

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ TÜRÜ:

ONUR ÜNLÜ SİNEMASI ÖRNEĞİ

Tuğba Husrevoğlu

161105105

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. ÖĞr. Üyesi. GlĐin Đakıcı ztrk

İstanbul

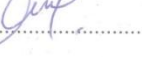
T.C. Maltepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

şubat, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Tuğba HUSREVOĞLU'nun "2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği" başlıklı tezi 18.02.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında Yüksek Lisans/Doktora tezi oy birliğiyle / ~~oy çokluğuyla~~, başarılı / ~~başarısız~~ olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK (Danışman) Maltepe Üniversitesi	
Üye	: Prof. Dr. Oktay YALIN Maltepe Üniversitesi	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Özgür Velioğlu METİN Kocaeli Üniversitesi	



Doç. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL

Enstitü Müdürü

 maltepe üniversitesi	ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	00
		Sayfa	iii/109

Revizyon Takip Tablosu

REVİZYON NO	TARİH	AÇIKLAMA
00	01.03.2018	İlk yayın.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

18/03/2019

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığımı beyan ederim.

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

Tuğba Husrevoğlu



TEŞEKKÜR

Lisans yıllarımdan yüksek lisans eğitimimin sonuna kadar her zaman saygı ve sevgi duyduğum, yüksek lisans eğitimim süresince yardımlarını ve değerli fikirlerini tüm sabır ve hoşgörüsü ile benimle paylaşıp yol gösteren kıymetli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk'e çok teşekkür ederim.

Eğitim hayatımın ilk gününden bu noktaya kadar bana olan inancını asla yitirmeyen ve hep destekleyen canım annem Rezan Husrevoğlu'na, maddi ve manevi anlamda ne istediysem yanımda duran ve desteğini her zaman hissettiren canım babam Uğur Husrevoğlu'na, desteği, neşesi, anlayışı ve sabrı ile her zaman yanımda olan canım ikizim Berna Husrevoğlu'na ve tüm stresli ve yoğun tez yazma dönemimde desteğini ve hoşgörüsünü esirgemeyip hep yardımcı olan kıymetli nişanlım Kürşat Yavuz Gemalmazoğlu'na çok teşekkür ederim.

Tuğba Husrevoğlu

Şubat, 2019

ÖZ

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ TÜRÜ: ONUR ÜNLÜ SİNEMASI ÖRNEĞİ

Tuğba Husrevoğlu

Yüksek Lisans

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülçin Çakıcı Öztürk

Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

Türk sinemasında komedi türü, 1900’lü yıllardan günümüze dek sinemada en çok ilgi gören türlerin başında gelmektedir. Nasreddin Hoca, Hacivat ile Karagöz, Ortaoyunları ve Meddahlardan ilham alan Türk sinemasında komedi türü, varlığını evirilerek gelişerek ve özünden de ilham alarak sürdürmeye devam etmektedir.

Türk sinemasında komedi türü, her dönemde varlık göstermiş olsa da özellikle 2010 yılı sonrasında yükselişe geçmiştir. Bu dönemde tür ve karakter bağlamında farklı yapımlar ortaya çıkmıştır. Türk sineması komedi türü filmleri 2010 yılı sonrasında, en çok izlenen filmler arasında en üst sıralarda yer almaktadırlar.

2010 yılı sonrası Türk sineması komedi türünde ana akım komedi sineması türünde büyük bir ivme göstermiştir fakat karakterler incelendiğinde ise çoğunlukla başkarakterlerin kaba, argo söylemlili, orta alt sınıfa ait ve eğitimsiz tipler olduğu görülmektedir. Bu karakterler genel olarak kısa yoldan zengin olmaya çalışan, mevcut düzene uymayan fakat özlerinde iyi insan olan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2010 yılı sonrasında yükselişe geçen Onur Ünlü sineması, Türk sineması komedi türüne farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Ana akım sinemadan ayrılan özellikleri ile Onur Ünlü sineması, bağımsız komedi türü içinde kendini belli etmeyi başarmıştır.

Yapılan çalışmada Türk sinemasında komedi türünün gelişim süreci incelenmiş ve Türk sineması komedi türleri ortaya çıkarılmıştır. İkinci bölümde, 2010 yılı ve sonrasında vizyona giren ana akım komedi türüne ait filmler incelenmiştir. Devamında ise 2010 yılı ve sonrasında karşımıza çıkan bağımsız komedi türü filmler incelemeye tabi tutulmuştur.

Üçüncü bölümde, Onur Ünlü sinemasına ait filmler kronolojik olarak incelenmiştir. Onur Ünlü filmleri betimsel analiz yöntemi ile incelenerek, mizansen açısından analiz edilmiş olup 2010 yılı sonrası Türk sineması komedi türünde nasıl konumlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Türk Sinemasında Komedi Türü, Komedi Türü, Onur Ünlü, Onur Ünlü Sineması.

ABSTRACT

COMEDY GENRE IN TURKISH CINEMA AFTER 2010's: THE EXAPMLE OF ONUR UNLU

Tuğba Husrevoğlu

Master Thesis

Radio, Cinema and Television Department

Radio, Cinema and Television Department Master with Thesis

Advisor: Assist. Prof. Gülçin Çakıcı Öztürk

Maltepe University Liberal Arts Graduate School, 2019

The comedy genre in Turkish cinema is one of the most popular genres in cinema since 1900s. Inspired by Nasreddin Hoca, Hacivat and Karagöz, Ortaoyunları and Meddahlar, the comedy genre continues to evolve through its evolution and inspiration.

Although the comedy genre in Turkish cinema has been present in every period, it increased especially after 2010. In this period, different productions emerged in the context of genre and character. Comedy films of Turkish cinema are among the most popular films after 2010.

After 2010, Turkish cinema has showed a great acceleration in the mainstream comedy cinema genre in comedy genre, but when the characters were examined, it was observed that the main characters were coarse, slang, middle, lower and non-educated. These characters generally appear as characters who are trying to be rich in short ways but do not comply with the existing order but are good people in their essence.

Onur Ünlü cinema, which started to rise after 2010, gave a different perspective to Turkish cinema comedy genre. With its characteristics separated from the mainstream cinema, Onur Ünlü has succeeded in revealing itself as an independent comedy.

In the study, the development process of the comedy genre in Turkish cinema was examined and Turkish cinema comedy genres were revealed. In the second chapter, the films of the mainstream comedy genre which were released in 2010 and after were examined. Afterwards, independent comedy films which were seen in 2010 and thereafter were subjected to examination.

In the third chapter, the films of Onur Ünlü cinema were examined chronologically. Onur Ünlü films were analyzed with descriptive analysis method and analyzed in terms of the scene.

Keywords: Turkish Cinema, Turkish Cinema Comedy Genre, Comedy Type, Onur Unlu, Onur Unlu's Cinema.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	x
ÖZGEÇMİŞ	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.6. Araştırmanın Tanımları.....	5
1.7. Türk Sinemasında Komedi Türleri ve Özellikleri.....	5
1.7.1. Traji-Komedi.....	7
1.7.2. Aksiyon Komedi	7
1.7.3. Korku Komedi.....	8
1.7.4. Tip Üzerine Kurulu Komedi	8
1.7.5. Tür Parodileri	8
1.7.6. Kara Komedi	9
1.7.7. Absürt ve Fantastik Komedi.....	10
1.7.8. Romantik Komedi	11
1.8. Türk Sinemasında Komedi Türü.....	12
1.8.1. Komedi Türünün İlk Yılları: 1900-1922.....	14
1.8.2 Muhsin Ertuğrul Döneminde Komedi Türü (1922-1939).....	15

1.8.3. Geçiş Döneminde Komedi Türü (1939-1952)	17
1.8.4. Sinemacılar Döneminde Komedi Türü (1952-1970)	19
1.8.5. 1970'ler ve 1980'lerde Türk Sinemasında Komedi Türü	26
1.8.6. 1990'larda Türk Sinemasında Komedi Türü.....	35
1.8.7. Türk Sineması Komedi Türünde 2000'li Yıllar	37
BÖLÜM 2.	43
2.1. 2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü ve Özellikleri.....	43
2.1.1. Ana Akım Komedi Türü Filmler	46
2.1.2. Bağımsız Komedi Türü Filmler	53
2.2. 2010 Sonrası Türk Sineması Komedi Türünde Onur Ünlü.....	55
BÖLÜM 3. YÖNTEM.....	59
3.1. Araştırmanın Modeli	59
3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	60
3.3. Verilerin Toplanması	60
3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	60
3.4.1. <i>Polis</i> (2006).....	60
3.4.2. <i>Çocuk</i> (2008).....	63
3.4.3. <i>Güneşin Oğlu</i> (2008).....	66
3.4.4. <i>Beş Şehir</i> (2009).....	69
3.4.5. <i>Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi</i> (2011)	72
3.4.6. <i>Sen Aydınlatırsın Geceyi</i> (2013)	75
3.4.7. <i>İtirazım Var</i> (2014).....	78
3.4.8. <i>Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok</i> (2017)	82
3.4.9. <i>Cingöz Recai</i> (2017).....	85
3.4.10. <i>Gerçek Kesit: Manyak</i> (2018)	87
BÖLÜM 4. SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	95

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1	41
---------------	----



KISALTMALAR

TDK	: Türk Dil Kurumu
CTVAAAH	: Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi
İTV	: İsfendiyar TV



ÖZGEÇMİŞ

Tuğba Husrevoğlu

Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Eğitim

<i>Derece Yıl</i>	<i>Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı</i>
Y.Ls.	2019 Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Ls.	2016 Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Gazetecilik Anabilim Dalı
Lise	2011 Maltepe Anadolu İmam Hatip Lisesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı	: İstanbul, 17 Eylül 1993	Cinsiyet: K
Yabancı diller	: İngilizce (orta)	
GSM / e-posta	: 05385140406 / tugbahusrevoglu@gmail.com	

BÖLÜM 1: GİRİŞ

Komedi kelimesi, dilimize Fransızca'dan geçmiştir. Komedi kelimesi TDK (Türk Dil Kurumu)'ya göre “güldürü, gülmeye neden olan olay veya olaylar” anlamına gelmektedir. Komedi kelimesi “tiyatro” anlamında da kullanılmaktadır.

Komedi sözcüğü, Eski Yunan'da şenlikli bir yürüyüşü temsil eden “komos” ve “nağme” anlamına gelen “ode” sözcüklerinin birleşimiyle doğmuştur. Komedinin amacı, insanların gülünç yanlarını mizahi bir dille anlatırken bir taraftan da durum hakkında ders almaya, düşündürmeye sevk etmektir (Sözer, 2010).

Gülme eylemi aklın ve duyguların katkısı ve yargısı ile gerçekleşir. Gülme, bir yanıyla içinde bulunan sosyal yapı tarafından öğrenilir. İnsanların gülme yoluyla aldıkları haz gülünçlüğün teatral bir form olarak ortaya çıkmasının nedenlerinden biridir (Uçar ve Koca, 2011).

Osmanlı'da sinemaya olan ilgi 19. yüzyıl sonlarından itibaren bilhassa Saray ve çevresi tarafından olmuştur. Cumhuriyet'in kurulmasından sonra da bu ilgi devam etmiş, gerek devlet gerekse ordu sinemayı desteklemiştir (Çağan, 2009).

Sinemanın en eski ve en çok tercih edilen türlerinden biri olan komedi, Türk sinemasında ilk örneğini *Bican Efendi* (1921)'nin maceralarını anlatan filmler ile göstermiştir.

Türk sineması komedi türünde 2010 yılı ve sonrasında gösterime giren filmler, gişe başarısı ile orantılı olarak devam filmleri çekilen seriler haline gelmeye başlamıştır. Bu filmler, ana karakterleri ile izleyiciye argo, küfürlü söylemler, kaba ve görgüsüz davranışlar, mafya ve silah, kötü alışkanlıklar gibi öğeleri komedi türü kapsamında sunmaktadır.

Onur Ünlü, 2010 yılı sonrası Türk sineması komedi filmleri ile aynı tür içinde bulunsa da içerik ve tarz olarak kendine has bir tür oluşturmaya başlamıştır. Onur Ünlü filmlerinde, 2010 yılı sonrası diğer Türk sineması komedi filmlerinin çoğundaki gibi bir

gişe kaygısı ve ana karakterlerde veya filmin tamamında bir argo, küfürli söylem üzerinden güldürü oluşturma hali bulunmamaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Türk sinemasında komedi türünün özellikleri ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Türk sinemasında komedi türünün özellikleri ve Türk sinemasında komedi türünün tarihi kronolojik olarak açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, 2010 yılı sonrasında komedi türü ve özellikleri ile birlikte bu dönemde vizyona giren Türk sineması komedi türüne ait filmler ana akım komedi türü ve bağımsız komedi türü alt başlıklarında incelenmiştir. Onur Ünlü sinemasının 2010 yılı sonrasındaki komedi türünde genel çerçevede nerede durduğu incelenmiştir.

Üçüncü bölüm, yöntem kısmında ise Onur Ünlü'nün (Put Şeylere ve Kırık Kalpler Bankası filmleri hariç) Türk sinemasında komedi unsurları taşıyan öğeler betimsel analiz yöntemi ile saptanarak, 2010 yılı sonrasında Türk sineması komedi türü içinde nasıl bir konumda olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada, Türk sineması komedi türünün geçmişten günümüze nasıl bir ilerleme ve değişim yaşadığı ve bu bütünün içinde Onur Ünlü sinemasının 2010 sonrası Türk sinemasında komedi türünde üretilen filmlerden anlatı ve biçimsellik anlamında kendisini nasıl ayırttığı araştırılmaktadır.

2010 sonrası Türk sinemasında gişe yapan filmlere bakıldığında tür olarak komedinin önde geldiği görülmektedir. Fakat bu filmler içerik bakımından incelendiğinde senaryo ve kurgu anlamında birbirine benzer türde oldukları küfürli espriler üzerinden güldürdükleri gözlemlenmektedir. Başrol oyuncularını genellikle ortalama Türk yaşam tarzının altında, argo söylemleri öven tarzda yaşayan ve izleyici kitlesine kötü örnek olabilecek davranışlar sergileyen karakterlerdir.

Onur Ünlü sinemasına bakıldığında ise, bu gişe rekorları kıran filmlerden çok ayrı bir biçimde, kendi tarzını ve güldürürken düşündüren veya güldürürken hüznölendiren bir mizah anlayışı içindedir. Kara mizah olarak da adlandırılan bu tür, gişede pek de parlak bir tablo sergilememektedir.

Literatür taramasında, 2010 sonrası Türk sineması komedi türü üzerine ve Onur Ünlü sineması örneği üzerine yeterli kaynak çalışmaları yoktur. Bu araştırmanın konusu

bu sebeple 2010 sonrası Türk sinemasında komedi türü: Onur Ünlü sineması örneği olmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, Türk sinemasında komedi türünün başlangıcından günümüze kadar kronolojik olarak incelemesini yapmakla birlikte, özellikle 2010 sonrası Türk sineması komedi türü ele alınarak, Onur Ünlü sinemasının 2010 sonrası Türk sineması komedi türü içinde nerede durduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

Bu amaçlarla şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- Sinemada komedi türleri nelerdir?
- Türk sinemasında komedi türü kronolojik olarak nasıl bir süreçten geçmiştir?
- Özellikle 2010 yılı sonrası incelendiğinde Türk sineması komedi türü ne durumdadır?
- 2010 yılı sonrası Türk sineması komedi türü içinde Onur Ünlü filmleri nasıl biçim ve içerik olarak nasıl ayrışmaktadır?

1.3. Araştırmanın Önemi

Türkiye’de yapılan doktora ve yüksek lisans tezlerine bakıldığında Onur Ünlü sinemasının Türk sineması komedi türü üzerinden tatmin edici derecede bir araştırmasına rastlanmamıştır. Bu sebeple çalışmanın Türk sineması komedi türünün gelişimi ve değişimi, 2010 yılı sonrası dönemde Onur Ünlü sinemasının Türk sineması komedi türü içinde biçim ve içerik olarak nasıl ayrıştığının incelenmesi bakımından literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

2010 Sonrası Türk sinemasında Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği adlı tezin varsayımları;

- Türk sinemasında komedi türünde 1900’lü yıllardan günümüze kadar büyük bir gelişim ve farklılaşma yaşanmıştır.
- 2010 sonrası Türk sineması komedi filmlerinde içerik anlamında komedi unsuru argo ve bel altı espri anlayışı üzerinden ilerlemektedir.

- Onur Ünlü filmlerindeki komedi ise içerik olarak döneminin diğer Türk sineması komedi türü film örneklerinden ayrı bir noktada durmaktadır.

- Türk sineması komedi türü film örnekleri arasında Onur Ünlü'nün filmleri, komediyi izleyiciye içerik olarak kara komedi ve absürt komedi biçiminde sunmaktadır. Güldürürken düşündüren, üzüntülü bir sahnede tebessüme sebep olan Onur Ünlü filmleri, biçimsel olarak özellikle mizansen yaratmada 2010 sonrası Türk Sineması komedi türü filmleri ile arasında farklılık sağlamaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Türk sineması komedi türünde özellikle 2010 sonrası dönemde pek çok komedi filmi çekilmiştir. Bu filmler, içerik ve yapı olarak birbirleri ile benzerlik taşımaktadır. Sosyal mesajları olmayan, sadece güldürmeyi amaçlayan, izlendiği süre boyunca izleyiciye hoş vakit geçirtmeyi amaçlayan filmlerdir. Bu sebepler ile araştırma çerçevesi kapsamında Türk sineması komedi türünün 2010 sonrası dönemi ele alınmaktadır.

2010 sonrası Türk sineması komedi türü üzerinden başlayan çalışma, Onur Ünlü sineması örneği üzerinden devam ederek, Türk sinemasında komedi türünün yaşadığı değişimleri, nereden nereye geldiğini, gişelerini ve bu tabloda örneklem olarak Onur Ünlü sinemasının 2010 sonrası Türk sinemasında komedi türü evreninde nerede durduğunu incelemektedir.

Bu çalışmada, yönetmenin filmleri (*Polis* (2006), *Güneşin Oğlu* (2008), *Beş Şehir* (2009), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013), *İtirazım Var* (2014), *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017), *Cingöz Recai* (2017), *Manyak* (2018)) araştırma kapsamının örneklemi olarak seçilmiştir.

Onur Ünlü'nün Eylül 2018 sonrası çıkan filmleri bu çalışmanın son dönemine denk gelmesi sebebiyle, *Put Şeylere* filmi ve *Kırık Kalpler Bankası* filmi değerlendirme kapsamı dışında tutulmuştur.

Seçilen filmler nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilecektir.

