırlanmaktadır. Turco-screwball filmlerinin de yoksulluk ve siyasal kaos ortamının yıpratıldığı Türk toplumuna bir çeşit iyimserlik hali aşıladığı bilinmektedir. Yeşilçam beyaz perde aracılığıyla aktarılmaya çalışılan nikbin ruh hali ile bireyleri bir nebze de olsa yatıştırmaya, aile kurumunu korumaya ve siyasal kaos ortamında pay sahibi olmama yönünde ikna etmeye çalışmıştır.

70'li yıllardaki Türk romantik komedilerinin screwball türü ile etkileşiminin bir başka boyutu da yönetmen ve oyuncu kadrosu tercihlerindeki benzerliklerdir. Hollywood genel olarak her döneminde yapımlarında sinema seyircileri tarafından çokça rağbet edilen aktör ve aktrisler yer verirdi. Nasıl ki 30'lu ve 40'lı yılların Hollywood'undaki film şirketleri screwball filmlerini devrinin ünlü yönetmenleri ve oyuncularıyla çektiyse; 70'lerin Türk film şirketleri de turco-screwball alt türünü döneminin meşhur yönetmenleri ve oyuncuları ile yaratmıştır. Her iki ulusal sinema endüstrisi de geniş izleyici kitlesini toplayabilmek için yıldız sisteminden etkili bir şekilde yararlanmıştır.

Üçüncü ve belki de etkileşimi güçlü kılan en önemli sentez özellik ise turco-screwball anlatılarının klasik screwball anlatılarından büyük oranda etkilendiği; hatta araştırma kapsamında incelenen 2 turco-screwball filminin (Sev Kardeşim ve Acele Koca Aranıyor) senaryolarının *You Can't Take It With You* (Frank Capra, 1938) ve *My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940) screwball filmlerinin bir kopyası olduğu gerçeğinde vücut bulmaktadır. Türk sinemasındaki Amerikan taklitçiliği alışkanlığının özellikle de bu alt tür bağlamında yoğunlaşması tartışmaya değer bir konudur. Bunun sebebi Türk sineması üzerinde öteden beri Türk edebiyatı

geleneğinin tema, hikâye ve konu açısından yoğun etkisinde gizlidir; Yeşilçam uyarlamaları ve sıklıkla taklide başvurma alışkanlığını adeta içselleştirmiştir. Bu bağlamda Amerikan sinemasının Türk sinemasındaki yoğun etkisi hayli anlaşılırdır. Türk toplumunun renkli ve çok katmanlı yapısı göz önüne alındığında, Türkiye'ye özgü romans veya romantik komedi eserlerinin geliştirilebilmesi için fazlasıyla malzeme olduğu söylenebilir. Sonuç olarak, turco-screwball filmlerinin ileri boyutlarda taklit ve öykünme içermelerinin dikkate ve tartışmaya değer olduğu düşünülmektedir. Her ne kadar Universal, United Artists, Paramount, First National ve MGM gibi Hollywood film şirketlerinin filmleri 1920'lerde Türk seyircisine ulaşmaya başlamış olsa da Amerikan sineması Türkiye'deki asıl hegemonyasını 1940'ların ortasında kurmaya başlamıştır. Amerika, Avrupa'nın film endüstrilerindeki kriz, dağıtımdaki güçlükler ve Hollywood filmlerinin Türk seyircisi nezdindeki artan popülerliğinden dolayı -bilhassa 1939 yılından itibaren- Türkiye'deki film pazarına egemen olmaya başlamıştır. Başlangıçta Alman, Fransız, İtalyan, İngiliz ve Macar ulusal sinemaları Türk izleyicisine sunulsa da 1940'lı yıllara gelindiğinde aksiyon, heyecan, duygu ve zenginlik içeren Hollywood yapımları Türkiye'deki film pazarının kazananları oldu. Ayrıca Türk seyircisi, bu filmlerde rol alan yıldızların yaşamlarından etkilenmiştir. Seyirciye aşılacak istenen Amerika tahayyülü ve Amerikan rüyası seyirci tarafından cazip görülmüştür. Bu durum Türkiye'deki film dergilerinin editörlerine gönderilen seyirci mektuplarından da anlaşılmaktaydı. Söz konusu seyirciler Amerika'ya giderek orada yaşama ve Hollywood'da ünlü yıldız olma hayallerinden bahsetmekteydiler (Erdoğan, 2004, s. 121-132).