1.6. Araştırmanın Tanımları

2010 Sonrası Türk Sineması Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği adlı bu çalışmanın tanımları şu şekildedir:

Sinemada komedi türü, Türk sinemasında komedi türü, Onur Ünlü sinemasında komedi film türü unsurları, Türk komedisinin tarihi, Türk sineması komedi türlerinin özellikleri, Onur Ünlü sineması, Onur Ünlü sinemasının içeriği, 2010 sonrası Türk sineması komedi türü, 2010 sonrası Türk sinemasında ana akım komedi türü ve bağımsız komedi türü bu araştırmanın genel tanımlarıdır.

1.7. Türk Sinemasında Komedi Türleri ve Özellikleri

Komedi, kişilerin genel davranış kuralları çerçevesi dışına çıkarak, beklenmedik davranışlarıyla bütünleşmektedir. Buna bağlı olarak zıt davranış özelliklerine sahip insanların bir araya gelmesiyle birlikte komedi unsurları da oluşmaktadır (Fırlar ve Çelik, 2010).

Sinemada komedi alanı ve işlenen konularda çeşitlilik yaşanırken 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında sınıf farklılıklarının ortaya koyulmasında sinemanın etkisi de görülmüştür. Filmler, sanatçı ve entelektüel kitlelerin doğrudan bağlantı kurarak, işçi sınıfını birleştiren, ideolojik yapıyı zayıflatan potansiyel araçlar olarak var olmaya başlamıştır (Beach, 2004).

Buna bağlı olarak film türleri arasında yer alan komedinin, depresyon döneminin toplumsal krizini yansıtan en etkili araç olarak sunulduğu söylenebilir. Komedi, sinematik ve kültürel geleneğe, yeni gerçekçilikle ilişkili anlatının işleyişinde yer vermiştir. Tür ve neorealist filmlerin söz bilimsel prosedürleriyle komedi, bir sorun olarak her yönüyle varlığını gösterdiği gözlenmiştir (Wagstaff, 2007).

Komedi içerisinde kullanılan lehçe, alt sınıflardan karakterler, kostümler ve konumların seçimi şeklinde kurgulanmaktadır. Dramatik olayların doğası komedide etkili söz söyleme sanatı içerisinde de yer almaktadır. 1930'ların sonlarına doğru İtalya'da, komedi filmleri birçok neorealist filmle karakterize edilerek, anlatıları kısa öyküler, skeçler ve açıklayıcı bölümler etrafında oluşturulmuştur (Wagstaff, 2007).

Komedi filmi; seyirciyi güldürme amaçlı sonu mutlu biten (kara mizah hariç) filmlerdir. Gerçek hayattaki kişilerin mizahi yönleri abartılarak sunulur. Toplum,

sinemanın başlangıcından beri eğlenmeye olan ihtiyacını karşılamak için sinema salonlarına gitmiştir. Sessiz sinema döneminde filmlerin bazıları bu türe ait olmuş ve kaba güldürüyü uygulamıştır (Teksoy, 2015).

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

2000’li yıllarda komedi türleri çeşitlenmiştir. Karakter yerine tiplerin öne çıktığı, komik tiplerin yapıldığı görülmektedir. 2000’li yıllarda komedi türünün çeşitlenmesine rağmen toplumsal eleştiri yapan komedi filmleri tükenir. Bu dönem *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran, 2000) isimli filmle başlar. Filmde, 1980’lerde ülkemizde kurulan vahşi kapitalizm ve mafya düzeni eleştirilir. Bir kültür trajedisini kara mizahla eleştirilmektedir (Demiralp, 2009).

Sesli sinemanın ilk on yılı içinde türler kategorik ve tutarlı bir ayrışma yaşadıktan sonra, bu türlerin içlerinde yaşadığı değişim sonucu türevleri ortaya çıkmıştır (Onaran, 1986).

Sinema salonlarına izleyici çekmek ve espri mahiyetinde üstü kapalı olarak, sistemi ya da mevcut bir olayı eleştirmek için, güldürü unsurlarıyla donatılmış sinemayı kullanmak bir tercih sebebi olmuştur. Diğer türlere nazaran güldürü sineması en zor olanıdır, çünkü diğer türlerde izleyiciyi çeşitli evrensel olan unsurlarla korkutmak, duygusal verilerle hüzneltmek, milliyetçi söylemlerle coşturmak, aksiyon sahneleri ile heyecanlandırmak fazlasıyla kolay olmaktadır (Çöteli, 2016).

Güldürü sineması da tıpkı diğer sinema türlerinde olduğu gibi, yapıldığı ülkenin sosyo-ekonomik ve politik bağlamında üretilen işler olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Her yeni döneme girildiğinde, güldürü sinemasının mizah anlayışında da evrimler yaşanmaktadır. Güldürü filmlerindeki mizah anlayışı düşündürücü ideolojik bir sonucun tespiti olurken, kimi zaman da sadece eğlendirmeye yönelik popüler kültürün bir parçası olarak izleyici karşısına getirilmektedir. Film yapımcıları daha ilk yıllardan başlayarak melodramın yanı sıra, güldürü filmlerinin halkın en çok aradığı tür

olduğunu anlamışlar; buna göre sinema filmi üreten çeşitli ülkelerde bu türe özel bir önem verilmiştir (Onaran, 2012).

Komedi filmi; seyirciyi güldürme amaçlı sonu mutlu biten (kara mizah hariç) filmlerdir. Gerçek hayattaki kişilerin mizahi yönleri abartılarak sunulur. Toplum, sinemanın başlangıcından beri eğlenmeye olan ihtiyacını karşılamak için sinema salonlarına gitmiştir. Sessiz sinema döneminde filmlerin bazıları bu türe ait olmuş ve kaba güldürüyü uygulamıştır (Teksoy, 2015).

1.7.1. Traji-Komedi

Traji-komedi, içinde trajedi barındıran üzücü ve ciddi meseleleri komedi ile birleştiren bir türdür. Türk komedi sinemasında fazlaca tercih edilen bir türdür. Bu türe ait filmler salt komedi amacı ile değil çoğunlukla durum analizi ve eleştirisi şeklinde olmaktadır.

Temel amaç gülmenin gücünü kullanarak, bir anlatı doğrultusunda izleyiciye bir anlam iletmektir. Güldürmek temel amaç değil, mesajın iletilmesini sağlayan bir araçtır. Senaryo hayata dair detayları konu edinmekten kaçınmaz. Estetik öğelerle primitif olanın bir birleşimidir. İnsanlık durumlarına eleştirel ve ironik bir gözle yaklaşır (Şahinalp, 2010).

Traji-komedi filmlere, *Fasulye* (Bora Tekyay, 2000), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan Ömer Faruk Sorak, 2001), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Pardon* (Mert Baykal, 2005), *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2005), *Hokkabaz* (Cem Yılmaz Ali Taner Baltacı, 2006), *Şans Kapıyı Kırınca* (Tayfun Güneyer, 2005) olarak örnek verilebilir. Bu türdeki filmlerden *Çinliler Geliyor* (Zeki Ökten, 2006), küreselleşmeye bir tepkiyi de içerir (Demiralp, 2009).

1.7.2. Aksiyon Komedi

Aksiyon komedi filmlerinde aksiyon genellikle fazla yoğun değildir. Filmin komedi kısmı ise belirli karakterler üzerinden ilerlemektedir. Aksiyon komedi türüne ait filmlerde aksiyon sahneleri, geleneksel aksiyon filmlerine göre daha az orandadır. Aksiyon komedi türünde mizah, izleyiciye belirli karakterler üzerinden aktarılmaktadır.

Maskeli Beşler İntikam Peşinde, *Maskeli Beşler: Irak*, *Maskeli Beşler: Kıbrıs* (Murat Aslan, 2005, 2007,2008), *Plajda* (Murat Şeker, 2007), *Hırsız Var* (Oğuzhan Tercan, 2004), *Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine* (Zübeyr Sasmaz, 2008) filmleri, Aksiyon-komedi türüne örneklerdir.

1.7.3. Korku Komedi

Adından da anlaşıldığı gibi, korku ve komedi unsurlarını aynı bünyede barındıran bir film türüdür. Özellikle 2000 sonrası Türk sinemasında karşımıza fazlaca çıkmaktadır. İzlerken hem korku ve gerilim yaşayıp hem de gülebilmek zor gibi görünse de bu tarz filmlerin gişesi hep iyi olmaktadır.

Korku komedi türünde, *Kutsal Damacana* (Kamil Aydın, 2007), *Kutsal Damacana 2: İtmen* (Korhan Bozkurt, 2009), *Destere* (Gürcan Yurt, 2008), *Mumya Firarda* (Erdal Murat Aktaş, 2002), *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (Ferdi Eğilmez ve Hasan Karacadağ, 2005) gibi filmler türe iyi birer örnektir.

1.7.4. Tip Üzerine Kurulu Komedi

Sadece başkarakterin serüvenini konu alan filmlerdir. Genellikle başkarakterlerin başına trajikomik olaylar gelir ve bu durum film boyunca devam eder. Bu türdeki filmler genellikle devam filmi olan yapımlardır. Her devam filminde başkarakterin farklı bir macerası konu edilir.

Tip üzerine kurulmuş filmlere en bilinen örnek, son zamanların en popüler tip komedisi *Recep İvedik* (Recep İvedik 1-2-3, 2008-2009-2010) olacaktır.

1.7.5. Tür Parodileri

Ciddi sayılan bir sinema türünü alaya alarak o türde çekilen film tür parodisi olarak adlandırılmaktadır. Gerçek kişi ve olaylar ile dalga geçme amacı ile ortaya çıkmış bir türdür. Bazı tür parodi örneklerinde siyasi ve toplumsal mesajlara da yer verilmektedir. Örneğin Cem Yılmaz'ın *Yahşi Batı* filmi, Western türü filmler ile dalga geçme amacı ile çekilmiş bir filmidir.

Kahpe Bizans (Gani Müjde, 2000), *Gora* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak, 2009) filmleri, tür parodisi örneklerindendir.

1.7.6. Kara Komedi

Kara komedi, ciddi ve önemli konuları mizah ile birleştirerek izleyiciye aktaran bir film türüdür. Örneğin ölüm, savaş, cinayet, toplumsal sorunlar, bireylerarası anlaşmazlıklar, toplum düzenine ayak uyduramayan bireylerin iç dünyalarındaki olaylar gibi pek çok olumsuzluklar kara komedinin konusudur. Bu olumsuzluklar aslında insanları üzen durumlar olsa da işin içine giren mizah, izleyicinin olaylara farklı pencerelerden bakmasını sağlamaktadır.

Kara komedi de, kötümserlik ön planla tutulurken, aynı zamanda da gülme öğeleriyle kavramların bütünleştirilmesi sağlanmıştır. Kara komedinin temellerini atmasıyla absürt komedi de kendini var etmiştir. Absürt komedi, var olduğu toplumların güncel sorunlarından doğmuş ve bunlara mizahi anlayışı katmış, güldürürken düşündürmüştür (Arık, 2002).

Yaşamdaki tüm olumsuz ve acı gerçekler kara komedinin konusu olabilir. Bu türde ironi ve kadercilik fazlaca karşımıza çıkmaktadır. Kara komedi izleyiciyi bir yandan üzerken bir yandan da güldürür. Bu gülüş kahkaha değil acı bir tebessüm şeklindedir.

Kara komedi, komedinin alay ve hiciv unsurlarından da yararlanarak insanlarda rahatlama yaratmaktadır. Kara komedinin yarattığı rahatlama insanın nefret ve öfke huylarının tatmini olarak da açıklanabilmektedir. Bu doğrultuda kara komedi, toplum içerisinde aykırı olarak görülen durumlar karşısında geçici rahatlama ve bireyin günlük yaşantısı içinde yapmaya çekindiği olgular karşısında mizahı kullanma yöntemi olarak da görülebilir (Arık, 2002).

Ertem Eğilmez'in *Arabesk* (1988) filmi Türk sinemasında, kara komedi türünün en önemli örneklerinden biridir. Filmde Yeşilçam klişeleri ve absürt unsurlar oldukça fazladır. 1998 yılında Cem Yılmaz ve Mahzar Alanson'un birlikte kaleme aldığı *Her Şey Güzel Olacak* filmi, kara komedi türüne büyük katkı sağlamıştır. Reha Erdem'in ise 1998 yılında izleyiciye sunduğu *Kaç Para Kaç* filmi de kara komedi türüne örnektir.

Ertem Eğilmez'in *Arabesk* filmi, Türk sinemasında kara komedi türü olarak bir ilk değerini taşımaktadır. Klişeler ile dalga geçerek bunları yok sayan *Arabesk*, Ertem Eğilmez'in son filmi olma özelliğini de taşımaktadır.

Kara komedi türüne örnek filmler şöyledir; *Fasülye* (Bora Tekay, 2000), *İnşaat* (Ömer Vargı, 2003, 2004), *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), *O Şimdi Mahkum* (Abdullah Oğuz, 2005), *Pardon* (Mert Baykal, 2005), *Polis* (Onur Ünlü, 2006), *Güneşin Oğlu* (Onur Ünlü, 2008), *Vavien* (Taylan Biraderler, 2009), *Acı Aşk* (A.Taner Elhan, 2009), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (Onur Ünlü, 2011) , *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü, 2013).

Kara komedi türünün günümüzde ilk akla gelen temsilcisi Onur Ünlü'dür. Onur Ünlü'nün kara komedi türü hakkında fikirleri şöyledir:

Bütün kara filmlerde böyledir. Birey aşırı yalnızdır, tamamen toplum dışı bir noktadadır, ama topluma bağlanmak ister. Aslında o yalnızlığı yaşamak istemez. Zaten kara filmlerde ironi oradan çıkar, “mış” gibi yapar bütün karakterler. Kara filmlerin temel meselelerinden birisi bütün karakterlerin “mış” gibi yapmasıdır. Mesela Fargo’yu düşün, orada sadece o kadın polis “mış” gibi yapmaz. Çünkü o gerçekten öyledir, olduğu gibidir. Toplumla ilişki kuramayan birey, suç üzerinden ilişki kurmaya çalışır. Suç, bu taraftan suç, o taraftan günah demektir. Bu filmlerde günah da çok önemli bir mevzudur. *Celal Tan*’da da herkes aynı zamanda günahkardır. Tür filmi yapmak aruzla şiir yazmaya benzer. Kurallar bellidir hep, o kurallara harfiyen uymak zorundasındır ama uyduğun kurallara yenilik de getirmen lazım. Yenilik getirmezsen klişenin batağına saplanırsın. Tür filmi yapmak çok eğlencelidir ama çok da zordur. Film Noir’lar, polisîyeler, korku, gerilim, psikolojik gerilim gibi türler zordur. Bu yüzden, kara komediyi değerlendirmek belli bir birikim ve türe iyi kötü hakimiyet gerektiriyor (Kırklar, 2017).

Onur Ünlü’nün kara komedi hakkında bir başka açıklaması ise;

Kara komedi zor bir tür, alışık olduğumuz bir tür de değil. Türkiye’de insanlar kendilerini çok ciddiye alıyorlar. Bunun sebebi aşağılık kompleksi. Bu ülkeden bu kadar komik çıkmasının sebebi insanların aşırı ciddi olması. İnsanlar daha gevşek olsa, o kadar gülünecek şey de çıkmaz. Çok ciddi şeyler, sert şeyler birbirine çarptığı zaman komik ortaya çıkıyor (Kırklar, 2017).

1.7.7. Absürt ve Fantastik Komedi

Absürt komedi türünde komedi, izleyicinin bilinç akışına müdahale ederek anlamsız bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Komedi izleyiciye aşırılıklar şeklinde aktarılmaktadır. Geleneksel komedi türünün özelliklerinin aksine absürt komedi de komedi sululuklara kaçır ve nereden ne zaman çıkacağı belli değildir.

Fantastik komedi, içinde sihir, doğa üstü olaylar ve mitolojik unsurları konu edinen, konusunu ise komedinin kuralları dahilinde işleyip anlatan bir tür olarak değerlendirilmektedir (Grindon, 2011).

Absürt komedi filmleri ise, anlamsız öğelerin mizah yoluyla izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir türdür. Tür inceleneyecek olursa, anlatı yapısı içerisinde geleneklerle de bağlantılı olarak geniş konu bütünlüğü sağlanmaktadır. Absürt komedide komik öğeler ve görsel unsurlar mantık çerçevesi dışında anlatımla izleyiciye sunulmaktadır (Hallenbeck, 2009).

Absürt komedinin temelleri ise tiyatro ile atılmıştır. Absürt komedinin işleyiş temellerini politik ve dinsel ritüellerle örülü kalıplar oluşturmaktadır. Absürt komedide bireylerin inançlarına yapılan hicivler de işlenerek izleyicilere sunulmuştur (Arık, 2002).

Kara komedi de, kötümserlik ön planla tutulurken, aynı zamanda da gülme öğeleriyle kavramların bütünleştirilmesi sağlanmıştır. Kara komedinin temellerini atmasıyla absürt komedi de kendini var etmiştir. Absürt komedi, var olduğu toplumların güncel sorunlarından doğmuş ve bunlara mizahi anlayışı katmış, güldürürken düşündürmüştür (Arık, 2002).

1.7.8. Romantik Komedi

Romantik komedi, aşk ve komediyi birleştirerek izleyiciye eğlenceli bir aşk hikayesi aktarmaktadır. Genellikle hikaye, başkarakter olan çiftin başına gelen olaylar üzerinden ilerlemektedir. Mutlu son ile biten romantik komedi filmlerinde izleyiciye gerçek aşkın tüm engelleri aşması durumu eğlenceli bir şekilde anlatılmaktadır.

Romantik komedi türü, her ülkenin sinemasında yer almaktadır ve zamana, mekana ve bulunduğu ülke durumuna göre şekil almaktadır. İçinde bulunduğu ülke durumuna göre hikaye şekil almaktadır.

Hollywood ana akım sineması içinde gelişen diğer türlerde olduğu gibi romantik komedi türünde de, seyircilerin belirli uyuşumlar doğrultusunda inşa edilmesini ve beklentilerinin oluşturulması bulunmaktadır. Tür filmleri umutlar ve vaatler kurarlar, bu vaatlerin gerçekleşmesiyle de izleyicide doyum hissi yaratırlar (Buckland, 2003).