Yerli seyirci tarafından böylesi derin bir ilgi ve tutku ile benimsenen Amerikan film endüstrisi, ilerleyen yıllarda, Yeşilçam'ın film şirketlerini, yönetmenlerini ve senaristlerini de etkilemiştir. Süper kahramanlar, uzaylılar, kovboylar ve nihayetinde screwball çiftleri Türk sinemasında varlık göstermiştir. Neticede diğer film türlerindeki etkileşimlerden farklı olarak screwball türü ile olan etkileşim, Türk kültürel yaşamı ve değerleriyle iç içe geçti. Sentez turco-screwball alt türünün bu şekilde seyircisini cezbederek, hem film endüstrisinin ticari çıkarlarına hizmet

ettiği hem de egemen ideolojinin toplum mühendisliğinde bir araç olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Bu çalışma, spesifik olarak screwball türü ile turco-screwball alt türünün örtüşme ve ayrışma noktalarını ele alarak söz konusu bağlama dikkat çekerken; gelecekteki çalışmaların screwball türünün dışında kalan yerli film türlerinin Batı sinemasındaki türdeşleri ile olan etkileşimlerine ve yeni gelişim çizgilerine odaklanabileceği anlaşılmaktadır.

Yeşilçam, özgün sinemasal yaklaşımlara sahip olmakla birlikte büyük oranda batı etkisinde gelişmiştir. Başta Hollywood gibi büyük gelirler elde eden ve ürünleri tüm dünyaya yayılan sinema endüstrileri ve öteki ulusal sinemaların Türk sinemasındaki türsel gelişimi nasıl şekillendirdiğini keşfetmek önemlidir.

Her ulusal sinema, bünyesindeki film türü geleneklerini bir şekilde geleceğe taşır. O halde 1980'den 2020'lere uzanan süreçte Türk sineması ve televizyonundaki turco-screwball etkisinin ne derece güçlü veya zayıf olduğu da ayrıca araştırılmalıdır. Neredeyse her yaştan, cinsiyetten ve toplumsal tabakadan seyirci kitlesine sahip olan dijital video akış platformları çağında türün varlığını, geçirdiği dönüşümü ve sosyokültürel işlevlerini ortaya çıkarmak faydalı olacaktır. Post-Yeşilçam dönemindeki Türkiye'nin görsel kültürü özelinde, screwball türünün baskınlığını anlamamanın gerekliliği kadar; onun dünya sinemasındaki özgün etkileşimlerini anlamamanın da bir o kadar önemli olduğu düşünülmektedir.

Screwball türünün doğuşundan, dönüşümünde yeni bir safhaya girmiş olduğu günümüze kadar geçen tarihsel sürece bakıldığında, detaylı bir serüven göze çarpar. Birincisi, bu zaman aralığında reel yaşam pratiği ile sinemada varlık gösteren aşk, ilişki kavramları arasındaki paralellik vardır. İkincisi, sinema sanatının gerçek yaşam ile olan bağları ışığında gelişim ve değişimi başka bir araştırma konu olabilir. 2020'li yılları yaşayan Türk ve Amerikan toplumlarındaki aşk, ilişki, flört ve evlilik gibi konulara bakışın geçmişten farklı olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla gerçek yaşamdan izler taşıyan postmodern screwball

filmleri de söz konusu meseleleri, 30'lu ve 40'lı yıllarda olduğundan farklı bir şekilde ele almaktadır. Yeni screwball yapımlarının bu konulara olan yaklaşımı bu bağlamda ele alınmalıdır.

Sonuç olarak 09.05.2022 tarihli YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde ve genel internet taramalarından edinilen bulgulara göre; alan yazında üretilen çalışma sayısının oldukça az olduğu görülmüştür. Konuyla doğrudan alakalı 'romantik komedi' ve 'screwball' gibi anahtar kelimelere aratıldığında, 2 yüksek lisans tezi ve 4 makale olmak üzere toplamda 6 çalışmaya ulaşılmıştır.

Orta (2014) çalışmasında *Romantik Komedi: Aşk Tadında* (Hakan Kırvavaç, 2010) ve *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (Erol Özlevi, 2013) adlı filmleri kadın-erkek temsilleri ve aşk ile toplumsal cinsiyet meseleleri bağlamında ele alarak rekabet, para, tüketim, cinsellik, evlilik konularını kadın karakterler özelinde incelemiştir. Söz konusu iki filmde erkeklerin yakışıklı, maceracı, hırslı, varlıklı ve hovarda kadınların da ayın şekilde zengin, güzel görünümlü, modern ancak geleneksel kodlara hapsolmuş karakterler olarak resmedildiği görülmüştür. Bununla birlikte filmlerin anlatılarında klasik romantik komedi türüne içkin heteroseksüel, muhafazakâr ilişki biçimini yeniden işlediğini, içerik ve mesaj yönünden Yeşilçam romantik komedilerinin ötesine geçemedikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Kesirli Unur (2015) türsel gelenekler ve sansür meselelerinden hareketle Yeşilçam salon komedileri ile screwball komedileri arasındaki benzerlikleri sorgulayarak, evliliğin ve evlilik öncesi cinsel ilişkinin önemine odaklanmış ve Türk film yapımcılarının çiftler arasındaki cinsel gerilimleri temsil etmek için Hollywood'taki yönetmenlere ait stratejilere nasıl başvurdıklarını açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Çalışma hem Türk salon komedileri hem de screwball komedileri üzerindeki kadın cinselliği üzerindeki ataerkil otoritenin baskınlığına değinmekle birlikte salon komedilerindeki kadın cinselliği temsillerinin klasik screwball komedilerindeki cinsellik temsillerinden farklı olduğunu öne sürmüştür. *Beni Osman Öldürdü* (Osman Fahir Seden, 1963) ve *Şeker Hafiye* (Zafer Davutoğlu,

1965) isimli Yeşilçam filmlerini örneklem olarak inceleyen makale Türkleştirme işleminin salon komedisi üretiminde nasıl önemli rol oynadığını belirtmiştir.

Orta ve Ekici (2017) *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2015) isimli romantik komedi filmini, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki Türk Sinema Tarihi dersi alan öğrencilere izletmiş ve her birinden filmle ilgili düşüncelerini anlattıkları bir yazı yazmasını istemiştir. Bu alımlama çalışmasında toplumsal cinsiyet, kadının konumu, erkeğin konumu, evlilik, aile, kadın ve erkeğin iş hayatındaki yeri gibi konulara odaklanılmıştır. Katılımcılar, evliliği kadınlar için bir zorunluluk olarak gördüklerini ve asıl mutluluğun kariyer ile değil evlilik yoluyla gerçekleşebileceğini ifade etmişlerdir. Kadının kendisini gerçekleştirmesinin ancak kocası ile mümkün olduğu anlayışının toplumdaki genel kanı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Cengiz Vurdu (2017) çalışmasında Hollywood'un romantik komedi filmleri ile 2000 sonrası Türk romantik komedilerini karşılaştırmalı bir şekilde ele alarak, Türk romantik komedilerinin Hollywood'taki türdeşlerinden içerik ve biçim yönünden nasıl etkilendiğini ve farklılaştığını incelemiştir. Bu tezde *Sex and the City* (Michael Patrick King, 2008), *Sex and the City 2* (Michael Patrick King, 2010), *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001), *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Beeban Kidron, 2004), *Bridget Jones's Baby* (Sharon Maguire, 2016), *Romantik Komedi: Aşk Tadında* (Hakan Kırvavaç, 2010), *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (Erol Özlevi, 2013) *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2015), *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (Kıvanç Baruönü, 2015) adlı filmler örneklem olarak seçilmiştir. Araştırma 2000 sonrası Türk romantik komedi filmlerinin Hollywood'taki türdeşlerinden izler taşıdığı ve özgünlük açısından zayıf olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Türk sinemasının henüz endüstrileşme sürecini tamamlayamaması bu yapaylık ve taklitçiliğin sebebi olarak açıklanmıştır.

Turhallı (2019) çalışmasında *Nahang-e Anbar 1* (Saman Moghadam, 2015) ve *Nahang-e Anbar 2* (Saman Moghadam, 2017) adlı romantik komediler üzerinden İranlı kadınların İran sinemasındaki kadın temsillerini nasıl alımladığını

incelemiştir. Etnografik araştırma ve metin analizi yöntemlerine başvuru bu tezde derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. Katılımcı kadınların araştırma kapsamında incelenen filmlerin hikayelerine dair ahlaki yargılarda bulunduğu gözlemlenmiştir. İzleyici kadınlar söz konusu filmlerdeki kadın tasvirlerinin İran toplumu tarafından makbul kabul edilmediğini belirtmiştir.

Kargin ve Elmacı'nın (2023) çalışması *Aşk Taktikleri* (Emre Kabakusak, 2022) filmi bağlamında Türk sinemasındaki romantik komedi türünün gelişimini ve kadın karakterler özelinde cinsiyet normlarının nasıl yeniden üretildiğini ele almıştır. Araştırmada yöntem olarak feminist yaklaşımlı film analizi seçilmiştir. Araştırmada incelenen filmin screwball komedisinin bütün özelliklerini taşıdığı ve kadını eril bakışın nesnesine dönüştüren mekanizmaya başvurduğu tespit edilmiştir. Ayrıca türün klasik örneklerinde görüldüğü gibi bu filmde de kadını erkek karakterden daha geri bir konuma yerleştirme geleneğinin devam ettirildiği görülmüştür.

Ülkemizdeki iletişim fakültelerinin ve ilgili bölümlerin sayısı göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan tablonun akademik açıdan ideal olmadığı ortadadır. Alanla ilişkili kurum ve araştırmacıların, akademisyen adaylarını bu alanda çalışabilmeleri için teşvik etmeleri, cesaretlendirmeleri gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

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

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

Akser, M. (2018). Locating Turkish Cinema Between Populist Tendencies and Art Cinema, A. H. J. Magnan-Park, G. Marchetti ve S. K. Tan (Ed.), *The Palgrave Handbook of Asian Cinema* içinde (s. 151-171). United Kingdom: Palgrave Macmillan.