David R. Shumway'a (2003) göre ;

Romantik aşk, uzun yıllar “zamansız, karşı gelinemeyen, apaçık ve doğal” olma nitelikleriyle ele alınmıştır. Romantik aşk kavramı karşısında yer alan modern aşk ise, romantizm kavramının sorgulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Sinemada tutku, kıskançlık ve nefretin romantik aşk içinde ele alınmasında ki artış,

romantizm anlayışında ki değişime işaret etmektedir. Shumway, bugünün romantik komedilerinde saf romantizm yerine onunla birlikte işleyen “yakınlaşma” kavramının romantik komedilerin temeline yerleştiğini savunmaktadır (aktaran Kabadayı, 2011)

Romantik komedi, komedinin en eski türlerinden biri olarak bilinmektedir. Dönemsel olarak romantik komedi filmlerinin sayısında düşüşler yaşansa da yıllık çıkan film sayısı oranından ve devam eden bir tür olmasından dolayı genel anlamda popülaritesini kaybetmemiş bir tür olduğu söylenebilir. Bu bağlamda tüm geleneksel malzemelerle birlikte işlenerek, sinemanın en erken örneklerini bünyesinde işleyen bir tür olduğu savunulmuştur (Mortimer, 2010).

Sessiz filmlerin gösterilmeye başladığı 1920'lerde Hollywood komedi filmleri, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd'un yer aldığı komedyenlerin komedileriyle var olmuştur. Chaplin, Keaton ve Lloyd'un yer aldığı komedi filmleri genel çerçevede incelendiğinde, romantizm unsurları da yer almaktadır. Filmlerde romantik yaklaşımlar yer alırken komedyenlerin fiziksel görünimleri ikinci planda tutulmuştur (Leger, 2011).

Birbirleri arasında ayırt edici özellikleri bulunan (zengin-fakir, yakışıklı-çirkin, çirkin-güzel, aile denksizliği, sosyal sınıf denksizliği vb.) fakat bu engelleri biraz romantik biraz da komik bir birliktelik ile aşmak için savaşıyor çiftlerin hikayesini konu alan film türüdür. Bu aşıklar genellikle zor kavuşurlar çünkü genellikle kadın ya da erkek başkarakterin başına türlü türlü sıkıntılar gelmektedir ve bunları aşmak için komik hallere düşmektedir. Romantik komedi filmlerin sonu mutlu sonla bitmektedir.

Türk sineması romantik komedi türüne örnek olan filmler arasından ilk akla gelenler ise şöyledir; *Celal ile Ceren* (Togan Gökbakar, 2013), *Patron Mutlu Son İstiyor* (Kıvanç Baruönü, 2013), *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2014, 2015), *Romantik Komedi* (Kecce, 2010, 2013), *Kedi Özledi* (Mustafa Şevki Doğan, 2013).

1.8. Türk Sinemasında Komedi Türü

Sinemada mizah, sessiz sinemayla neredeyse birlikte başlamıştır. Sinemanın en eski ve en uzun ömürlü türüdür. Fransa'da Max Linder, Amerika'da yönetmen Mack Sennet, oyuncular C. Chaplin, Buster Keaton türe önemli katkıları olmuştur. Her ülkenin komedi anlayışı ulusal özellikler göstermektedir (Özgüç, 2005).

Komedi, insanları bütünleyici ve insanlar arası iletişim anlamında olumlu etkisi olan bir türdür. Komedi filmleri insanları gündelik hayat içindeki negatif etkilerden uzaklaştırarak rahatlatıcı bir etki sağlamaktadır. İzleyici, kendi hayatından bir kesit bularak izlediği filme dâhil olur ve filmin kahramanı ile birlikte mutlu sona ulaşır. Böylece komedi türü, sinemanın başlangıcından günümüze kadar her dönemde en çok beğenilen ve tercih edilen bir tür haline gelmiştir.

Türk sinemasında her dönemde geniş halk kitleleri tarafından izlenen diğer iki türden biri güldürü filmleridir (diğeri melodram filmler). Esasen bu iki tür, sinemanın bulunuşundan bu yana halkın rağbetini çeken ve geniş kitlelerce en çok izlenen türler olmuştur (Onaran, 1999).

Osmanlı'da sinemaya olan ilgi 19. yüzyıl sonlarından itibaren bilhassa Saray ve çevresi tarafından olmuştur. Cumhuriyet'in kurulmasından sonra da bu ilgi devam etmiş, gerek devlet gerekse ordu sinemayı desteklemiştir (Çağan, 2009).

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

Komedi türünde genellikle zıt durumların karşı karşıya kalması teması işlenmektedir. Örneğin taşralı ile şehirlinin hikayesi, zengin ile fakirin hikayesi, geleneksel insan ile modern insanın zıtlıkları komedi filmlerinin konularındandır.

Türk sinemasının temelini atıldığı bu süreçte aslında kimse tam olarak ne yapacağını “yeni”nin ne olacağını bilmeden özünde olan komedi kaynaklarına sarılmıştır ve onlardan ilham alarak kendini ve Türk komedi sinemasını geliştirmiştir.

1.8.1. Komedi Türünün İlk Yılları: 1900-1922

Türk sineması, *Nasreddin Hoca*, *Hacivat ile Karagöz*, *Ortaoyunları* ve *Meddahlar*’dan ilham ile geliştirilerek günümüze kadar varlığını en etkili şekilde devam ettirerek ulaşmıştır.

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

Enver Paşa’nın bu fikri aslında özgün değildir. Almanya ziyareti sırasında Almanya ordusunda gördüğü film birimi Paşa’nın dikkatini çekmiştir ve bu birimin bir benzerini Osmanlı ordusuna kurdurmuştur. Fakat elbette ki ordu içinde kurulan bu birimden çıkan filmler ordu lehine olacaktır. Enver Paşa’nın bu birim ile amacı Birinci Dünya Savaşı görüntülerini ve diğer devlet adamlarının ülkemize ziyaretlerini belgesel haline getirmektir.

Himmet Ağa’nın İzdivacı, Moliere’in *Zor Nikah* uyarlamasıdır. Başlangıç yıllarında tipleme olarak ise İsmet Fahri Gülünç ve Sadi Fikret Karagözoğlu adından söz ettirmiştir. Her ikisi de tuluat oyuncusudur. İsmet Fahri, *Kayserili* tiplemesi, Sadi Fikret ise *Bican Efendi* tiplemesi yapmıştır. Muhsin Ertuğrul’un sahne oyunlarından sinemaya uyarladığı *Leblebici Horhor*, *Ayronoz Kadısı*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Kıvırcık Paşa* güldürü türüne giren filmlerimizdendir. Tarihi komediler ağırlıktadır (Özgüç, 2005).

Türk sinemasında güldürü ilk yıllarında ortaya çıkarak Sigmund Weinberg’in çekimine başlayıp Fuat Uzkınay’ın tamamladığı *Himmet Ağa’nın İzdivacı* (1916-1918) filmidir. *Himmet Ağa’nın İzdivacı* filminin ardından uzun metraj konulu filmlerin çekimi devam etmiştir ve 1919 yılın Ahmet Fehim’in yönettiği alafrangalığa düşkün bir

ailenin başlarına gelen gülünç durumların anlatıldığı Mürebbiye filmiyle de komedi alanında Türk sinemasında örnekler verilmeye devam etmiştir. Şadi Fikret Karagözoğlu'nun 1921 yılında çektiği *Bican Efendi* filmi seri film olarak çekilen komedi filmlerin ilk örnekleri arasında gösterilmektedir (Scognamillo, 2010).

Türk sinemasındaki ilk komedi film örnekleri 1916 yılında *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (Fuat Uzkınay ve Sigmund Weinberg) ve *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul'dur). Türk Sineması 1914 yılında başlar. Bu dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun içerisinde bulunduğu çöküş açısından önemlidir. 1918'de imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması ile İstanbul'un işgaline kadar uzanan bir dönem başlamıştır. Bunun yanı sıra 1915-1916'da Çanakkale Savaşı yaşanmıştır. İlk güldürü filmi ise işgal ordularının İstanbul'a girişinden hemen sonra çekilmiştir. *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919), *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921) ve *Himmet Ağanın İzdivacı* (1916) gibi filmler, işgali protesto etmek yerine güldürü türüne dayanmışlardır, böylece savaş sıralarında takınılan bu tavır, sinemamızda topluma yön vermeme, kendi içine dönme ve topluma sırt çevirme geleneğinin bir başlangıcı olmuştur denilebilir (Uluyağcı, 1996). 1920'li yıllarda karşımıza çıkan *Bican Efendi* tiplemesi, izleyicinin büyük beğenisini kazanmıştır ve serinin devam filmleri çekilmiştir.

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ilk başkanı Sigmund Weinberg, belgesel projeleriyle ilgilenirken bir yandan da uzun metrajlı film çekimi için Enver Paşa'yı ikna ederek bahsi geçen filmlerin çekilmesine önderlik etmiştir.

1.8.2 Muhsin Ertuğrul Döneminde Komedi Türü (1922-1939)

Muhsin Ertuğrul, çocukluk yaşlarından ilk gençlik yıllarına kadar tiyatro oyunculuğu yapmıştır. Daha sonraki yıllarda ise eğitim için Fransa'ya giden Muhsin Ertuğrul, konservatuara giremeyince dönemin ünlü Fransız oyuncularının yardımıyla tiyatro provalarını izleyerek kendini geliştirmiştir.

Muhsin Ertuğrul, Fransa'dan Türkiye'ye eli boş dönmemiş ve ülkesine sinema alanında pek çok yenilik ve farklı ufuk kazandırmıştır. Tiyatro ve sinemayı harmanlayarak sinemada "teatral oyunculuk"lara yer vermiştir.

Türk sinemasının ilk yolculuğu tiyatrocular aracılığıyla olmuştur. Muhsin Ertuğrul ise Türk sinemasında on yedi yıl boyunca çalışma yürüten kişidir. Bu durum sinemamız için olumsuz bir anlam ifade etmektedir (Özön, 2013).

Ertuğrul'un filmlerinin çoğu yabancı kaynaklıdır. O, Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve devrime dayalı Rus sineması ile şekillenmiştir. Etkileyici konulara yönelmeye çalışmıştır (Scognamillo, 1998).

Rusya'dan İstanbul'a döndükten sonra ilk filmi olan "*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*" Kemal Film'e bağlı çekilmiş ve filmde gerçek bir olay anlatılmıştır. Filmin konusunu "yaşam parçası" oluştururken, canlı ilerleyen ağır bir melodramdır (Scognamillo, 1998).

Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) filminden başlayarak başka türler denense de özellikle melodrama ve bunun yanında güldürü filmlerine ağırlık verilmiş, belli kalıpların dışına da çıkılamamıştır. Kaldı ki Türk sinemasında üretilen bu filmleri Hollywood gibi bir "tür kalıbı" içine değil, sinema tarihçisi-yazarı Giovanni Scognamillo'nun deyişiyle, dönem furyalarının içine sokmak daha doğrudur (Makal, 2017).

Türk sinemasında "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan dönem "Muhsin Ertuğrul Dönemi" olarak da bilinmektedir. Ertuğrul, Türk komedi sinemasında çok uzun yıllar boyunca "tek adam" olarak yürümüştür.

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

Muhsin Ertuğrul, yeni Türk tiyatrosunun kurucusudur. Bazı kesimler Ertuğrul'un tiyatroculuktan hiç kurtulamadığını, Türk ve farklı ülkelerin sinema

kültürünü özümseyemediğini ve filmlerinde birlikte çalıştığı ekip arkadaşlarının da tiyatro kökenli olmasının dezavantajı ile tüm filmlerinin “tiyatro filmi” olduğunu savunmaktadır.

1.8.3. Geçiş Döneminde Komedi Türü (1939-1952)

Geçiş dönemi diye adlandırılan 1939 ve 1950’li yıllar, arada kalmış yönetmenlerin dönemidir. Bu dönem hem Muhsin Ertuğrul’dan fazlasıyla etkilenen hem de tiyatrodan bağımsız bir sinema oluşturmaya çalışan genç kuşak yönetmenlerinin dönemi olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı’nın kötü zamanları Geçiş Dönemine denk gelmektedir. Atatürk’ün vefatı üzerine halk hem üzüntü içinde hem de savaşa girmenin korkusu içindedir. Savaşa girilmemesine rağmen etkileri fazlasıyla hissedilmiştir. Savaş öncesinde Amerika filmi de Avrupa filmi de eşit olarak ülkemize giriş yapmıştır. Savaşla beraber Mısır aracılığıyla getirilen Amerikan filmlerinin yanı sıra Mısır filmleri de gönderilmiştir. Sinemamız, bir müddet Arap filmlerinin melodramatik havasından, bulunan tiyatromsu filmlerin melodram etkisini arttırmak ve halkın bu filmlere odaklanmış olduğunu düşünen yapımcıların düşüncesini güçlendirmek gibi sebeplerle etkilenmiştir. Tiyatrodan olmayan, Avrupa’da sinema eğitimi gören yönetmenler yurda dönmüş ve sinemamıza yeni bir soluk getirmişlerdir (Onaran, 1999).

Geçiş döneminde güldürü türü çok ilgi görmemiştir. Yahut bu dönem yönetmenlerinden Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi vs. güldürü türüne yönelmemişlerdir. Bu dönemin komedisinin en önemli özelliği yabancılardan esinlenmek yerine, geleneksel Türk tiyatrosundan beslenmesi, tiyatroya ait türlerden tuluat ve ortaoyunu veya bilinen kahramanlardan *Nasrettin Hoca* ve *Keloğlan* kullanılması şeklindedir. Ortaoyunu geleneğinden gelen *İsmail Dümbüllü* sinemaya atılarak burada da kendini sevdirmeyi başarmıştır. Şadan Kamil tarafından yönetilen “*Dümbüllü Macera Peşinde*” (1948) filmi ile başlangıç yapan *Dümbüllü*, ilerleyen zamanlarda komedi türünde filmlerini çoğaltmıştır (Evren, 2014).

Türk masallarından gelen Türk ve Altay mitolojisine ait ortak bir kahraman olan *Keloğlan* da Türk sinemasının popüler güldürülerinin unsuru olmuştur. *Keloğlan*, annesiyle yaşayan, ufak-tefek görünen, çocuksu heyecanı olan, kurnazlığı ve zekasını yeri gelince kullanan, hazırcevaplı, fakir ama mutlu bir Anadolu çocuğudur. Sürekli iş

arasa da zor bulduğu işinden bile tembelliği ya da şanssızlığı yüzünden kovulur. Her işe karışır bazen başı belaya girer ama zekası ve kurnazlığı sayesinde kurtulmayı başarır. Her macerası mutlu sonla biter (Evren, 2014).

Bu tür filmlerin başlangıcı 1948’de Vedat Örfi Bengü tarafından yönetilen Mehmet Karaca’nın *Keloğlan* rolünde olduğu “*Keloğlan*” filmidir. Devamı 1967’de bir dizi film olarak gelir. Metin Erksan ulusal çizgilerle bezediği “*Keloğlan’la Can Kız*” filmini 1972’de gerçekleştirmiştir. Seks güldürülerinin 1975’te sinemaya hakim olduğu zaman “*Keloğlan İz Peşinde*” de padişahın kızı peşinde koşan *Keloğlan* bu kez o dönemin seks yıldızı Arzu Okay’ın peşinde koşacaktır. Süreyya Duru 1976’da “*Ben Bir Garip Keloğlanım*” filmini çekerek kahramanı yaşatmaya devam etmiştir (Evren, 2014). Türk sinemasının popüler güldürüsü olarak kabul edilen *Keloğlan* film serileri, geçiş dönemi ile birlikte sona ermiştir.

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

Geçiş dönemi sinemacılarının pek çoğunun ortak özelliği eğitimlerini yurtdışında tamamlamış olmalarıdır. Eğitimlerini sadece yönetmenlik alanında yapmamışlar, ses ve fotoğraf alanlarında da kendilerini geliştirmişlerdir.

Bu dönemde *Yılmaz Ali*, *Günahsızlar* gibi filmlere de imza atan Faruk Kenç’in yanı sıra, melodram ağırlıklı çalışmalar yapan Baha Gelenbevi (*Deniz Kızı*, *Yanık Kaval*, *Kanlı Döşek*); esas olarak ses mühendisliğinden gelen ve yaptığı filmlerin birçoğu sonraki yıllarda yeniden çekilen Şadan Kamil (*13 Kahraman*, *Seven Ne Yapmaz*, *Dudaktan Kalbe*, *Kıvalı Yapıncak*, *Bir Dağ Masalı*, *Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm* gibi dönemin şartlarına göre büyük prodüksiyonlara imza atan Turgut Demirağ; sinema eğitimi görmediği halde genel kültürü ve sezgileriyle birkaç iyi film çeken ve *Domaniç Yolcusu*’nda ilk kez flash-back tekniğini kullanan Şakir Sırmalı; yine kendini yetiştirenlerden Çetin Karamanbey, *Silik Çehreler*, *Çete*, *İstanbul Canavarı*; özellikle

tarihî filmler konusunda hayli iyi bir performans sergileyen Aydın Arakon (İstanbul'un Fethi, Vatan İçin); edebiyat uyarlaması ağırlıklı filmlere yönelen ve senaryo yazımından oyunculuğa kadar her alanda faaliyet gösteren Orhon Murat Arıburnu (Yüzbaşı Tahsin, Sürgün) gibi isimler Geçiş Dönemi'ni tanımlayan sinema anlayışının temsilcileri oldular (Karaca, 2015).

Geçiş dönemi yönetmenlerinin parlayan yıldızı Faruk Kenç olmuştur. *Taş Parçası* adlı filmiyle Muhsin Ertuğrul'un tahtına aday olduğunun sinyallerini vermiştir.

Bu dönemde karşımıza çıkan yönetmenlerin başarılı olması Muhsin Ertuğrul döneminin bitmesi anlamını taşımaktadır. Çünkü yeni nesil yönetmenler sinema sanatının tiyatro etkilerinden uzakken daha farklı ve başarılı olacağını izleyiciye kanıtlamışlardır. Ve izleyiciyi sinemanın yeni bir yüzü ile tanıştırmışlardır.

1.8.4. Sinemacılar Döneminde Komedi Türü (1952-1970)

Ömer Lütfi Akad'ın gelişiyle Türk sinemasında yeni bir dönem başlar. Akad, Faruk Kenç gibi tiyatro dışından gelen ve "sinemacılar çağı"nı başlatan bir yönetmendir. "Sinemacılar kuşağı"nın öncülerinden biri sayılır. Hürrem Erman'ın desteğiyle 1949'da ilk filmi çevirir (Özgüç, 1985).

Sinemacılar dönemine geçişle birlikte ilk komedi filmi Atıf Yılmaz'ın yönettiği "*İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*" (1952) olmuştur. Film, iki taşralı genç ile bir dansçı kızın hikayesini eğlenceli bir biçimde anlatmaktadır.

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

Sinemacılar dönemi olarak adlandırılan bu dönemde film yapımcılarının arttığı gözlenmiştir. Bu artışın sebebi ise 1948 yılında Belediye Eğlence Resmi'nde yapılan indirimlerdir. Bu yasal düzenleme Türk sineması için film artışı anlamını taşımaktadır. Ve en verimli çağın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Komedi filmlerinin düzeyi sinemamızın kendini geliştirmesiyle birlikte artmıştır. 1957'de Atıf Yılmaz'ın çektiği *Gelinin Muradı* filmi komedide kalitenin artmasına iyi

bir örnektir. Kasaba komedilerinin de ilk örneğidir. Salon güldürüleri de başlamıştır. Osman Seden'in *Ne Şeker Şey*, *Badem Şekeri*, *Beş Şeker Kız* filmleri 1960'ların salon güldürüleridir (Özgüç, 2005).

Atıf Yılmaz'ın 1957 yılında çektiği *Gelinin Muradı*, kasaba komedilerinin ilk örneği olacaktır. Kasaba komedileri devam ederken 1960'lı yıllarda “salon komedileri” olarak adlandırılan ve çoğu kez Osman F. Seden'in elinden *Ne Şeker Şey*, *Badem Şekeri*, *Beş Şeker Kız* gibi filmlerin çıktığı görülecektir. 1960'lı yıllarda Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer gibi karakterler tanışacaktır. Bu güldürü tipleri, argo konuşmalarıyla, esprileriyle, selam verişleriyle ve “iyi yürekli serseri” oluşlarıyla dönemin kahramanı olacaklardır (Makal, 2017).

1950'li yıllarda fantastik ve yenilikçi komedi filmleri yapılmıştır. Sadri Alışık bu dönemin önemli yıldızlarından biri oldu. Vahi Öz ve Münir Özkul'un da yıldızları 1950'li yıllarda parlamaya başlamıştır.

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

1950 ile 1960 yıllar, sadece sinema alanında değil tüm ülke genelinde yeniliklerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde siyasi anlamda yaşanan yenilikler sinemaya da olumlu anlamda etkilemiştir. Mevcut hükümetin kara yolları yapımına ağırlık vermesi ile Anadolu'ya adeta bir kapı açılmış ve kırsal kesime ulaşım sağlanmıştır. Böylece sinema sadece büyük şehirlerde değil, Anadolu'da da izlenmeye başlanmıştır.

1950-1960 yılları arasındaki dönemde, Toprak reformu yapılamadığı için ağalık sisteminin hüküm sürdüğü feodaliteyle baş başa kalan bölgelerdeki halkın aynı zamanda şehirde sosyo-ekonomik olarak ezilen halkın sorunlarını alaycı, iğneleyici aynı zamanda komedi şeklinde sunan sosyal sorunlara değinen filmlerin üretildiği Yeşilçam, ticari sinemadan, kırsal/kentsel sorunlara değinen filmlere geçiş sürecini yansıtır (Önk, 2011).

Elbette ki sinemanın Anadolu'ya ulaşması sadece izleyici sayısını arttırmakla kalmamış, Anadolu'nun sorunlarını da sinemada anlatma gerekliliğini ortaya

çıkarmıştır. Yine aynı dönemde yapılan vergi indirimleri ile sinema hem ticari anlamda yeni bir ivme kazanmış hem de izleyici kitlesi farklılaşmıştır. Büyük şehirlerde refah içinde yaşayan insanların izlediği sinema, bu dönemden itibaren Anadolu insanının da ulaşabileceği bir eğlence aracına dönüşmüştür.

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

İhtilal ile beraber gelen süreç içinde, yeni bir yönetimin kurulması ve yeni anayasa ile özgürlükçü bir Türkiye oluşumu başlamıştır. Marshall yardımı, Türkiye'nin sanayileşmesine ve endüstrileşmesine büyük önem taşımaktadır. Fakat bu sanayileşme hareketi Anadolu'daki insanın yararına olmamıştır. Tarımdan başka uğraşı olmayan Anadolu insanı için göçten başka bir seçenek kalmamıştır.

Büyük bir toplumsal değişime sebep olan sanayileşme hareketi, kırsalda yaşayan insanların şehirlere gelerek işportacılık, geçici işçilik gibi işler yaparak geçim savaşı vermelerine de sebep olmuştur.

Sinema tarihi araştırmacısı Giovanni Scognamillo'ya göre;

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

Büyük göç hareketi ile birlikte Doğu ve Batı, kültürlü ve cahil, zengin ve fakir karşı karşıya gelmiş ve birbirini aşağılamıştır. Ve bu aşağılamalar, saf insanların da bir süre sonra içindeki kurnazın uyanmasına sebep olmuştur. Ve yaşanan tüm bu gelişmeler elbette ki sinemanın konusu olmuştur.

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

Cilalı İbo tipi ise Zeki Müren'li *Berduş* filminden çıkmıştır. Osman Seden bu filmde sonra Feridun Karakaya'nın canlandığı *Cilalı İbo* filmlerine başlar (Scognamillo, 1990). *Cilalı İbo* yazan şapkası, yamalı pantolonu, boyacı sandığı ve peltek konuşması ile halk tarafından sevilir (Özgüç, 2005).

1960'lı yıllar güldürü tiplerinin ortaya çıktığı yıllardır. *Cilalı İbo*, *Adanalı Tayfur* ve *Turist Ömer* birer halk kahramanı olmuşlardır. Onların filmlerinde sınıfsal çelişkiler ve toplumsal taşlamalar görülmemektedir. Komik olan davranışlarıdır. Durum komedisi ve karakter komedisine birer örnek oluşturmaktadırlar (Özgüç, 2005).

60'lı yıllar iki güldürü tipini ünlü kıldı; Öztürk Serengil'in 1963'te *Adanalı Tayfur*'la başlayan güldürü filmleri, Aram Gülyüz'ün elinde bol argolu, küfürlü, üstelik dilimizin bir hayli yozlaştırıldığı bir seri filmle sürdü; “*Temam, Bilakis*” , “*Abidik, Gubidik*” , “*Helal Adanalı Celal*” gibi. Bunu izleyerek Sadri Alışık, Hulki Soner'in filmlerinde *Turist Ömer* olarak görüldü. İyi kalpli bir serseriye özümseyen *Turist Ömer* tipi, sinemada tuttu ve Sadri Alışık'ın oyun gücüyle geniş kitlelerin sevgilisi oldu. Aslında her iki tip de toplumdaki yeri ve sınıfı belirsiz iki “*lumpen*” (avare)’i canlandırıyordu (Onaran, 1999).

Sadri Alışık, *Turist Ömer* tiplemesi ile büyük bir hayran kitlesine ulaşmıştır. Takındığı avare hava ve boş vermişlik ile kent karmaşasında hayatta kalmaya çalışan insanların özendiği ve olmak istediği bir insan haline gelmiştir.

Yönetmen Hulki Saner'in en uzun soluklu başarısı Sadri Alışık'ın canlandığı *Turist Ömer* tiplemesi olmuştur. 1960 yılında başlayan seri 10 yıl devam etmiştir. Bu filmlerde oturtulmuş bir öykü olmadan, skeçler birbirini izlemektedir. Argosu, esprileri ve hareketleriyle dönemim kahramanı olmuştur (Scognamillo, 1990). *Turist Ömer* sokaktaki adamdır. Pejmürde giysileriyle, selam verişiyile sokaktaki kahramanın simgesidir (Özgüç, 1993).

Turist Ömer dış görünüş itibariyle biçim bozukluğuna işaret etmektedir. Sıradan ve salaş oluşu *Şarlo* tiplemesinin etkisinde olduğunu göstermektedir. Öne doğru indirdiği şapkası, kesmediği sakalları, belden dışarı sarkan ve üst düğmeleri açık bırakılan koyu renkli kare desenli gömleği, ütüsüz açık renkli kemersiz pantolonu, ökçesine basılan ayakkabısı, boynuna taktığı zinciri ile kurallara aykırı bozuk bir biçim sergileyerek *Şarlo*'ya olan benzerliği yeniden görülmektedir. *Şarlo* ve diğer tüm dünyadaki tipler, *Turist Ömer*'de dahil, bir biçim bozukluğu vermektedir. Nasıl ki eylem ve tavırlarda kuraldışılık varsa, kıyafetlerde de bunu yansıtır. Örneğin; pantolon kemersiz, gömlek kravatsız, şapka şekilsizdir. Yani, karakterin kimliği konusunda netlik yoktur. *Turist Ömer* adı altındaki "turist" sözcüğü bu belirsizliğe bir gönderme yapmaktadır. Turist denilince gezgin, gittiği yere bağlı olmayan, oranın imkanlarını önemsemeyen kişi akla gelmektedir. Aynı zamanda karakter isyankar olarak nitelendirilebilir ki bunu kullandığı argo sözcüklerden anlamak mümkündür. Böylece mecburi olarak *Şarlo* tiplemesinden ayrılmaktadır çünkü *Şarlo* kibar ve sessiz film döneminde yükselen bir tiplemedir. *Turist Ömer*, alay etme, saldırgan tavırlarda bulunma, kavgaya hazır olma gibi niteliklerini fazlaca kullanmaktadır. Karakter, çoğu kişinin özendiği ve içinde var olan isyan etme ihtiyacına bir gönderme yapmaktadır (Bayrak, 2014).

Turist Ömer, ne kadar *Şarlo* ile ortak özellik taşıyor olsa da elbette ki pek çok noktada ondan ayrılmaktadır. Sadri Alışık, usta oyunculuk kabiliyeti ile *Turist Ömer*'i kendi kendine geliştirmiş ve içselleştirerek samimiyet ile oynamıştır. *Şarlo* tiplemesi gerçek hayatta karşımıza çıkacak bir insan modeli değildir, şahsına münhasır ve insanlar

içinde garip karşılanan bir tiptir ama *Turist Ömer* halkın içinden ve halkın sevdiği bir karakterdir. Herkes bir köşesinden de olsa *Turist Ömer*'de kendini bulmaktadır. *Turist Ömer*, dram ve güldürüyü iç içe sunmaktadır.

Turist Ömer tüm bu özellikleri ile *Cilalı İbo* ve *Adanalı Tayfur*'dan ayrılır. Jest, mimik ve sözlerin olduğu güldürme yöntemini uygulayan *Cilalı İbo* ve *Adanalı Tayfur*'a göre *Turist Ömer* daha derin çizgilerle çizilmiş, sınırları net, gerçekliği daha güçlü bir karakterdir. Diğer ikisinden onu ayıran, lümpen ve serseri yönüne karşılık iyi kalpli ve duyarlı olmasıdır (Çağan, 2009).

Kendine has çılgınlığıyla tanınan diğer dönem ismi *Adanalı Tayfur* tiplemesi ile tanınan Öztürk Serengil'dir. Türkiye'deki sosyal ve ekonomik değişime bağlı olarak canlandırılan tiplerin memleketlerine göre zengin ya da yoksul olmaları değişkenlik göstermektedir. Nasıl ki Kayserili tüccarlar 50'li yılların zengini ise 60'lı yılların zengini Adanalı ağalar ve 70'lerin zengini Karadenizli müteahhitlerdir. Serengil'in canlandığı *Adanalı Tayfur* tam bu zamanda zengin bir aileden gelen çapkın, yaramaz, yalancı ve işsizliği tercih eden bir tip olarak doğar (Evren, 2014).

Öztürk Serengil'in ustaca kullandığı mimikleriyle herkesi kendine hayran bırakan *Adanalı Tayfur*, bir lahmacuncudur. *Adanalı Tayfur* tiplemesi “yeşşeee!” söylemi ile ünlenmiştir. Sinemayı argo ile tanıştıran bu lahmacuncu ve orijinalini bozarak kullandığı kelimeler sayesinde sinemadan çıkarak halka karışmış, okullarda, üniversitelerde her yerde onun kelimeleri ile hitap şekilleri oluşmuştur. Fakat bu durum ciddi bir hal alınca, Milli Eğitim Kurumu olaya müdahale ederek dilin yozlaştığı gerekçesi ile *Adanalı Tayfur* gibi konuşmayı yasaklamıştır.

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

1960'lı ve 1970'li yıllar Türk sineması açısından en verimli yıllar olmuştur. Bu yıllarda komedi filmlerinde büyük bir artış yaşanmıştır. Sinemanın her türünde yeni

oyuncular ve yeni türler yer almıştır. Sinema tiyatrodan tamamen arınarak gerçekliğini bu yıllarda bulmuştur.

Atıf Yılmaz “*Dolandırıcılar Şahı*” ile değişik bir güldürü türü denedikten sonra “*Allah Cezanı Versin Osman Bey*”le güldürü türü içinde Osman Seden’e çattınca; Seden de birlikte çalıştığı Mehmet Dinler’e “*Erkeklik Öldü mü Atıf Bey?*” adlı bir güldürü filmi yaptırarak ona yanıt verdi (Onaran, 1999). Dönemin usta yönetmenleri birbirleri ile atışarak Türk komedi sinemasında farklı bir olaya imza atmışlardır.

1963 yılında Nahit Ataman ile birlikte Arzu Film’i kuran Ertem Eğilmez, *Adanalı Tayfur* tiplemesiyle büyük bir başarıya imza atan Öztürk Serengil’in ve Fatma Girik’in başrolünü paylaştığı ilk güldürü türündeki filmi *Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi* (1964)’yi çeker. Ertem Eğilmez’in yönetmenlik koltuğuna oturduğu bu filmde büyük bir başarıya ulaşarak komedi türüne yönelmeye başlamıştır.

1964’te “*Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi*” ile yönetmenliğe başlayan Eğilmez, özellikle son dönemde güldürü alanında başarı kazandı. Zengin bir oyuncu kadrosuna dayanan, “star” oyunculara küçük roller, karakter oyuncularına ve güldürücülere önemli roller verilmiş olarak çevrilen ve kıvrak, akıcı bir dille anlatılmış bu başarılı güldürülerde Eğilmez, zaman zaman toplum taşlamaları da yaptı (Onaran, 1999).

Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Metin Akpınar-Zeki Alasya ikilisi, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Tarık Akan, Münir Özkul, Uğur Yücel, senarist ve yönetmen Yavuz Turgul gibi isimler, Ertem Eğilmez’in star oyuncu kullanmak yerine kendi star oyuncusunu yaratması sonucu Türk sinemasına kazandırılmış usta oyuncularlardır.

Türk komedi sinemasında 60’lı yıllara değin komik olaylara el atan beceriksiz tipler yer almıştır. Aksi duruma geçiş Arzu Film Ekolü ile olmuştur. Komedi türüne getirdiği yenilikler sayesinde Ertem Eğilmez gülme eylemini toplumsallaştırmış ve bu ekolün yaratıcısı olmuştur.

Dünya sinemasındaki Ealing güldürüleri veya MGM müzikallerinin öncüsü niteliğindedir. Eğilmez, güldürülerinde birden çok ünlü komedyene yer veren, toplumsal olaylara ağırlık veren ve komedinin dramla tam kararında harmanlandığı bir tarz geliştirerek alışılanın ötesine ulaşmıştır. Aynı zamanda Arzu Film Ekolü

filmlerinde mevcut starlara değil kendisinin keşfettiği oyunculara rol vermektedir (Evren, 2014).

Ertem Eğilmez'in bir ekol haline gelmesindeki en belirgin nedenlerin başında halkın içinden olan, izleyicinin kolayca özdeşleşebileceği karakterler ile hayata dair acıları, mutlulukları, toplumsal sıkıntıları komedi ile birleştirerek herkesin anlayacağı yalın bir dil ile izleyiciye aktarması gelmektedir.

Yönetmenliğini yapmadığı diğer Arzu Film güldürülerinde de, jenerikten itibaren müzik, kurgu ve çekim ölçeklerinin kullanımı açısından filmin Ertem Eğilmez yapımı olduğu sezilir. Bunun sebebi, Kemal Sunal, Münir Özkul, gener gen gibi oyuncuların Arzu Film bünyesinde sürekli yer alması ve filmin teknik ekibinin kalıcılığıdır (Kirel, 2010).

Ama güldürü başka yönlerde de geliştirildi bu dönemde. 60'lı yılların argolu lümpen güldürüsü, 70'lerin başında Yılmaz Köksal'ın komedi-avantürleri ile yeni bir kahraman kazandı (Onaran, 1999).

Türk sinemasının 1960'lı yılların başından ve 1970'li yılların sonuna dek uzanan yolu, ülkenin yaşadığı önemli değişikliklere tanıklık edecektir. Bu yıllar yapımcı, yıllık film üretimi, çeşitlenen yaratıcı kadro ve salon sayısındaki artışla sinemanın en parlak dönemi olarak görülebilir (Makal, 2017). 1960'lı yıllarda Türk sinemasının komedi filmleri halkın ilgisini çekmiştir ve tipler çok sevilmiştir. Gişede ise çok büyük başarılarla imza atmışlardır.

1.8.5. 1970'ler ve 1980'lerde Türk Sinemasında Komedi Türü

Türk komedi sineması 1920 yılından beri köklü ve binlerce film veren bir alan olmasına rağmen istikrar sağlayamamış ve kendi tarzını oluşturamamıştır. Her dönem yeni denemeler yapılmış, her yönetmen ve senarist kendi tarzını ortaya koymuştur. Bazı komedi filmleri senaryo bütünlüğü gözetilmeksizin sadece gişe kaygısı ile yapılmıştır.

Bu değişken türlerdeki komedi filmlerine izleyici kitlesi de etken olmuştur. En önemli sebeplerin başına göç hareketleri gelmektedir. Büyük şehirlerin göç ile kültürlerarası farklılıklara ev sahipliği yapması ile birlikte sinemada farklı izleyici kitleleri oluşmuştur.

Ülkenin her alanda yenilendiği ve bir istikrar tutturamadığı bu yıllarda sinema da özellikle komedi alanında istikrar sağlayamamıştır ve kendi geleneğini oluşturamamıştır.

Frank Çapra'nın Amerikan Sineması'nda bir tür olarak ortaya çıkardığı “Amerika Güldürüsü” yani küçük insanların kendilerinden umulmaz bir gözü peklik göstererek kendilerini güçlü sanan kişileri alt etmesinden oluşan ve halkın damağına uygun çeşnideki bir güldürü türünü Türkiye’de tam anlamı ile sinemaya getiren Ertem Eğilmez oldu (Onaran, 1999).

Haldun Taner'in kurduğu “Devekuşu Tiyatrosu”nda ilk kez adını duyuran Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi güldürücüler sonradan sinemaya geçtiler ve bu alanda daha başarılı oldular (Onaran, 1999).