Akalın, Ş. H. (2019). *Türkçe Sözlük* (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Aristoteles (2019). *Retorik* (Ari Çokona, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arsel, İ. (1991). *Şeriat ve Kadın*. İstanbul: TÜMDA.

Attardo, S. (2020). *Linguistics of Humour: An Introduction*. United Kingdom: Oxford University Press.

Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Walter de Gruyter.

Attardo, S. (2014). Slapstick. *Encyclopedia of Humor Studies* içinde. (Cilt. 2, ss. 701-702). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

Babiak, P. M. (2021). The Descent of Slapstick. Ervin Malakaj ve Alena E. Lyons (Ed.), *Slapstick: An Interdisciplinary Companion* içinde (s. 15-36). Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388. doi: 10.31592/aeusbed.598299
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri* (B. Vardar ve M. Rifat, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bazin, A. (2005). *What Is Cinema?: Cilt 3.* (H. Gray, Çev.). California: University of California Press.
- Beach, C. (2002). *Class, Language, and American Film Comedy*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Berger, P.L. (1997) *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Berktaş, F. (1998). Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak. A. B. Hacımirzaoğlu (Ed.), *75 yılda kadınlar ve erkekler* içinde (s. 1-13). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Bowser, E. (2010). mack sennet vs. henry ford. T. Paulus ve R. King (Ed.), *Slapstick Comedy: AFI Film Readers Series* içinde (s. 107-114). UK: Taylor & Francis.
- Boyum, J. G. (1992). Columbia's Screwball Comedies: Wine, Women and Wisecracks. Bernard F. Dick (Ed.), *Columbia Pictures: Portrait of A Studio* içinde (s. 108-124). United States of America: The University Press of Kentucky.
- Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage Publications.

Britannica. (2023, 24 Nisan). *slapstick*. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/slapstick-comedy>

Bruce, J. M. (2017). A screwball property: Love It or List It as postfeminist realty TV. *European Journal of Cultural Studies*, 20(5), 543-559. doi: 10.1177/1367549417701761

Buscombe, E. (2003), The Idea of Genre in the American Cinema, B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* içinde (s. 12-27). Austin: University of Texas Press.

Capra, F. R. (1971). *The Name Above the Title: An Autobiography*. New York: Macmillan Company.

Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşım Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni* (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Critchley, S. (2002). *On Humour*. London: Routledge.

Cengiz Vurdu, S. (2017). *Hollywood sinemasında romantik komedi türünün Türk sinemasına yansıması: 2000 sonrası filmlerin karşılaştırmalı analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T. C. Maltepe Üniversitesi: İstanbul.

Davidson, J. W. (2015). *Kısa Amerika Birleşik Devletleri Tarihi*. (C. E. Topaktaş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

- Delaney, C. (2014). *Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji*. (S. Somuncuoğlu & A. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duby, G. (1991). *Şövalye, Kadın ve Rahip: Feodal Fransa'da Evlilik*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Durmuş, İ. (2005). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 30, s. 205). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Erdoğan, N. (2004). The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context. Melvyn Stokes ve Richard Maltby (Ed.), *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange* içinde (s. 121-132). London: British Film Institute.
- Foucault, M. (1995). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.
- Findley, C. V. (2012). *Modern Türkiye Tarihi: İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007*. (G. Ayas, Çev.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey: Columbia University Press.
- Gehring W. D. (1986). *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. Westport, United States: ABC-CLIO.
- Goşa, C. (2012). Sex and The Genre: The Role of Sex in Popular Romance. Dana Percec (Ed.), *Romance: The History of a Genre* içinde (s. 14-29). United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.
- Giddens, A. (2018). *Mahremiyetin Dönüşümü* (4. Basım). (İ. Şahin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Grindon, L. (2011). *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Gunning, T. (2010). Mechanisms of Laughter: The Devices of Slapstick. Tom Paulus ve Rob King (Ed.), *Slapstick Comedy* içinde (s. 137-151). New York: Routledge.
- Gürata, A. (2006). Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema, D. Eleftheriotis ve G. Needham (Ed.), *Asian Cinemas: A Reader and Guide* içinde (s. 242-255). United Kingdom: University of Hawai'i Press Honolulu.
- Halbout, G. (2022). *Hollywood Screwball Comedy 1934-1945: Sex, Love and Democratic Ideals*. United States of America, New York: Bloomsbury Academic.
- Hoggart, R. (2022). *Okuryazarlığın Kullanımları: İşçi Sınıfının Veçheleri*. (M. Kirik & L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Internet Encyclopedia of Philosophy. (2022, 10 Eylül). Erişim adresi: <https://iep.utm.edu/humor/#SH2c>
- İskender, K. (2007). Ginsberg/Dadaloğlu Kardeşliğinde İroni. *Hece*, 124, 136-137.
- Jermyn, D. ve McCabe, J. (2013). Sea of love: place, desire and the beaches of romantic comedy. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 27(5), 603-616. doi: 10.1080/10304312.2013.824858
- Kaklamanidou, B. (2013). *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism: The new millennium Hollywood rom com*. New York: Routledge.