1970’ler argolu komedilerin yükselmeye başladığı yıllardır. Dönemin önemli isimleri olan Kemal Sunal, Zeki Alasya ve Metin Akpınar gibi komedi oyuncular, yönetmenlerin uyarlamalarıyla kabare tarzını sinemaya taşımışlardır (Önk, 2011).

Komedi sinemamızda en uzun ömürlü çift Zeki Alasya-Metin Akpınar olmuştur. Tuluat tiyatrosunun geleneksel yapısına uygun bir biçimde modern Karagöz-Hacivat misali popüler bir çift oluşturmuşlardır. Bu dönemde öne çıkan diğer bir oyuncu da İlyas Salman olmuştur. Toplumun ezik kesimini, sömürülen saf insanını temsil etmiştir. Filmlerinde traji-komik öğeler bulunmaktadır (Özgüç, 2005).

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

Tüm güldürü tipleri içinde Kemal Sunal'ın yarattığı ve ilkin “*Hababam Sınıfı*”nda görüldüğü “*İnek Şaban*” (sonradan sadece Şaban) tipi, seyircinin en çok tuttuğu ve en çok gişe geliri sağlayanıdır (Onaran, 1999).

Çevrilen güldürü filmlerinin çoğunda ince mizah ya da toplumsal eleştiriden çok, kaba güldürünün varlığı sezilmekte; “Şaban” tipinin de çağrıştırdığı gibi, bu tür filmlerin çoğunda el şakaları, küfürler (argo), aptalca bakış ve gülüş ve aptalca söylenen sözlerin tekrarı gibi durum ve davranışlar sergilenmektedir (Onaran, 1999).

Kemal Sunal, Türk komedi sinemasının çok önemli bir bölümünü tek başına sırtlamış ve günümüz komedi filmlerine örnek olmuştur. Aynı yıllarda Zeki Alasya ve Metin Akpınar, İlyas Salman gibi oyuncular da önemli başarılarla imza atmışlardır.

Ancak İlyas Salman'ın, Şener Şen'in ve Zeki Alasya ile Metin Akpınar'ın yarattığı tiplerin ondan aşağı olmadığını söylemek; bunlara daha sonra Müjdat Gezen'le Perran Kutman'ın filmleriyle “*Cafer Bey*”le bir zamanlar bir tür *Şarlo* tipi yaratmaya çalışmış Nejat Uygur'un filmlerini de katmak doğru olur (Onaran, 1999).

1970 yılından sonra, geleneksel Yeşilçam sinemasının bittiği ilan edilir. Televizyonun izleyiciyi eve çekmesi, siyasal olayların ve kampaşmaların artması, sonlara doğru politik şiddetin çoğalması, ailenin salonlardan kopması, video pazarının gelişmesi gibi nedenlerle yeni bir türe yönelinir: “seks filmleri ve avantür güldürüler”. Türün ilk örneği *Erkek Dediğin...* (Homo Eroticus, 1971) adlı bir İtalyan filminden esinlenerek çekilen *Beş Tavuk Bir Horoz* (1974) adlı filmidir (Makal, 2017).

Bir yanda argolu-küfürlü konuşmaların bol olduğu erotik güldürüler bir yanda salon komedileri bir yanda çok az örneğiyle toplumsal göndermeleri olan ya da doğrudan geleneksel halk gösteri sanatından yararlanan güldürüler dönemin özelliğidir. Farklı birkaç filmde biri Aziz Nesin'den sinemaya uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (Ergin Orbey, 1975) ve Ertem Eğilmez'in *Hababam Sınıfı* dizisi olacaktır (1975).

1970'lerin ortalarına doğru Türk sineması için bir duraklama devrinin başlangıcı olmuştur. Çünkü bu dönemde Türk sineması yeni bir tür ile tanışmıştır: Erotik filmler. Bu yeni tür, sinemanın izleyici kaybetmesine sebep olmuştur.

1975'ten başlayarak yeni bir tür görüldü sinemamızda: "seks-komedi". Bu tür içinde sulu komiklikler yapan Aydemir Akbaş, Hadi Çavan, Bülent Kayabaş ve İlhan Doner'e rağmen, gerçek komik tipler bundan sonra ortaya çıktı (Onaran, 1999).

Türk sineması bu yeni tür ile hem izleyici hem de itibar kaybetmiştir. Tam da bu gerileme sürecinde Ertem Eğilmez ve Atıf Yılmaz, Türk komedi sinemasının kaybolan itibarını geri kazandırmışlardır.

Yönetmenler cephesinde Ertem Eğilmez'den sonra Atıf Yılmaz'da güldürü filmlerinde önemli bir isim olarak belirdi. "*Güllü*" , "*Güllü Geliyor Güllü*" , "*Salako*" , "*Hasip ile Nasip*" , "*Kibar Feyzo*" ve daha sonra "*Talihli Amele*" gibi filmlerle Ergin Orbey, "*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*" , "*Delisin*" , "*Bizim Aile*" ve "*Meraklı Köfteci*" ile Zeki Ökten "*Hanzo*" , "*Kaynanalar*" , "*Şaşkın Damat*" , "*Kapıcılar Kralı*" , "*Çöpçüler Kralı*" , Kartal Tibet; "*Tosun Paşa*" , "*Umudumuz Şaban*" , "*Çarıklı Milyoner*" , "*Şark Bülbülü*" ile, Zeki Alasya; "*Caferin Çilesi*" , "*Petrol Kralları*" , "*Patron Duymasın*" ile bu türe katkıda bulundular (Onaran, 1999).

1970'lerde Türk sinemasında, komedi türünde filmler çekmiş olan Ertem Eğilmez, Zeki Ökten, Atıf Yılmaz filmleri önemli yer tutmaktadır. Bu dönemin komedi oyuncusu olan Kemal Sunal ise, çoğunlukla siyasi yapıyı ya da sosyal sorunları komedi yoluyla eleştiren filmlerde rol almıştır. Ertem Eğilmez filmlerinde çoğunlukla karşılaşılan Kemal Sunal'ın oynadığı, ağılık sistemini, hükümetin uygulamalarını, sosyal yaşamdaki dengesizliklerin işlendiği ve daha birçok sosyal soruna değinen muhalif filmler bulunmaktadır. Ertem Eğilmez, Kemal Sunal ile birlikte çektiği ilk komedi türündeki film 1972 yapımı *Tatlı Dillim* isimli filmidir. Kemal Sunal, gülüşü, dış görünüşü, yer yer kullandığı argosu, jest ve mimikleri ile izleyiciyi güldürebilmiştir (Çöteli, 2016).

Eğilmez'in başarısının temelinde, çevireceği filmin tasarım safhasında, yani senaryo yazımı sırasında yapımcı, senaryocu ve oyuncu olarak seçtiği kimselerle (Başar Sabuncu, Kartal Tibet, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Münir Özkul gibi) tartışarak kişilikleri, davranışları ve neticede konuyu kotarmasıdır (Onaran, 1999).

1970 ve 1980'li yıllarda tek karakter merkezli filmlerin yanında aynı dönemde yer alan ünlü oyuncuların hemen hepsini kadrosunda barındıran komedi filmleri de

çekilmiştir. Pek çok başrol oyuncusunu aynı filmde toplama girişimi bu dönemde ilk kez yapılan bir tür olmuştur.

Ertem Eğilmez, *Nasreddin Hoca* ile *Naşit* geleneğindeki dekorla, konforla, makyajla ilgisi olmayan tarzı, yani tuluatı sinemaya uyarlayarak kolay anlaşılır, halk diliyle konuşulan filmlerin gişe başarısı elde ettiğini keşfetmiştir. Dördünde de ortaoyunu geleneğinin açıkça görüldüğü *Şekerpare* (1983), *Tosun Paşa* (1976), *Şaban Oğlu Şaban* (1978) ve *Süt Kardeşler* (1976) buna örnektir. Bu filmlerin Türk geleneksel gösteri sanatlarından, Karagöz’den, tuluat tiyatrosundan, Keloğlan masallarından taşıdığı izlerin önceki filmlerden daha belirgin olduğu görülür (Makal, 2017).

Türk komedisinde bir geleneğin oluşmaması bazı oyuncuların lehine sonuç vermiştir. Çünkü film merkezçiliği ve senaryo başarısı yerine oyuncu merkezli bir sinemacılık anlayışı gelişmiştir. Buna en güzel örnek Kemal Sunal’ın üstlendiği “Şaban” karakteridir.

Arzu Film güldürülerinin tema, motif, tipleme, yönünden geleneksel Türk mizahından/halk eğlencelerinden beslendiği çeşitli yazarlar tarafından saptanmıştır. Sağlam bir temele dayanmayan, sosyoekonomik içeriği olmayan yapıtlarının ise izleyiciyle bir diyalog kuramadığı belirtilmiştir. Bu nedenle 1980’li yıllarda Arzu Film güldürülerinin topluma dair daha belirgin sorunları yansıttığı görülür. Arzu Film güldürülerinin izleyiciyle (oyuncunun da işin içine girdiği) güçlü bir bağ kurduğu, güldürürken alttan alta hüzünlendirdiği de bir gerçektir (Makal, 2017).

Aileye seslenen bu güldürüleriyle, adeta kendi firması adına izafeten “Arzu Film Güldürüleri” diyebileceğimiz bir tarzı ortaya çıkardı. İlk, “*Sürtük*” , “*Ömre Bedel Kız*” , “*Yaşlı Gözler*” , “*Sevemez Kimse Seni*” , “*Son Hıçkırık*” . “*Boş Çerçeve*” ve “*Kalbimin Efendisi*” gibi salon filmlerinde ve “*Bir Millet Uyanyor*” (ikinci çevirim) , “*Nilgün ve İngiliz Kemal*” (ikinci çevirim) gibi tarihsel filmlerde belli bir başarı sağladıktan sonra; Ertem, benzer filmlerden farklı olarak Tarık Akan, Halit Akçatepe ve Kahraman Kırıl’la gerçekleştirdiği bir film çevirdi; “*Canım Kardeşim*” (1973). Bu filmde bu tarz filmlerin sahteliklerinden klişe kişiliklerinden ve soyutlamalarından arınmış iddiasız ve ustalıkla bir tutumla, İstanbul’un yoksul bir mahallesinde yaşayan, ölüme yakın küçük bir çocuğun ve onu mutlu edebilmek için çırpınan, bu uğurda suç bile işleyen sorumsuz, avare ve yoksul, para gerektiğinde kanlarını satarak geçinen iki gencin öyküsünü

anlatıyordu. Film, 5. Altın Portakal Film Şenliği'nde (1973), “en iyi ikinci film” , “en iyi yönetmen” , “en iyi görüntü yönetmeni” , (Erdoğan Engin) ödülleri aldı (Onaran, 1999).

Ertem Eğilmez'in 1974 yapımı olan *Mavi Boncuk* isimli filmi, toplumdaki sosyal ve ekonomik farklılıkların yarattığı sınıflaşmanın içerisinde sınırlanmaya çalışan bir aşk hikayesini konu almıştır. Dönemin ünlü yönetmenlerinden Zeki Ökten'in Kemal Sunal ile çektiği 1976 yapım *Kapıcılar Kralı* filmi ise; yine sosyal sorunları eleştiren, uyanık bir kapıcının çalıştığı apartmandaki, apartmandaki çeşitli insan tiplerinin temsilleri ile başa çıkmasını konu almaktadır (Çötel, 2016).

Aziz Nesin'den sinemaya uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (Ergun Orbay) önceki dönemdeki komedi filmlerinden farklı bir çalışma olarak da şaşırtıcıdır. Ertem Eğilmez ile de aile içi ilişkilere dayalı güldürü filmleri başlar. Bu yeni bir anlayıştır. Rıfat Ilgaz'dan uyarlanan *Hababam Sınıfı* (1975) ise güldürü sinemasının yeniden toparlanmasını sağlamıştır. Farklı tiplerin çatışmasına dayanan ve skeçler halinde esprileri öne çıkaran *Hababam Sınıfı* aslında büyük bir yenilik getirmiş sayılmaz. Söz konusu filmdeki oyuncuların Kemal Sunal ile yakın bir gelecekte köşe dönücülerin ve toplumsal çarpıklıkların sergilendiği filmler başlayacaktır. Fakat bir süre sonra da işin kolayına kaçılacak, kaba, argo sözcüklere ve küfürlere dayalı bir dilin görüldüğü filmler ortaya çıkacaktır (Özgüç, 2005).

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

Son derece uyumlu ve kabarık bir kadroyla çevirdiği bu filmlerde her zaman Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Münir Özkul, Muharrem Gürses ve zaman zaman Ayşen Gruda, Tarık Akan, Semra Özdamar, Ahmet Sezerel, İlyas Salman, Perran Kutman, Mehmet Ali Erbil, Savaş Dinçel gibi oyuncular yer almıştı (Onaran, 1999).

Rıfat Ilgaz'ın lise öğrenimi sırasında yaşadığı ya da başkalarının anılarından derlediği komik tipleri, özel bir yatılı okulun “dalgacı” bir sınıfında toplayarak

sergilediği bu filmde, özellikle *İnek Şaban* rolündeki Kemal Sunal ve *Jimlastik Hocası* rolündeki Şener Şen kendilerini kanıtlamış; sonradan başlı başına çevirdikleri filmlerle de iyice ünlenmişlerdir (Onaran, 1999).

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

Hababam Sınıfı filmlerinde geleneksel Türk güldürüsü yerine, Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan ve gelişen yazınsal Türk mizahının canlı, mücadeleci, kıvrak yapısının izleri aranmalıdır. Türk eğitim sistemindeki aksaklıkları eleştiren ve yansıtan film, nostaljik yapısıyla da seyircide eski okul anılarını canlandırmaktadır. Karakterler de herkesin bildiği yaşadığı, bilinen karakterlerdir (Dikiciler, 2002).

Eğilmez filmlerindeki kahraman kavramı bir kişiyi değil, birden fazla kişiyi anlatan kavramdır. İnsanlar küçük dünyalarında birbirleriyle dostluk içinde yaşarken aralarından büyük isimler çıkmıştır. Türk sinema tarihinde komedi oyuncusu olarak yükselip halkın her kesimine ulaşabilen tek yıldız olarak Kemal Sunal bu büyük isimlerin en önde gelenidir. Aptal ve salak gibi görünüp aslında çok zeki olmanın karşılığı Kemal Sunal’ın tiplerinin genel çerçevesidir. Aptal olarak görünüp alaya alınan adam, zekası, uyanıklığı sayesinde asıl alayı karşısındakine kendisi yapar (Özgüç, 1993).

Sinemaya kazandırdığı önemli isimlerden bazıları; Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen, İlyas Salman, Adile Naşittir. Eğilmez’in başarısı halk ile samimi iletişimine dayalı olarak 2000’li yılların başlarına kadar filmlerinin televizyonda prime-time diliminde gösterilmesiyle örtüşmektedir. Onun filmleri günlük yaşamın sorunlarıyla, dostluk kavramın birlikte yoğrulduğu komedilerdir. Yetmişlerde sinemaya hakim olan ve ailelerin sinemaya gitmesine engel teşkil eden seks güldürülerine karşı duygusal aile güldürülerini konu alan filmler yapmıştır (Hıdıroğlu, 2011).

1970 sonraları ile 1980’li yıllarda güldürü filmlerinde toplumsal eleştiriye ağırlık verme eğilimleri belirdi. Çeşitli toplumsal sorunları konu eden filmler yapıldı. Örneğin Atıf Yılmaz’ın, başrolünü Kemal Sunal’ın oynadığı “*Kibar Feyzo*” adlı filmi Doğu’daki

eşkiyalık sorununa değinmekteydi. Toplumsal eleştiri yapan diğer güldürü filmlerine örnek olarak “Zübük” (Kartal Tibet) , “Devlet Kuşu” (Memduh Ün) , “Talihli Amele” (Atıf Yılmaz) , “Kapıcılar Kralı” (Zeki Ökten) verilebilir (Onaran, 1999).

1970’lerden 1980 darbesine kadar uzanan süreçte komedi filmleri daha çok köyden şehre gelen saf ve masum insanların şehirde yaşama mücadelesini ele almıştır ve izleyici bu filmlerde kendi yaşamlarından birer kesit bulmuşlardır.

70’li yıllarda sinemamızda güldürü, çok çeşitli yönsemeler gösterdi. Bir yandan eskilerin uzantısı “salon komedisi” yönetmenlerce sürdürüldü. Muzaffer Arslan, “Arım, Balım, Peteğim” ve “Acele Koca Aranıyor” da Türker İnanoğlu, “İşportacı Kız” da Orhan Aksoy, “Ah Nerede?” de ve “Öyle Olsun” da Osman Seden, “Yaz Bekarı” ve “Vahşi Gelin” de bu türü sürdürdüler (Onaran, 1999).

Dönemin bütün başarılı yönetmenleri bu yıllarda engellenemeyen bir güç ile yükselen Türk komedi sinemasına pek çok eser vermiştir. 1970 ve 80’li yıllarda ise karşımıza romantik komedi ve aile komedisi türleri fazlaca çıkmaktadır.

Zeki Ökten’in 1977’de çektiği ve Kemal Sunal’ın rol aldığı *Çöpçüler Kralı* filmi tıpkı *Kapıcılar Kralı* filminde olduğu gibi mesleki bir değişimle toplumun benzer sorunlarına işaret etmektedir. Atıf Yılmaz’ın yönettiği ve Kemal Sunal’ın rol aldığı önemli filmlerden olan *Kibar Feyzo* (1978) dönemin mevcut siyasi yapısını, Anadolu’da yaşanan ağılık sistemi üzerinden iğneleyici ve alaycı biçimde anlatmaktadır. Atıf Yılmaz’ın yönettiği ve Yavuz Turgul’un senaryosunu yazdığı *Şekarpere* (1983) isimli film İlyas Salman ve Şener Şen’in başrolünde gerçekleşmiş ve devletin emniyet kademesinde dönen rüşvet ve keyfe keder uygulamaların komedi biçiminde eleştirildiği bir filmidir (Çöteli, 2016).

Güldürü (komedi) sineması, semiyotik ve teknik açıdan her dönemde ve her ülkede bağımsız bir şekilde değişiklikler göstermiştir. Türkiye’de siyasi çatışmaların en bol yaşandığı 70’li yıllar, komedi sinemasının seks unsurlarıyla desteklenmesi bağlamında sinema tarihinde önemli bir döneme işaret eder (Çöteli, 2016).

1970 sonrasında komedi türünde çekilen filmler, özellikle Kemal Sunal ve Şener Şen’in yer aldığı filmler, toplumun siyaset ve sosyal yapıdaki sorunlarını doğrudan komedi yollu algılamasını ve üzerinde düşünmesini sağlayacak niteliktedir. Bu

doğrultuda Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten ve Yavuz Turgul gibi yönetmen ve senaristler çok sayıda film çekmiştir (Çöteli, 2016).