- Karadoğın A. ve Öztürk S. R. (2022). *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi (1932-1988)* (Cilt 1). Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı.
- Kargin, G. ve Elmacı, T. (2023). Aşk Taktikleri Filmi Bağlamında Romantik Komedi Türü ve Feminist Film Eleştirisi. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(2), 318-332.
- Karnick, K. B. (1995). Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy. Kristine Brunovska Karnick ve Henry Jenkins (Ed.), *Classical Hollywood Comedy* içinde (s. 123-146). New York: Routledge.
- Katritzky, M. A. (1995). *A study in the commedia dell'arte 1560-1620, with special reference to the visual records*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Oxford: University of Oxford.
- Kesirli Unur, A. (2015). “From Screwball to Salon Comedies”: Genre Films and Turkification in Yeşilçam. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(6), 538-549. doi:10.1080/10509208.2015.1046351
- Konkel, L. (2023, 15 Mart). *Life for the Average Family During the Great Depression*. History. Erişim adresi: <https://www.history.com/news/life-for-the-average-family-during-the-great-depression>
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. United States of America. University of California Press.
- King, G. (2002). *Film Comedy*. London: Wallflower Press.
- Leach, J. (1977). The Screwball Comedy. Barry K. Grant (Ed.), *Film Genre: Theory and Criticism* içinde (s. 75-90). Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press.

Leff, L. J. ve Simmonds, J. L. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky.

Mack Sennett: A Film Visionary. (2022, 20 Ağustos). Erişim adresi: <http://historicechopark.org/history-landmarks/people/mack-sennett/>

Maerz, J. M. (2017). *Metanarrative Functions of Film Genre in Kenneth Branagh's Shakespeare Films*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

Malakaj, E. ve Lyons, A. E. (2021). Introduction. Ervin Malakaj ve Alena E. Lyons (Ed.), *Slapstick: An Interdisciplinary Companion* içinde (s. 245-248). Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Maland, C. (1992). Frank Capra at Columbia: Necessity and Invention. Bernard F. Dick (Ed.), *Columbia Pictures: Portrait of A Studio* içinde (s. 89-107). United States of America: The University Press of Kentucky.

Marshall, K. (2009). Something's Gotta Give and the Classical Screwball Comedy. *Journal of Popular Film and Television*, 37(1), 9-15. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/JPFT.37.1.9-15>

Mensching, G. (2012). *Din Sosyolojisi*. (M. Aydın, Çev.). Konya: Literatürk.

Merriam-Webster. (2022, 29 Ekim). *Turco*. Erişim adresi: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Turco->

McDonald, T. J. (2007). *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press.

Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously*. Albany, NY: State University of New York Press.

Morreall, J. (Ed.). (1987). *The Philosophy of Laughter and Humour*. Albany, NY: State University of New York Press.

Mortimer, C. (2010). *Romantic Comedy*. London: Routledge.

Online Etymology Dictionary (2023, 28 Nisan). *humor* (n.). Erişim adresi: <https://www.etymonline.com/word/humor>

Orta, N. (2014). Değiştiren ve Dönüştüren Aşk: Romantik Komedi Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Aşk İlişkisi. *sinecine*, 5(2), 35-60. doi: 10.32001/sinecine.540757

Orta N. ve Ekici, A. (2017). Filmlerde Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik ve Kadının Konumu. *Selçuk İletişim*, 10(1), 295-319. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/30637/330949>

Peacock, L. (2014). *Slapstick and Comic Performance: Comedy and Pain*. England: Palgrave Macmillan.

Percec, D. (2012). *Romance: The History of a Genre*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

Proudhon, P. J. (2018). *Mülkiyet Nedir?*. (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pronovost, V. (2020). *"Screwball": A Genre for the People: Representing Social Classes in Depression Screwball Comedy (1934-1938)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Stockholm: Stockholm Üniversitesi.

- Publius Ovidius Naso (1999). *Karadeniz'den Mektuplar* (Çiğdem Dürüşken, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Radway, J. A. (1992). *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill and London: the University of North Carolina Press.
- Rieber, R.W. (2012). Psychology of Alexander Bain. Rober W. Rieber (Ed.), *Encyclopedia of the History of Psychological Theories* içinde (s. 908-919). New York: Springer.
- Rubinfeld, M. D. (2001). *Bound to Bond: Gender, Genre and the Hollywood Romantic Comedy*. New York: Praeger.
- Rybin, S. (2017). *Gestures of Love: Romancing Performance in Classical Hollywood Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. United States of America: Random House, Inc.
- Shumway, D. R. (2003). *Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*. New York and London: New York University Press.
- Shumway D. R. (2003), Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage, B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* içinde (s. 396-417). Austin: University of Texas Press.
- Solomon, W. (2016). *Slapstick Modernism: Chaplin to Kerouac to Iggy Pop*. United States of America: University of Illinois Press.
- Steinberg, D. (2021). *Inside Comedy: The Soul, Wit, and Bite of Comedy and Comedians of the Last Five Decades*. New York: Alfred A. Knopf.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

The Comedy of Errors. (2022, 20 Ağustos). Erişim adresi: https://folgerpedia.folger.edu/The_Comedy_of_Errors

The Merry Wives of Windsor: Summary & Characters. (2022, 20 Ağustos). Erişim adresi: <https://study.com/academy/lesson/the-merry-wives-of-windsor-summary-characters.html>

Tueth, M. V. (2012). *Reeling with Laughter: American Film Comedies: From Anarchy to Mockumentary*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc.

Turhallı, Z. (2019). *İran Romantik-Komedi Sinemasındaki Kadın Temsilinin Kadın İzleyiciler Tarafından Alımlanma Biçimleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. Gaziantep Üniversitesi: Gaziantep.

Uluyağcı, C. (2000). Türk Sinemasında Namus Kavramı. *Kurgu Dergisi*, 17, 21-26.

U.S. History. (2023, 15 Mart). 48e. *Social and Cultural Effects of the Depression*. Erişim adresi: <https://www.ushistory.org/us/48e.asp>

Wagner, K. A. (2013). Pie Queens and Virtuous Vamps: The Funny Women of the Silent Screen, A. Horton ve J. E. Rapf (Ed.), *A Companion to Film Comedy*. UK: Wiley-Blackwell.

Wickberg, D. (1998). *The Senses of Humour: Self and Laughter in Modern America*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

FİLMOGRAFI

Aksoy, O. (Yönetmen). (1975). *Ah Nerede*. [Film]. Arzu Film.

Aksoy, O. (Yönetmen). (1976). *Öyle Olsun* [Film]. Arzu Film.

Alyanak, A. (Yönetmen). (1975). *Gece Kuşu Zehra* [Film]. Melek Film.

Arslan, M. (Yönetmen). (1975). *Acele Koca Aranıyor*. [Film]. Sine Film.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2015). *Kocan Kadar Konuş* [Film]. BKM.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2016). *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* [Film]. BKM.

Boleslawski, R. (Yönetmen). (1936). *Theodora Goes Wild* [Film]. Columbia Pictures.

Blystone, J. G. (Yönetmen). (1938). *Woman Chases Man* [Film]. Samuel Goldwyn Productions.

Capra, F. R. (Yönetmen). (1936). *Mr. Deeds Goes to Town* [Film]. Columbia Pictures.

Capra, F. R. (Yönetmen). (1939). *Mr. Smith Goes to Washington* [Film]. Columbia Pictures.

Capra, F. R. (Yönetmen). (1941). *Meet John Doe* [Cihan Hâkimi] [Film]. Warner Bros. Studio.

Capra, F. (Yönetmen). (1934). *It Happened One Night* [Film]. Columbia Pictures.

Capra, F. R. (Yönetmen). (1938). *You Can't Take It with You* [Para Beraberinde Götmez] [Film]. Columbia Pictures.

Chaplin, C. (Yönetmen). (1925). *The Gold Rush* [Altına Hücum] [Film]. Charlie Chaplin Productions.

Clair, R. (Yönetmen). (1942). *I Married a Witch* [Sihirbaz Bir Kadınla Evlendim] [Film]. Paramount Pictures.

Crowe, C. (Yönetmen). (1996). *Jerry Maguire* [Yeni Bir Başlangıç] [Film]. TriStar Pictures; Gracie Films.

Cukor, G. (Yönetmen). (1938). *Holiday* [Aşk Maçı] [Film]. Columbia Pictures.

Cukor, G. (Yönetmen). (1940). *The Philadelphia Story* [Philadelphia Hikayesi] [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Davutoğlu, Z. (Yönetmen). (1965). *Şeker Hafiye* [Film]. Kemal Film.

Dinler, M. (Yönetmen). (1970). *Tatlı Meleğim*. [Film]. Acar Film Stüdyosu.

Edwards, B. (Yönetmen). (1979). *10* [Film]. Orion Pictures.

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1975). *Mavi Boncuk*. [Film]. Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1973). *Oh Olsun*. [Film]. Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1972). *Sev Kardeşim*. [Film]. Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1972). *Tatlı Dillim* [Film]. Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1973). *Yalancı Yârim*. [Film]. Arzu film.

Garnett, T. (Yönetmen). (1938). *Joy of Living* [Film]. RKO Pictures.

Gordon, S. (Yönetmen). (1981). *Arthur* [Film]. Orion Pictures.