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

1980'li yıllarda izleyici ile buluşan *Muhsin Bey*, *Banker Bilo*, ve *Faize Hanım* gibi filmler sosyal mesaj içeren komedi filmleridir. 1980'li yıllardan itibaren Türk Sinemasının komedi türü iyice gelenekselleşmiş ve güncel olaylara karşı duyarlı bir hal alarak yoluna devam etmeye başlamıştır.

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

Türk sinemasının güldürü açısından en zengin olduğu evrenin 1970-80'li yıllar olduğu söylenebilir. Güldürünün (mizah) kökenlerini, güldürü filmlerinin esin kaynağını kuşkusuz öncesindeki masallarda, fıkralarda, köy seyirlik oyunlarında, geleneksel Türk tiyatrosunda ve sık rastlanmamakla birlikte Divan edebiyatında aramak gerekir. Tanzimat döneminde Teodor Kasap ile Direktör Ali Bey'in Fransız edebiyatının etkisiyle yazdığı tiyatro oyunları, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (1860), Ziya

Paşa'nın *Zafername* (1869) gibi metinleri, Namık Kemal'in imzasız fıkra ve dergileri kaynağa eklenebilir (Makal, 2017).

1980 yılında yapılan askeri darbe ile güldürü sineması yeni ve bunalımlı bir döneme girmiştir. Güldürü sineması tam da bu dönemde, seks unsurlarından kurtulmuş, ancak diğer türlerde de az sayıda işin çıktığı yeni bir dönem başlamıştır (Çöteli, 2016). 1980 askeri darbesi ile Türk sinemasında da değişimler yaşanmıştır. 1970'lerde süregiden erotik filmler furyası yerini arabesk sanatçılarının rol aldığı melodramlara bırakmıştır (Çöteli, 2016).

Darbe ile birlikte gelişen süreçte sinema da bu buhranlı dönemden nasibini almış ve eski popüler ve verimli zamanları kalmamıştır. Yönetmenler bu yeni dönemde politik, trajikomik ve toplumsal konuların ağırlıklı olduğu sosyal mesajlı komedi filmlerine imza atmışlardır.

Askeri yönetimin özgürlükleri kısıtladığı bu ortamda pek çok yönetmen sanatsal kaygıların ağır bastığı bunalımlı, toplumsaldan çok bireysel konuların işlendiği filmlere yönelmiştir. Amerikan film şirketlerinin sinema salonlarını satın alarak sadece kendi filmlerini oynatmaları, yazlık sinemaların kapanması, televizyon ve videonun günlük hayata iyice yerleşmesinden sonra maddi olarak zorluk çekmeye başlamıştır (Çöteli, 2016).

12 Eylül 1980 darbesi ile sinema sektörünün hızı büyük bir sekteye uğratmıştır. Televizyonun gelmesi ile birlikte de izleyici kendini çok farklı bir dünyanın içinde bularak sinemayı ikinci plana atmıştır.

1.8.6. 1990'larda Türk Sinemasında Komedi Türü

1990'lı yılların başı Türk sinemasının tarihinde en az üretken olduğu yıllardır. Bu gerileme komedi türünde de etkili olmuştur ve içerik bakımından kayda değer bir filme imza atılmamıştır. Bu süreçte yapılan tüm filmler senaryolarında ağır dramı konu edinmişlerdir.

1990'lardan kalan terör sorunu, Kürt meselesi, AB'ye katılma çabaları, ekonomik problemler, her kafadan bir sesin çıktığı ama kimsenin kimseyi dinlemediği bir Türkiye'ye sebep olmuştur. Batılılaşma uğruna ortaya konulan belirsizlikten medya

da kendine pay çıkarmıştır. Televizyonların içeriği şiddetle dolup taşıkça insanlar bu duruma duyarsızlaşmaya başlamıştır (Pösteki, 2004).

1990'lı yıllar ile Türk sineması yeni bir döneme girmiş olarak kabul edilmektedir. Bu yeniliğe giriş olarak kabul edilen film ise Yavuz Turgul'un yönettiği *Eşkuya* filmidir. Türk filmleri yabancı filmlerin karşısında kaybettiği gişe başarısını *Eşkuya* filmi ile geri almış ve yeni bir yükseliş sürecine girmiştir.

1990 sonrası dönemde yönetmenler filmlerini çekebilmek için nakit para ihtiyacını karşılayamayacak duruma gelmiştir. Bu dönemde Yavuz Turgul'un yönettiği *Eşkuya* (1996), iki buçuk milyon seyirciyi geçerek Türk sinemasının iş yapabileceğini yeniden göstermiştir (Çöteli, 2016).

Bu yeni dönem sineması melodramı bir kenara bırakarak *absürt* diye adlandırılan komedi türüne ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Yeniliklerle ve yeni türlerin denenmesi ile birlikte gelişen süreçte komedi türü, "güldürürken düşündürme" özelliğini bir kenara bırakarak anlık espriler üzerinden devam eden yeni bir hal almıştır.

1990'lı yıllarında sonlarına doğru Türk komedi sineması canlanmaya başlamıştır. Cem Yılmaz bu dönemde ilk filmi ile seyircinin karşısına çıkmıştır. Cem Yılmaz'ın *Her Şey Güzel Olacak* isimli komedi filmi izleyiciden ve eleştirmenlerden tam not alarak 90'lı yılların sonunda komedi sineması için önemli bir film olmuştur.

Az sayıdaki komedi filmlerine, kendini yenilemeye çalışırken gülünç durumlara düşen bir sinema yönetmenin hikayesinin anlatıldığı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), Türkiye'deki Amerikan etkilerini gösteren ve popüler Amerikan filmlerinin parodisi yapan *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993), Orhan Kemal'in romanından uyarlanan erkek ve kadın rollerinin yer değiştirmesinden doğan esprilere dayanan *Tersine Dünya* (Ersin Pertan, 1994) filmleri örnektir.

1990'ların sonunda yapılan *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) ve *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 1999) komedi filmlerinin farklılaşmasında ve 2000'li yıllardaki türün çıkışını hazırlayan filmler olmuştur. Trajikomik ve absürt komedi anlayışı bu filmlerle seyirci tarafından da tutulmuştur (Arslantepe, 2010).

1.8.7. Türk Sineması Komedi Türünde 2000’li Yıllar

2000’li yıllar ise Türk güldürü sineması tarihi içinde ele alındığında düşündürmekten çok güldürmeyi ve gişe hasılatını önemseyen yapımların arttığı yıllar olarak karşımıza çıkmıştır. Bir yandan bağımsız sinema olarak adlandırılan kişisel biçim arayışlarının yoğunlaştığı bir dönemde güldürü filmlerinin başka bir biçime dönüşmesi ilginçtir (Özkoçak, 2015).

Geçmiş dönemlerde görülen toplumsal güldürü ve sistem eleştirisinin ağırlıkta olduğu Türk sinemasında komedi türü, 2000’li yıllardan itibaren yerini anlık esprilerin yapıldığı, zeka seviyesi düşük, argoya bolca yer verilen, düşünülmemiş ve inceliği yitirilmiş bir mizah anlayışına bırakmıştır.

2000’li yıllarda Türk sinemasında korku-komedi, romantik-komedi, macera-komedi, dram-komedi, bilimkurgu-komedi, gençlik komedisi ve Hollywood film parodileri gibi çeşitlenmeler görülecektir. Dayanışma, dostluk, vefa gibi etik değerlere sahip küçük insanın (Şabanların) ana aktör olduğu dönem artık geride kalmıştır. Şu saptama günü özetler: “Reklamlarda rol alması karşılığında kendisine bir ev, bir de araba öneren iş adamına ağız dolusu ‘eşşooooleşşekk!’ diye haykıran *100 Numaralı Adam*’ın değil, filmine sponsorluk yapan meşrubat ve GSM firmalarını olur olmaz gözümüze sokan uzaylı Arif’lerin, Aziz Vefa’ların evlerindeyizdir (Çetinkaya, 2015).

Tanıtım ve reklam için bulunan yeni yollar da bu değişime eklenmiştir. Örneğin *Abuzer Kadayıf* filmi (Tunç Başaran, 2000) için fragmanda kullanılacak “Bugüne kadar Türkiye’de böyle film yapılamadı, Amerika’da, Avrupa’da, Afrika’da da yapılamadı, çünkü yapılamaz. Böyle bir rezalet olamaz. Dünya’nın en kötü filmi” yargısı “tuhaf”tır ama filmi yurtdışına satarken *Abuzer Baklava* adıyla pazarlamak onu *box office* başarısına götüren zekice bir yöntemdir. Film, “saçma gelmesi muhtemel olan her şeyi gözümüze sokan anlatım tarzıyla bizim onu absürt olarak nitelememize fırsat vermiyor. Bu yüzden de filmi izlerken eleştiremiyoruz bile çünkü o hak elinizden bizzat film tarafından alınmış oluyor. Biz de Abuzer ağbi’yi olduğu gibi kabul edip olabildiğince saçmalamasına izin veriyor ve dalgamıza bakıyoruz” (Çevik, 2011).

Gişede başarılı filmler popüler bir oyuncu ve iyi bir reklam ile bunu yakalamıştır. “*Vizontele*”, “*Abuzer Kadayıf*”, “*Komser Şekspir*”, “*O Şimdi Asker*” gibi filmler bunlardandır. Dönem içinde sinema ticari kaynaklı ve kendi tarzını oluşturan

yönetmen kaynaklı olarak ikiye ayrılabilir. İlki popülerlikle gişe yapan filmler ikincisi insana insanı anlatan bir sinema anlayışının farkında olan yönetmenlerin filmleridir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, sade anlatımı, abartısız reklamı tercih eden genç sinemacılardandır (Pösteki, 2004).

2000’li yıllarla birlikte sinema sektörü, Çağan Irmak, Zeki Demirkubuz, Yılmaz Erdoğan, Ferzan Özpetek, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Ezel Akay gibi özgüveni yüksek yönetmenler sayesinde yeni bir döneme girmiştir (Çöteli, 2016).

2000’li yılların başlangıcında da Türk sineması için olumlu şeyler söyleyebilmek mümkün değildir. Ancak özellikle genç sinema izleyicisinin takip ettiği bir Türk Sineması söz konusudur. Sinemamız 21. yüzyıla umutla girmiştir. Tanıtım kampanyalarıyla vizyona giren, popüler oyuncularının sağladıkları rüzgarla gişe yapmaya çalışan Türk filmleri, *Vizontele*’nin 3 milyon 300 bine ulaşan seyirci kitlesi ile sinema tarihimizin en çok izlenen filmi olmasıyla ilgiyi üzerlerine çekmişlerdir (Pösteki, 2005).

Gişe yapan filmlerin daha çok popüler oyuncular ve tanıtımları nedeniyle ilgi gördükleri söylenebilmektedir. *Vizontele*, *Abuzer Kadayıf*, *Komser Şekspir*, *O Şimdi Asker* gibi filmlere seyirci ilgisi vardır (Pösteki, 2005).

Üst ve orta sınıfı konu alan komedi filmleri ise izleyici ve eleştirmenler tarafından komik bulunmamaktadır. Bu filmlere örnek olarak *Vizontele* ve *Hokkabaz* gösterilmektedir.

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

komedi “*Recep İvedik*” (2008, 2009, 2010) serisi, tür parodisinde “*Gora*” (2004) ve “*Yahşi Batı*” (2009) dönemin diğer komedi türleridir (Arslantepe, 2010).

2000’li yıllar ile birlikte Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Ata Demirer ve Şahan Gökbağar’ın oynadığı tipler tıpkı sinemanın ilk yıllarında karşımıza çıkan *Adanalı Tayfur*, *Turist Ömer*, *Şaban* tiplerinin günümüze uyarlanmış bir biçimi ile karşımıza çıkmış ve gişede başarı sağlamışlardır.

Dönemin en önemli isimleri Cem Yılmaz ve *Recep İvedik* karakterine hayat veren Şahan Gökbağar olmuştur. Cem Yılmaz *GORA* filmiyle bilimkurgu-komedi tarzında uzaya giden Türkleri ele alır. *Recep İvedik*, *Gora* ve *Arog* gibi filmler kural tanımazlık üzerine inşa edilen, gişe başarısı yüksek, 80’lerde önce yaygın olan parodiler biçiminde anlatıma sahip olduğundan her ne kadar bugünün seyircisi için ilgi çekici olsa da eskiye de yatkın filmlerdir (Arslantepe, 2010).

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

Özellikle 2000 sonrası Türk komedi filmlerinde alt sınıf insanını konu alan filmler izleyici ve sinema eleştirmenleri tarafından bayağı olmakla suçlanmaktadır. Üst sınıfa hitap etmeyen bir dil kullanımı ve espri anlayışının varlığı, bu grup tarafından büyük eleştiri hedefi olmuştur.

Son zamanların gişe başarısı en yüksek filmlerinden biri Şahan Gökbağar’ın önceleri televizyon skeçlerinde hayat verdiği sonra 2008’de beyaz perdeye aktardığı ‘*Recep İvedik*’ filmidir. *Recep*, görünüşü, argo konuşması, çevresindekilerin rahatını bozan eylemleri ve cinselliğini öne çıkaran tavırlarıyla son dönem gülmecesine ‘maganda’ tipinin yansımasıdır. İzleyici sayısı 4 milyonu geçen ilk filminin devamı

'*Recep İvedik 2*' filmi de 4 milyonu geçmeyi başarmıştır. Filmlerde vurgulanan tek karakter *Recep İvedik* iken, tamamlayıcı kurgu ve hikayeden yoksunluğu *G.O.R.A.* ve *A.R.O.G*'a benzetilebilir. Ancak *G.O.R.A* ve *A.R.O.G*'taki gibi çağımızın insanların beklentilerine uygun ve detaycı bir mizah anlayışından ziyade sinemada bir magandanın ana karakter olduğu mizah anlayışı hakimdir. Kendini "hayvanım ama evcil değilim" şeklinde tanıtan karakter kaba davranışlarını, huzur bozuculuğunu, jest, mimik ve sözlerde argo kullanmasını güldürmeye yardımcı araç olarak kullanmıştır (Çağan, 2009).

Geçmişten günümüze Türk komedi sinemasında ortalama zeka düzeyinin altında kaba, aşağılayıcı, argo ve her durum ve hal ile dalga geçen bir dil oluşmuştur. Bu da yapılan filmlerin ana fikrini bulmakta izleyici zorlamaktadır. İzleyici filmin sonunda bir çıkarım yapamaz ya da bir ana fikir ile sinema salonundan ayrılmaz ama çok güldüğü için mutludur.

2006 yılında vizyona giren, *Karagöz ile Hacivat*'ı sinemayla ilişkilendiren bir komedi filmi olan *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* Türk sinemasının ustası Metin Erksan'a göre yüz on bir yıllık Türk sinemasının (1895-2006) en istisnai, "çoşturucu, heyecanlandırıcı, çarpıcı, övdürücü, kıskırtıcı, korkutucu, beğendirici, düşündürücü, tarih bilimci, sanat tarihi bilimci, tiyatro bilimci, edebiyat bilimci, masal bilimci, halk bilimci, söylence/efsane bilimci, kültür bilimci, öğretici, bilgilendirici, çılgınca güldürücü, sevinçten/kederden ağlatıcı, eğlendirici, estetikçi, etikçi film"dir (Makal, 2017).

2000 yılı sonrası vizyona giren komedi türüne ait filmlerden ilk akla gelenler aşağıda sıralanmıştır, bu filmlerin çoğu iyi senaryolara sahip filmlerdir. Filmlerin çoğunda izleyici tarafından sevilmiş ve kabul görmüş başarılı oyuncular rol almaktadır. 2000 ve 2010 yılları arasında vizyona giren filmlerin izleyici sayılarına bakıldığında görülmektedir ki komedi türü yükselişe geçmiştir.

2000-2010 yıllarında üretilen Türk komedi filmlerinden örnekler	
Tür	Film Adı
Trajikomedî	<i>Fasulye</i> (Bora Tekyay, 2000), <i>Vizontele</i> (Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak, 2001), <i>Vizontele Tuuba</i> (Yılmaz Erdoğan, 2004), <i>Pardon</i> (Mert Baykal, 2005), <i>Organize İşler</i> (Yılmaz Erdoğan, 2005), <i>Dondurmam Gaymak</i> (Yüksel Aksu, 2005) <i>Hokkabaz</i> (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2006), <i>Şans Kapıyı Kırınca</i> (Tayfun Güneyer, 2005), <i>Çinliler Geliyor</i> (Zeki Ökten, 2006), <i>Beynelminel</i> (2006), <i>Hokkabaz</i> (2006), <i>Osmanlı Cumhuriyeti</i> (Gani Müjde, 2008).
Aksiyon-komedi	<i>Maskeli Beşler İntikam Peşinde</i> , <i>Maskeli Beşler: Irak</i> , <i>Maskeli Beşler: Kıbrıs</i> (Murat Aslan, 2005, 2007, 2008), <i>Plajda</i> (Murat Şeker, 2007) , <i>Muro: Nalet olsun içimdeki insan sevgilisine</i> (Zübeyr Saşmaz, 2008).
Korku-komedi	<i>Kutsal Damacana</i> (Kamil Aydın, 2007), <i>Kutsal Damacana 2: İtmen</i> (Korhan Bozkurt, 2009), <i>Destere</i> (Gürcan Yurt, 2008), <i>Mumya Firarda</i> (Erdal Murat Aktaş, 2002), <i>Hababam Sınıfı Üç Buçuk</i> (Ferdi Eğilmez ve Hasan Karacadağ, 2005).
Tip üzerine kurulu komedi	Recep İvedik filmleri (Recep İvedik 1-2-3, 2008-2009-2010).
Tür paradileri	<i>Kahpe Bizans</i> (Gani Müjde, 2000), <i>G.O.R.A</i> (Ömer Faruk Sorak, 2004), <i>Yahşi Batı</i> (Ömer Faruk Sorak, 2009).

Tablo 1: 2000-2010 yıllarında üretilen Türk komedi filmlerinden örnekler (Makal, O. 2017, s. 504-505)

Yeni tabloda kategorilere uymayan, bir bakıma “çok katmanlı komedi” çizgisinde değerlendirilebilecek *Dondurmam Gaymak* (2006), *Eyvah Eyvah* (2010), *Neşeli Hayat* (2009) gibi filmler de çekilecektir. Öne çıkan oyunculara Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökçek ve Ata Demirer olacaktır. Bu filmlerde izleyiciyi gülmeye kışkırtan unsurların arkasında, olmayacak bir şeyin olması için çaba gösteren ve şansın yardımıyla bunu başaran, kendisiyle çevresindekiler arasında önce çatışma çıkaran sonra onlarla uzlaşan bir anlatı gizlenmiştir (Makal, 2017).