Hawks, H. W. (Yönetmen). (1938). *Bringing Up Baby* [Tehlikeli Bebek] [Film]. RKO Radio Pictures.

Hawks, H. W. (Yönetmen). (1940). *His Girl Friday* [Film]. Columbia Pictures.

Hawks, H. W. (Yönetmen). (1952). *Monkey Business* [Tehlikeli Oyun] [Film]. 20th Century Fox.

Hawks, H. W. (Yönetmen). (1934). *Twentieth Century* [Yirminci Yüzyıl] [Film]. Columbia Pictures.

Hitchcock, A. (Yönetmen). (1941). *Mr. & Mrs. Smith* [Aşk Muharebesi] [Film]. RKO Radio Pictures.

İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1977). *Bizim Kız*. [Film]. Erler Film.

Kabakuşak, E. (Yönetmen) (2022). *Aşk Taktikleri* [Film]. O3 Medya.

Kanin, G. (Yönetmen). (1940). *My Favorite Wife* [İlk Göz Ağrısı] [Film]. RKO Radio Pictures.

Kırvavaç, H. (Yönetmen). (2010). *Romantik Komedi: Aşk Tadında* [Film]. Boyut Film.

Kidron, B. (Yönetmen). (2004). *Bridget Jones: The Edge of Reason* [Bridget Jones: Mantığın Sınırı]. Universal Pictures.

King, M. P. (Yönetmen). (2008). *Sex and the City* [Seks ve Şehir] [Film]. New Line Cinema; Home Box Office.

King, M. P. (Yönetmen). (2010). *Sex and the City 2* [Seks ve Şehir 2] [Film]. New Line Cinema; HBO Films; Village Roadshow.

La Cava, G. (Yönetmen). (1936). *My Man Godfrey* [Adamım Godfrey] [Film]. Universal Pictures.

La Cava, G. (Yönetmen). (1935). *She Married Her Boss* [Patronum... Kocam...] [Film]. Columbia Pictures.

Leisen, M. (Yönetmen). (1937). *Easy Living* [Film]. Paramount Pictures.

Leisen, M (Yönetmen). (1939). *Midnight* [Gece Yarısı Kontesi] [Film]. Paramount Pictures.

Lubitsch, E. (Yönetmen). (1938). *Bluebeard's Eighth Wife* [Film]. Paramount Pictures.

Maguire, S. (Yönetmen). (2001). *Bridget Jones's Diary* [Bridget Jones'un Günlüğü] [Film]. Universal Pictures; Miramax Films; Mars Distribution.

Maguire, S. (Yönetmen). (2016). *Bridget Jones's Baby* [Bridget Jones'un Bebeği] [Film]. StudioCanal; Miramax; Perfect World Pictures; Working Title Films.

McCarey, L. (Yönetmen). (1933). *Duck Soup* [3 Ahbap Çavuşlar Harbe Gidiyor] [Film]. Paramount Pictures.

McCarey, L. (Yönetmen). (1935). *Ruggles of Red Gap* [Film]. Paramount Pictures.

McCarey, L. (Yönetmen). (1937). *The Awful Truth* [Müthiş Gerçek] [Film]. Columbia Pictures.

McLeod, N. Z. (Yönetmen). (1932). *Horse Feathers* [Film]. Paramount Pictures.

McLeod, N. Z. (Yönetmen). (1937). *Topper* [Film]. Hal Roach Studios.

McLeod, N. Z. (Yönetmen). (1938). *Topper Takes a Trip* [Film]. Hal Roach Studios.

Meyers, N. (Yönetmen). (2003). *Something's Gotta Give* [Aşkta Her Şey Mümkün] [Film]. Columbia Pictures; Warner Bros. Pictures; Waverly Films.

Moghadam, S. (Yönetmen). (2015). *Nahang-e Anbar 1* [Sperm Whale] [Film]. Seven Crystal Globe.

Moghadam, S. (Yönetmen). (2017). *Nahang-e Anbar 2* [Sperm Whale: Roya's Selection] [Film]. Seven Crystal Globe.

Nugent, E. (Yönetmen). (1933). *Three-Cornered Moon* [Film]. Paramount Pictures.

Ökten, Z. (Yönetmen). (1976). *Ne Umduk Ne Bulduk*. [Film]. Erler Film.

Özlevi, E. (Yönetmen). (2013). *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* [Film]. Boyut Film.

Roach, H. (Yönetmen). (1940). *Turnabout* [Film]. Hal Roach Studios.

Roach, J. (Yönetmen). (2002). *Austin Powers in Goldmember* [Avanak Ajan 3: Altın Kuş] [Film]. Gratitude International; Team Todd; Moving Pictures.

Ruggles, W. (Yönetmen). (1935). *The Gilded Lily* [Film]. Paramount Pictures.