1960 ve 1970’li yıllardaki aile komedisi anlayışı 2000’li yıllarda yerini bireysel komedi ve ana karakter odaklı komedilere bırakmıştır. *Recep İvedik* ile birlikte 2010’lu yıllarda yeni bir komedi anlayışı sinemadaki yerini almıştır. “Güldürürken düşündüren” komedi filmleri yerine cinsel içerik ağırlıklı, argo ile espriyi birleştiren, farklılıklarını topluma kabul ettirmeye çalışan, yaptığı ilginç davranışlardan utanmayan ve bel altı şakalar yaparak eğlenen bir komedi anlayışı sinemada yerini almıştır.

2000’li yıllar Türk komedisi için üzücü yılların başlangıcı olmuştur. Yapımcılar, gişe kaygısı ile film yapmaya başlamışlardır ve niteliksiz senaryolar ile sektörde büyük başarı sağlamışlardır.

Çılgın Dersane (2007), *Avanak Kuzenler* (2008), *Plajda* (2008), *Kadri’nin Götürdüğü Yere Git* (2009), *Türkler Çıldırılmış Olmalı* (2009), *Kanal-i-zasyon* (2009), *Abimm* (2009), *SüpüRRR* (2009), *Kutsal Damacana 1-2* (2007 ve 2010), *Harbi Define* (2010), *Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Aleminde* (2010), *Günah Keçisi* (2011), *Şov Biznis* (2011) ve *Sümela’nın Şifresi Temel’den* (2011) başlayarak yöreden, şiveden, argodan, bel altı esprilerden yararlanan “aksilikler komedisi” türünde pek çok Türk filmi yapılmıştır. Son evrede “ağız bozuk sempatik” kahramanlarıyla *Düğün Dernek’e* (2013) dek bu filmlere bakıldığında, *Recep İvedik*’in açtığı yoldan gidildiğini hissettiren izler durmaktadır. Zaman zaman bu “iz”in dışına çıkan, mizah anlayışıyla *Recep İvedik* serisinden farklı olduğunu belirgin ortaya koyan birkaç film dikkat çekecektir: Sermiyan Midyat’ın *Hükümet Kadın*’ı (2013), Ata Demirer’in *Eyyvah Eyyvah*’ları ve *Berlin Kaplanı* (2012) bunlar arasında gösterilebilir (Makal, 2017).

2000 yılı öncesi komedi filmlerinde kahramanlar bir sonuca, bir iyi ve mutlu sona ulaşırken 2000 yılı ve sonrasında karşımıza çıkan komedi film kahramanlarının çoğu filmin sonunda mutlu sona ulaşamazlar ya da film sonsuz biter. Filmin sonunda ne bir çıkarıma ne de yoluna girmiş bir düzene şahit olunmaktadır. Çünkü serinin devam etmesi ve izleyicide merak uyandırma sebebi ile yönetmenler ve senaristler, filmi bir sonuca bağlamayı tercih etmemektedirler.

BÖLÜM 2

2.1. 2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü ve Özellikleri

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

Sinema endüstrisini özel girişim ve kar temeline dayalı olarak inşa etmiş tüm ülkelerde, tür filmleri ortaya çıkmaktadır. Hollywood filmlerinin seyirciden büyük ilgi görmesi, diğer ülkelerde de benzerlerinin yapılmasına yol açmış, yerli film türlerinin oluşumunda Amerikan sinemasının belirleyiciliği gündeme gelmiştir (Abisel, 1995).

Sinema ve toplum, karşılıklı olarak bir etkileşim halindedir. Sinemada tür kavramı, sinema enstitüsünün gereklilikleri ve izleyici kitlenin beklentileri ile şekillenip ortaya çıkmıştır. Bu zamana kadar pek çok tür denenmiş olsa da en çok ilgi görenler günümüze kadar gelmeyi başarmışlardır.

Tür; genel anlamıyla, sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri biçiminde tanımlanabilir. Seyirci ise; ortak bir amaçla bir araya gelen ya da aynı mesaja maruz kalan bir grup insandır. Sinema bir dil yetisidir. Filmler de bu dil yetisinin işlendiği araçlardır. Başka bir deyişle bu dil yetisini tüm filmler oluşturur. Her biri sinemanın anlatım özelliklerini kullanır: çekim, kurgu, ses, müzik, yönetim vb. Sonrası sinemayı yapanlar ve seyredenler arasında yaklaşım ve algılayış sorunsalıdır. Bu aşamada yönetmenin ve seyircinin yaklaşımındaki amaç ve beklentileridir (Yüce, 2002).

Toplumsal gerçekliğin inşasında ve ideolojinin taşıyıcılığında bir araç olarak tür filmlerini iki açıdan ele almak gerekmektedir. İlk olarak “film türleri toplumun kendisi hakkında düşüncelerini yansıttığı tartışma alanlarıdır. Farklı dönemlerde farklı film türlerinin daha fazla perdeleri doldurmalarının ya da belirli dönemlerde daha çok ortaya çıkmalarının nedeni bu durumdur” (Özden, 2000).

Filmler birçok kıstasa göre sınıflanabilir. Yönetmenlerine göre, içindeki olayların yerleştirildiği tarihsel döneme göre, öne çıkardığı duyguya göre, acıklı ya da gülünç olmasına göre, seyirci kitlesine göre, ele aldığı toplumsal ve kültürel soruna göre, çeşitli biçimsel özelliklere göre öbeklemek olasıdır (Abisel, 1995).

Türk sinemasına türsel çeşitlenme açısından bakıldığında melodram ve güldürü türlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle popüler mitoslar yaratan bir sinema olan Yeşilçam sineması bu iki temel tür üzerinden anlatısını oluşturmuştur. Bu duruma olanak sağlayan bir sanayi ürünü olarak çok bilinen ve tekrarlanan klişelere, yapılarla dayanması ve tekrarlardan üşenmemesidir (Scognamillo, 1998).

Türk sinemasına bakıldığında kesin ve katı olarak bir tür ayırımından söz etmek pek mümkün olmasa da yine de türlerin varlığı inkar edilememektedir. Fakat türlerin çokluğu ve yeni tür denemeleri yapıldığını söylemek daha doğru olacaktır.

Steve Neale (1990) göre;

Türler, sinemanın kaynaklarını, özellikle de kendine estetik ve ideolojik temel olarak kabul ettiği anlatı sisteminin en elverişli halini araştıran ve bundan yararlanan bütünlüklü ve denetimli bir heterojenliği; yani sinemanın düzenlenmiş bir çeşitlemesini üretirler (aktaran Abisel, 1995).

Film türleri birbirlerine tema, karakterler, dekor, kostüm, olay örgüsü, çevre, müzik, anlatı yapısı bakımlarından benzerlikleriyle tek bir ad altında bir araya toplanmaya çalışılmıştır. Film türleri izleyiciyle kurdukları sıkı etkileşim nedeniyle yapıldıkları toplumu ve o toplumun kültürünü yansıtır. Bu bağlamda üzerinde önemle durulması, incelenmesi ve yorumlanması gerekir (Önk, 2011)

2010 yılından itibaren 2018 yılının sonuna kadar olan dönemde, Türk sinemasında her yıl en çok izlenen Türk sineması filmleri incelendiğinde görülmektedir ki, en çok izlenen ilk 10 filmin büyük çoğunluğunu komedi filmleri oluşturmaktadır.

İzleyici gündelik hayatın sıkıntılarından ve yorgunluğundan, sosyal ve zihinsel bağlamda uzaklaşıp gülmek için bu türde güldürü filmlerine yönelir. Böylelikle izleyici gülerek, bilinçaltındaki baskılardan kurtulur. İzleyici güldürü öğelerini alılmayarak, duygusal açıdan, gülme ve rahatlama duygularını tatmin eder. Güldürü öğesi temelinde iki unsuru barındırır; izleyicinin eğlence ihtiyacını kitleleri uyumcu hale getirerek

tatmin etmektir ve diğeri ise; kullanılan mizahın alt metinlerinde eleştiri yapmaktır (Çöteli, 2016).

Özellikle 2010 sonrası Türk sinemasında komedi türü film sayısı büyük bir artış göstermiştir. Son 10 yıla bakıldığında Türk sinemasında 350’yi aşkın komedi filmi ile karşılaşılmalıdır. Bu artış beraberinde yeni karakterleri ve yeni türleri ortaya çıkarmaktadır.

Yakın dönem Türk komedi sinemasında güldürü öğelerinin birbirinden farklı biçimlerde kullanılmış türlerine rastlanmaktadır. Esprilerin nispeten seviyeli, argosu kontrol altında tutulmuş, sosyal ya da politik eleştiriler içeren *Vizontele*, *Kahpe Bizans*, *Neredesin Firuze* gibi güldürü sineması örneklerinin yanı sıra esprilerin kaba yapıldığı, eleştiriden uzak *Recep İvedik* film serileri sinema salonlarına girmiştir (Çöteli, 2016).

2010 yılı itibariyle vizyona giren Türk sineması komedi filmlerinden çoğunda konu erkek karakterler üzerinden anlatılmaktadır. Bu filmlerde ana karakterler genellikle argo, maganda yönü yüksek, kaba ve cahil tiplerdir. Ana karakterler eğitimsiz, alt sınıfı temsil eden ve bir yaşam amaçları olmayan tipler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2010 yılı sonrasında Türk sineması komedi türünde sadece erkek egemen bir türden bahsetmek de doğru olmayacaktır. Kadın erkek ilişkilerine dayalı filmler de 2010 yılı sonrasında Türk sineması komedi türünde karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlere örnek olarak; *Kocan Kadar Konuş* (2015), *Celal ile Ceren* (2013), başkarakteri kadın olan filmlere ise *Deliha* (2014), *Nadide Hayat* (2015), *Görümce* (2016) örnek olarak gösterilebilir.

2010 yılı sonrasında vizyona giren Türk sineması komedi türüne ait filmler, ana akım komedi türü filmler ve bağımsız komedi türü filmler olarak iki gruba ayrılmıştır. Ana akım filmler yüksek finansal desteği olan filmlerken bağımsız filmler ise yönetmenin kendi imkanları ile çektiği filmler olarak tanımlanabilir. Ana akım filmlerin hikayesi genellikle sorun çözme odaklı olarak ilerlerken bağımsız filmler sorun çözmekten ziyade sorunun kendisini ele almaktadır.

2.1.1. Ana Akım Komedi Türü Filmler

Ana akım sinema, yüksek bütçeler ile çekilen her türden izleyiciye hitap eden filmlerdir. Ana akım sinema filmleri pahalı dekorlar ya da tam donanımlı stüdyolarda çekilmektedir. Bu tür filmler güncel ve her kesimin rahatlıkla özdeşleşebileceği hikayelere sahiptir.

Ana akım filmler genellikle yüksek bütçe ile büyük kitlelere hitap edebilmek için üretilmektedir. Ana akım filmler, teknik ekipmanları, sıkça kullanılan efektleri ve sıkça kullanılan müzik eserlerini, reklam giderlerini, medyatik ya da yıldız oyuncular gibi yüksek girdileri finanse ettiklerinden bu filmlerin maliyetlerinin arttığı gözlemlenmektedir (Wasko, 2003). Bu öyle bir durumdur ki ana akım bir filmin reklam maliyetleri, üretim maliyetlerini aşabilmektedir (Wasko, 2003).

Ana akım sinema filmleri, fazla kopya ile ülkenin neredeyse her köşesindeki sinema salonlarına dağıtılmaktadır ve iyi bir şekilde pazarlanarak izleyicinin dikkatini çekmektedir.

Ana akım sinema ya da diğer bir ifadeyle egemen sinema, kitle kültürünün en güçlü ve dinamik kurumlarından birisidir. Ana akım filmler, büyük kitlelere hitap etmek amacıyla üretilmektedir ve bu sinema genellikle Hollywood Sineması ile ilgilidir (Hayward, 2012).

Güldürü türü, insanların, olayların, durumların, toplumsal yaşamdaki politik ve sosyal sorunların gülünç yanlarını ele almaktadır ve bu özellikleri ile izleyiciye gülme ve eğlenme vaadi sunmaktadır. Güldürü türünde üretilen işler, ülkenin sosyo-ekonomik ve politik bağlamında üretilen yapımlar olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Oysa 2000’li yıllar sonrasında ki yapımlarda güldürü argoya ve kaba davranışlara bağlı üretilmektedir. Örneğin rekor düzeyde gişe hasılatı yapan Recep İvedik film serileri, ‘Eyyvah Eyvah’ serileri, ‘Çalgı Çengi’ ve ‘Düğün Dernek’ serileri tam olarak bu yapıda filmlerdir (Parlayandemir ve Birincioğlu, 2016).

Ana akım komedi türü filmlerde 2010 yılı ve sonrasında en çok izlenen filmlerin başında Cem Yılmaz’ın 2010 yılından sonra vizyona giren tüm filmleri ile birlikte *Recep İvedik* serileri, *Kutsal Damacana* serisi (2007-2010-2011), *Kolpaçino* serisi (2009-2011-2016), *Eyyvah Eyvah* serisi (2010-2011-2014), *Çalgı Çengi* serisi (2011-2017), *Düğün Dernek* serisi (2013-2015), *Çakallarla Dans* (2010; 2012; 2014), *Hükümet Kadın* serisi (2012-2013), *Deliha* serisi (2014-2018), *Görümce* (2016),

Romantik Komedi serisi (2010-2013), *Kocan Kadar Konuş* serisi (2015-2016), gibi filmler ana akım komedi türünde en çok izlenen filmlere örnektir.

Recep İvedik karakterinin maceralarını sinemaya uyarlama fikri filmin yönetmeni olan Togan Gökbakar tarafından 2007 yılında *Kime Diyorum Ben* adlı televizyon programından doğmuştur. İlk filmi 2008 yılında vizyona giren *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2007; 2008; 2010; 2014) serisinin sinemada ulaştığı izleyici sayısı, izleyici çeşitliliği ve ortaya koyduğu sıra dışı maganda tiplmesiyle sinema diline yeni bir boyut getirmiştir (Çöteli, 2016).

Recep İvedik film serisinin temeli *Cilalı İbo* tipi ile atılmıştır. *Cilalı İbo* filmleri söze yönelik olan ve aile benzeri toplumsal kurumları içeren yapıya sahiptir. Ancak bu kurumların hedefi sosyal birtakım mesaj vermek değil, güldürüye katkı sağlamaktır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte gelişen modern kimlik arayışı 1960'lı yıllarda sona ermiştir. Sona erme süresi elbette uzun bir dönemi kapsamaktadır. Elitler tarafından bastırılan şeyin dönüşü de bu süreçte işlemektedir. Köyden kente göç eden insanlar 1960'larda kent ortamına ayak uydurmaya başlamış, kendi kültürleriyle buranın kültürünü harmanlamışlardır. Yeni şehirlilerin nezih zihniyeti yerini 1960'lı yılların komedi filmlerinde kullanılan ve gülmeyi tercih eden 'biz moderen olduk' zihniyetindeki kahramanlara bırakmıştır (Özkoçak, Uluyağcı vd. 2015).

Alışılmışın dışındaki kahramanı *Recep İvedik* ile kitleleri sinemaya çekmenin üstesinden gelip, sinema işletmecilerinin bir çeşit kurtarıcısı konumunu üstlendi. Kimilerinin kolayca ve yüzeysel nedenlerle yadsıdığı *Recep İvedik* ana akım sinemanın prototipi olarak daha sonraki benzer amaçlı filmlerin yapılmasında özendirici bir rol üstlendi (Evren, 2014).

Recep İvedik'in bir sinema filmi olarak hiçbir düzene uymayan, sinema kurallarına göre çekilmeyen görüntüler bütünlüğü olduğu kabul edilmiştir. Sistem dışı, düzen dışı bir karikatür olarak izleticinin karşısına çıkması da pek tartışılır bir durum değildir (Makal, 2017)

Recep İvedik otuz yaşını geçmiş, İstanbul'un Güngören semtinde yaşayan, bekar, eğitimsiz, yalnız ve işsiz bir adamdır. Tavırlarından ve konuşma biçiminden dolayı arkadaş edinmekte zorlanan sıra dışı bir maganda tiplmesidir. Çirkin görüntüsü

ve kaba davranışları onu sürekli olarak gülünç duruma sokmaktadır. *Recep İvedik* filmlerinde herhangi bir politik ya da sosyal eleştiriye rastlanmamaktadır (Çöteli, 2016).

Recep İvedik karakteri, izleyiciye görgüsüzlük, şiddet, kaba davranışlar ve argo bir komedi sunmaktadır. Bunun yanı sıra *Recep İvedik*, dış görünüşü ve davranışları ile tezat bir şekilde başka insanların menfaatleri doğrultusunda iyilik yapmak için elinden gelen her şeyi yapmakta olan bir karakterdir.

Recep İvedik filmleri üzerinden Türk toplumunun psikolojisi hakkında da yorumlar yapılabilir. Bir sinema eleştirmeni, Türk sinema izleyicisinin son yirmi ile yirmi beş yıl içinde “fakir ama gururlu, saf, ince, komik kahraman”dan vazgeçip saygısız, rol örneği alınmayacak, ahlaki ve benzeri kaygıları olmayan bu yeni tipe/kaba komediye yöneldiğini tespit eder. Devam filmleri yapılırken bir başka konuya da değinerek *Recep İvedik* serisinin (Recep İvedik 5) izlenmesinde, sinema salonlarındaki tekelleşen anlayışın da payı olduğuna dikkati çeker (Makal, 2017).

Sinema kurallarını önemsemeyen *Recep İvedik* filmlerinde, etik sorumluluk kaygısı taşımayan, sosyalleşme kurallarına aldırmayan, başına buyruk, sıra dışı olay/kabalıklarla bir şekilde ayakta kalmayı beceren “*İvedik*’in kaba komedisinden ‘halk kahramanı’ çıkarmak oldukça zordur” ama mümkün değil demek de yanlış olacaktır. Evet, kuşkusuz *İvedik*ler “1970’li yılların ‘politik angajmanlı’ olma çabasındaki ‘Kemal Sunal’lı filmlerin taşıdığı sınıfsal sorunlarla, duygularla ilgili değildir ama kentin yerlisinin, kentli elitinin artık kentin “yabancı”sı olduğunu açıkça göstermesi bakımından önemlidir (Makal, 2017).

Gündelik hayatta, olağan hale gelmiş baskılara, komedi filmlerinde meydan okunur ve onlarla dalga geçilir. Bu yolla normal hayatta önemsenen kurallar önemsizmiş gibi görünür. Beklenmedik yerde meydan okumak, tabu haline gelmiş bir konuda küfür etmek, mevcut baskı halini alaşağı etmektedir. Normal hayatında bu baskılara boyun eğen izleyici, kendisiyle özdeşleştirdiği bir başkasının bu kısıtlamalara meydan okumasından keyif alır (Şahinalp, 2010)

Recep İvedik filminin başarısı da burada aranabilir. Önüne gelen bütün toplumsal düzenlemeleri ve sınıfsal tanımlamaları aşağılayarak, tüm kısıtlamaları yok saymaktadır. Bu kısıtlamalar gaz çıkarmaktan lüks bir otelde elini kolunu nereye koyacağını bilememeye kadar geniş bir alanı kapsadığı için de, her kesimden izleyiciyi

kendine çekmeyi başarmıştır. Filmin kurgusal, teknik, senaryodaki başarısızlıkları bir yana bırakırsak, ortaya çıkan manzara, ortalama sekiz milyon kişinin, *İvedik* karakteri yoluyla sinirsel bir boşalım yaşamış olmasıdır. Başka bir deyişle fazla enerjinin boşalması rahatlamaya ve zevke yol açmaktadır.

2010’lu yıllarda iyice zorlaşan, gözlerini gülme-kahkaha yardımıyla iktidar/gerçeklik oyununa rahatça kapatabileceği tek bir alana (boşalma alanı) sığınmakla ilgilenir artık izleyici. İster Hollywood filmlerine alışkanlık ister Jean Baudrillard’ın tanımıyla “gerçeklik ve hakikat tutkuları uçup gitmiş” deyin bu görünürlük, daha önce ve şimdi önüne konan lümpen komedi tarzını kabullenen izleyici gibi, yapımcının da güvencesidir (Makal, 2017).

Onur Ünlü gerçeklik ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

Sinemanın sorunu gerçeklik değil, inandırıcılık sorunudur. Sinemada bir şey gerçekçi olmaz, inandırıcı olur. O yüzden de kırmızı donlu, pelerinli bir adamın uçuyor olmasıyla ilgili şüphe duymazsın. Adam uçuyor dersin. Süpermen gerçekçi değildir ama inandırıcıdır. Sinemanın mevzusu inandırıcılıktır (Kırklar, 2017).

Ülke ve izleyici gerçekliğinin değişmesi sonucu güldürü filmleri de doğal olarak değişmiştir ama çoğu hikayesinde *gerçekliğin belirgin varlığı*, ilkesinin sorgulanmasını istemediği, anlamlı bir çelişki içermediği için yüzeysel bir güldürü olarak devam etmiştir. Şu görüşe katılmak mümkün: “Çelişkiler ya da Türklerin dış dünyayla uyumsuzluğu (Cem Yılmaz filmleri) ya da konu dışı suni çelişkilerdir. Böyle çelişkilere dayalı komedi filmleri kültürel ve neşeli gülmeyi kışkırtmazlar çünkü film içinde değişen bir şey yoktur (Arslantepe, 2010).

Açıktır; toplumsal yaşamla ilişkilendirerek hikayesi yenilenen filmlerle Türk sinemasında güldürü popüler sinemayı hem temsil ettiğini hem de onun zaferini ilan etmiştir (Makal, 2017).

Recep İvedik ile hem beğeni hem de nefret kazanan Şahan Gökçek, İvedik tiplemesinin kendisine iyice yapışmasına engel olmak istercesine, aşk ve ayrılık temalı, *metne-zekaya dayalı bir komedi* yapacaktır (Makal, 2017).

Celal ile Ceren’de romantik komedi klişesine yüklenip bu tür filmlerle de “dalga geçme” isteği, baştan sona Celal’i her biçimde öne çıkartan skeçlerle belli bir düzeyde gerçekleşecektir. Oysa Ali Ercivan’a göre, “düzgün çekilmiş, iyi oyuncuların olan, yer

yer sahiden güldüren bir film (Celal'in kolonya içtiği ve bunu takip eden birkaç sahne) vardır." "Yengene çaktım", "Karıya çatır çatır vurdum" gibi "ucuz" , "incelikten yoksun" , (Göral'ın altını çizdiğince) cinsiyetçi ve hakaretamiz ifadeleri bir yana bıraksaydı, belli bir görünüşün dışında olan kadınlarla ve eşcinsellerle alay edip onları aşağılayacak bir tutuma yönelmeseydi, bu kez belki izleyiciye, "Değişik bir komediydi" dedirtmeyi başaracaktı (Makal, 2017).

Murat Şeker, *Çakallarla Dans* (2010; 2012; 2014) film serileri ile güldürü sinemasındaki yerini almaktadır. Filmde, başrolü paylaşmış olan karakterler aynı mahallede yaşayan ve birbirlerinden farklı karakter yapılarına sahip, ancak birbirlerine de bir o kadar bağlı arkadaş grubunun başından geçen ortak bir hikaye anlatılmaktadır. Argo ve kaba jestlere sıklıkla rastlanmaktadır. Güldürü ağırlıklı olarak argo ve karakterlerin içine düştüğü durumlardan üretilmektedir (Çöteli, 2016).

2010 yılında karşımıza çıkan *Çakallarla Dans* filmi ile kötünün kendi tuzağına düşmesi konusu ile bir komedi sunulmaktadır ve filmin devam filmleri yapılmıştır. Ana karakterin, arkadaşları ile birlikte yapmaya çalıştığı çakallık, başarısız olur ve karakterler her seferinde kendi kazdıkları kuyuya düşmektedirler.

2010 yılında vizyona giren, *Eyyvah Eyvah* filminde Ata Demire ve Demet Akbağ'ın başrolünü paylaştığı film bir durum komedisi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Köyden kente gelen *klarnetçi Hüseyin* ile ünlü şarkıcı *Firuzan*'ın tezat yaşam standartları, film içinde durum komedisi ile büyük bir uyum içinde sergilenmektedir.

Ata Demire'in Trakyalı *klarnetçi Hüseyin*'in hikayesini merkeze alan oyunculuğu, Demet Akbağ'ın *Firuzan* tiptemesi –Demet Akalın, Seda Sayan gibi şarkıcıların ortalaması- ve yine Ata Demire'in yazdığı basit, akıcı senaryosu, *Eyyvah Eyvah*'ı (2010) izlenir yapacaktır (Makal, 2017). *Eyyvah Eyvah* serisi, *Eyyvah Eyvah 2*, *Eyyvah Eyvah 3* şeklinde bir devamlılık sağlamıştır. Fakat bu seride en çok izlenen film *Eyyvah Eyvah 2* olmuştur.

Eyyvah Eyvah'taki başarısına karşın Hüseyin karakterinden uzaklaşmak isteyen Ata Demire, *Berlin Kaplanı* ile yeni bir karakter oluşturma çabasıdadır (Makal, 2017). Ata Demire 2012 yılında *Berlin Kaplanı*'ı ile Almanya'da yaşayan başarısız eski bir

boksör olan *Ayhan*'ın mafyaya bulaşmasını ve Almanya'dan kaçma sürecini anlatan eğlenceli bir film yapmıştır.

Bu yıllarda vizyona giren, Ahmet Kural ve Murat Cemcir'in hayat verdiği iki kuzenin başına gelen trajikomik hikaye ele alan *Çalgı Çengi* filmi, absürt bir mafya komedisi örneği oluşturmaktadır. Filmde küfür ve argo söylemlere çokça rastlanmaktadır. Film 2011 yılında en çok izlenen Türk Sineması komedi filmlerinden biri olmayı başarmıştır ve 2017 yılında devam filmi *Çalgı Çengi İkimiz* ile tekrar gişe başarısı sağlanmıştır.

Düğün Dernek (2013), Tarık'ın (Ahmet Kural) yurtdışından babasının köyüne dönüp evleneceğini söylemesi ile başlayan bir komedi filmidir. Aksiliklerle dolu düğün hazırlığı süresinin sonunda olaya mafyanın da karışmasıyla iyice yolundan çıkmıştır. Film gişede büyük bir başarı göstermiştir ve devam filmi olan *Düğün Dernek 2: Sünnet* (2015) bu sefer de bir sünnet düğünü hazırlığında yaşananlar ile izleyicisini güldürmektedir. Her iki filmde de komedi unsuru olarak küfür ve argo bulunmaktadır.

İlk olarak 2007 yılında karşımıza çıkan *Kutsal Damacana* filmi, iki yakın arkadaş Fikret (Şafak Sezer) ve Asım'ın (Ersin Korkut) başına gelen beklenmedik işleri gerilim komedi unsurları ile izleyiciye sunmaktadır. Gişede başarı sağlayan *Kutsal Damacana*'nın devam filmleri de gelmiştir. Filmde küfürsüz sahne yok denecek kadar azdır. 2010 yılında *Kutsal Damacana: İtmen*, 2011 yılında ise *Kutsal Damacana: Dracoola* izleyenleri ile buluşmuştur. Fakat son filmde Şafak Sezer yer almamaktadır ve gişe başarısı oldukça düşüktür.

2009 yılında vizyona giren *Kolpaçino* filminin başrollerini Şafak Sezer, Aydemir Akbaş, Ali Çatalbaş, Ali Sürmeli ve Hakan Ural paylaşmaktadır. Hikayesi Şafak Sezer'e ait olan film, parodi film örneği olma özelliği taşıyan bir aksiyon komedi filmidir. Film gişede başarı sağlayınca devam filmleri olan *Kolpaçino: Bomba* (2011) ve *Kolpaçino 3. Devre* (2016) filmleri vizyona girmiştir. Seri, 7 ayrı karakterin yaşadığı gerçeküstü olayları komik bir söylem ile izleyiciye aktarmaktadır. Filmler serisinde bolca argo, küfürlü söylemler, kumarhane, silahlar ve mahya görülmektedir.

2010 sonrası Türk sinemasında ana karakter ağırlıklı olarak erkek oyuncuların oluşsa da Gupse Özay, kendi yazıp yönettiği *Deliha* (2014) filminde başrol karakterine hayat vererek 2014 yılının en çok izlenen filmlerinden biri olmayı başarmıştır. Zeliha

karakteri, erkeksi ve kaba yapıda bir kızdır. Zeliha'nın aşık olmasıyla birlikte başına gelenler eğlenceli bir dil ile anlatılmaktadır. Fakat film içerik bakımından komediyi argo ya da küfür üzerinden sunmamaktadır.

Kadın erkek ilişkileri hakkında yapılmış bir diğer film ise Sinem Kobal ve Engin Altan Düzyatan'ın başrollerini paylaştığı *Romantik Komedi* filmidir. 2010 yılında vizyona giren film, gişede başarı sağlayarak devam filmi olan *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* filmini 2013 yılında izleyiciye sunulmuştur.

Başrollerini Ezgi Mola ve Murat Yıldırım'ın paylaştığı *Kocan Kadar Konuş* (2015) filmi, romantik komedi türü ile izleyicinin karşısına çıkmıştır. Aynı adlı romandan uyarlanan film, 2016 yılında *Kocan Kadar Konuş Diriliş* filmi ile tekrar izleyenleri ile buluşmuştur. Ezgi Mola'nın oyunculuğu, romantik komedi türüne başka bir boyut kazandırmıştır.

Gerçek bir hikayeden uyarlanan, Sermiyan Midyat'ın, *Hükümet Kadın* filminde, Demet Akbağ'ın hayat verdiği ana karakter doğu topraklarında yerel yönetime gelmiş bir kadının hikayesini dram komedi unsurları ile anlatmaktadır. 2012 yılında en çok izlenen Türk sineması komedi filmlerinden biri olmayı başaran *Hükümet Kadın* filmi, 2013 yılında devam filmi ile gişede tekrar büyük bir başarı sağlamıştır.

Yahşi Batı, senaryosu Cem Yılmaz tarafından yazılan bir western komedi örneği olarak 2010 yılında izleyiciye sunulmuştur. Bir tür parodisi olan bu filmin başkarakterine Cem Yılmaz hayat vermektedir. Film, 19. yüzyılda Padişah tarafından özel göreve gönderilen *Aziz Bey* (Cem Yılmaz) ve *Lemi Bey*'in (Ozan Güven) başına gelen macera dolu anları konu alır. Küfür ile izleyiciyi güldürme fikri, elbette ki bu filmde de karşımıza çıkmaktadır.

Aile komedisi olarak nitelenecek *Pek Yakında* (2014) filminde Cem Yılmaz, “çokça tercih ettiği pastiş nostaljik öğelerle renklendirilmiş, hem Yeşilçam'a saygı duruşunda bulunan hem de yine hayatını düzene koymaya çalışan karakterlerinin tökezleye tökezleye kurtuluşa ulaştığı bir evren kurarak” farklılık yaratmaya çalışır, böylece “çok önemlidir, bir ruhtur” görüşündeki Arzu Film ekolüne de sağlam bir selam gönderir (Makal, 2017).

Son filmlerinde *Ali Baba ve Yedi Cüceler* (2015) adlı, Sofya'ya iş seyahatine giden iki adamın yaşadığı aksilikler üzerine kurulu bir komedi olarak nitelediği filminde

ise Cem Yılmaz, neşeli ve aptal karakterlerle olmayı deneyecektir. Sonuç mu? Cem Yılmaz yanıt verir: “İstedim ki eğlence sinemasıyla “ötekisi” dedikleri şey neyse, organik bir şekilde kaynaşsın. Yola birlikte devam edelim” (Makal, 2017).

1970’li yıllardan 2000’li yıllardaki Türk sineması komedi türüne baktığımızda net bir şekilde görülmektedir ki, onurlu ve şerefli, iyi insan olma gayesi ile yaşayan başroller yerlerini çıkarıcı, uyanık, bozuk ahlaklı ve ortalama insan seviyesinden düşük davranışlarda bulunan yeni başrollere bırakmışlardır.

Woody Allen’ın söylediğinin farklı bir versiyonu ile gözü yükseklerde olanlar, - nasıl anlaşılırsa; sinema alanına giren ve orada bulunanların bir kısmı- güldürü yapmanın gücünü sevmektedir... Türkiye’de bunu kolayca nasıl elde edeceklerini bilen, bundan yararlanan yönetmenler, senaristler ve oyuncular her dönemde karşımıza çıkmaya devam edecektir (Makal, 2017).

2.1.2. Bağımsız Komedi Türü Filmler

Türk Dil Kurumu sözlüğünde *bağımsız* kelimesi; “davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen, özgür, hür” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü).

Bağımsız sinema tanımı, büyük stüdyoların üretim tekeline karşı koymak adına kendi stüdyolarını ve film yapım araçlarını kullanmak isteyen yönetmenler ve yapımcılar tarafından bir pratik olarak ortaya çıkmıştır (Erbalaban Gürbüz, 2015).

Tül Akbal Süalp bağımsız kelimesinin tanımını bu ifade ile açıklamıştır;

Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçli karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir (Süalp, Aralık 2003 - Ocak 2004)

Kısaca, film çekmek için gerekli parasal kaynağı bir yapımcıdan sağlamayan yönetmenlerin kendi parasal kaynaklarını kendileri oluşturması ve bu şekilde başkasına bağlı kalmayarak film çekmesi durumunu bağımsız sinema olarak tanımlamak mümkündür.

Geleneksel sinemaya karşı oluşan bu yaklaşım sonucunda bağımsız sinema içerisinde yer alan yönetmenler, bütçe ve içeriğini kendisi düzenlemektedir. Yönetmen filmlerinde; senarist, yapımcı, görüntü yönetmeni ve kurgu gibi pek çok çalışma alanlarında kendisi yer almıştır. Bu dönemde yer alan yönetmenler, var olan sistemin istekleri dışında bağımsız olarak filmlerini üretmişlerdir. Bağımsızlık tarihsel süreç içinde zaman zaman avangard, deneysel filmler bazen de karşı sinemalarla ve devrimci sinemalarla örtüşür. Dünya sinema tarihinde belirli dönemlerde yoğun ve belirgin bir üretim biçimi olarak bu türlerle örtüşüp, onların kaynaklarını yaratma biçimlerinin adı olan bağımsız sinemalar hep ya toplumsal bilincin yükseldiği, ya devrimci rüzgârların estiği ya da içinde örgütlü muhalefetin yükseldiği hareketlerin dalgalarında karşımıza çıkmaktadır (Süalp, Aralık 2003 - Ocak 2004).

Endüstriyel bağımsızlık; sinema endüstrisini oluşturan büyük veya küçük tüm stüdyo sistemlerinin dışında dururken, yapım-dağıtım-gösterim sistemi anlamında bağımsız filmler, hiçbir merkezi sistemden destek almazlar ancak günümüzde değişen bağımsızlık kavramı düşünüldüğünde, bu pratik çerçevesinde bağımsız bir film, herhangi bir büyük stüdyodan bağlantısız bir şekilde üretilmiş olsa bile bazen dağıtımı büyük şirketler tarafından veya büyük bir stüdyonun özel bir birimi tarafından üstlenilebilirler (Sivas, 2007).

Günümüz Türk sinemasında yönetmenler finans kaynaklarını devlet desteği, yurtiçi ve yurtdışı fonları, ulusal ve uluslararası festivallerde kazandıkları ödüller, reklam ve televizyon desteği, kişisel sermayelerle sağlamaya çalışmaktadır.

Anlatımsal bağımsızlık; farklı estetikler, imge, anlatım, yapılanış, anlama dikkat çekme çabası ve inşası gibi düzeylerde gerçekleşen denemelerdir (Süalp, Aralık 2003 - Ocak 2004). Bu pratik, ana akımın izlediği geleneksel anlatı kalıplarına karşı farklı anlatım arayışı olan çağdaş anlatı formlarına yakın bir duruş sergilemektedir (Sivas, 2007).

Hem filmi yapan hem de filmi seyreden açısından incelenecek olan seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık; bu pratiğin ilk adımı olarak filmi üreten yönetmenin kendi kişisel özgün bakış açısını esere taşıması açısından, yönetmen (auteur) sinemasıyla bağdaşır. İkinci pratiği olarak seyirci açısından incelendiğinde, seyirciyi aktif ve katılımcı olmaya yönelten bağımsız sinemanın en belirgin özelliği geleneksel

sinemadan tamamen farklı olarak seyircinin özdeşim kurmasına engel olur, filmin giriş-gelişme-sonuç üçlemesinin bir sonuca bağlanmamasını söyler (Sivas, 2007).

Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmi ve Melik Saraçoğlu ile Hakkı Kurtuluş'un yönetmenliğini yaptığı *Gözümün Nuru* (2013) filmleri ve araştırmanın konusu olan