Ruggles, W. (Yönetmen). (1940). *Too Many Husbands* [Film]. Columbia Pictures.

Ruggles, W. (Yönetmen). (1937). *True Confession* [Film]. Paramount Pictures.

Ruth, R. D. (Yönetmen). (1941). *Topper Returns* [Film]. Hal Roach Studios.

Sandrich, J. (Yönetmen). (1980). *Seems Like Old Times* [Film]. Rastar.

Saner, H. (Yönetmen). (1972). *Rüyalar Gerçek Olsa*. [Film]. Saner Film Stüdyosu.

Seden, O. F. (Yönetmen). (1974). *100 lira ile Evlenilmez* [Film]. Akün Film.

Seden, O. F. (Yönetmen). (1963). *Beni Osman Öldürdü* [Film]. Kemal Film.

Seden, O. F. (Yönetmen). (1979). *Dokunmayın Şabanıma* [Film]. Yeni Renkli Film Stüdyosu.

Seden, O. F. (Yönetmen). (1968). *Gül ve Şeker*. [Film]. Kemal Film.

Seden, O. F. (Yönetmen). (1962). *Ne Şeker Şey* [Film]. Kemal Film.

Seiter, W. A. (Yönetmen). (1935). *If You Could Only Cook* [Film]. Columbia Pictures.

Stevens, G. C. (Yönetmen). (1942). *The Talk of the Town* [Film]. Columbia Pictures.

Sturges, P. (Yönetmen). (1941). *Sullivan's Travels* [Aşk Yıldızı]. Paramount Pictures.

Sturges, P. (Yönetmen). (1941). *The Lady Eve* [Film]. Paramount Pictures.

Sturges, P. (Yönetmen). (1942). *The Palm Beach Story* [Aradığım Aşk] [Film]. Paramount Pictures.

Van Dyke, W. S. (Yönetmen). (1934). *The Thin Man* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Wayans, K. I. (Yönetmen). (2000). *Scary Movie* [Korkunç Bir Film] [Film]. Wayans Bros. Entertainment; Gold/Miller Productions; Brad Grey Pictures.

Wellman, W. A. (Yönetmen). (1937). *Nothing Sacred* [Yalancılar Şahı] [Film]. Selznick International.

Wilder, B. (Yönetmen). (1942). *The Major and the Minor* [Film]. Paramount Pictures.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1971). *Ateş Parçası* [Film]. Acar Film Stüdyosu.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1973). *Güllü Geliyor Güllü* [Film]. Ören Film Stüdyosu; Uğur Film Stüdyosu.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1972). *Güllü*. [Film]. Akün Film.

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1970). *Kara Gözlüm*. [Film]. Akün Film.

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU													
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA													
Tez Başlığı: Turco-Screwball: 1970-1980 Arası Türk Romantik Komedi Filmlerinin Analizi Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 178 sayfalık kısmına ilişkin, 08/05/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %3'tür. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☐ Kaynakça hariç 3- ☒ Alıntılar hariç 4- ☐ Alıntılar dâhil 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 30%;">Adı Soyadı:</td> <td style="width: 30%;">Onurcan Boran</td> <td style="width: 40%;"></td> </tr> <tr> <td>Öğrenci No:</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Anabilim Dalı:</td> <td>İletişim Bilimleri</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Programı:</td> <td>Kültürel Çalışmalar ve Medya</td> <td></td> </tr> </table> <u>DANIŞMAN ONAYI</u>		Adı Soyadı:	Onurcan Boran		Öğrenci No:			Anabilim Dalı:	İletişim Bilimleri		Programı:	Kültürel Çalışmalar ve Medya	
Adı Soyadı:	Onurcan Boran												
Öğrenci No:													
Anabilim Dalı:	İletişim Bilimleri												
Programı:	Kültürel Çalışmalar ve Medya												



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT**

Thesis Title : Turco-Screwball: Analysis of Turkish Romantic Comedy Films Between 1970-1980

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 08/05/2023 for the total of 178 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 3 %.

Filtering options applied:

1. ☐ Approval and Declaration sections excluded
2. ☐ Bibliography/Works Cited excluded
3. ☒ Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☐ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Onurcan Boran
Student No:
Department: Communication Sciences
Program: Cultural Studies and Media

ADVISOR APPROVAL

EK 2. ETİK KURUL/KOMİSYON İZNİ YA DA MUAFİYET FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tez Başlığı: Turco-Screwball: 1970-1980 Arası Türk Romantik Komedi Filmlerinin Analizi Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. Adı Soyadı: Onurcan BORAN Öğrenci No: [Redacted] Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Programı: Kültürel Çalışmalar ve Medya Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT**

Thesis Title: Turco-Screwball: Analysis of Turkish Romantic Comedy Films Between 1970-1980

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Onurcan BORAN

Student No: [REDACTED]

Department: Communication Sciences

Program: Cultural Studies and Media

Status: ☒ MA ☐ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

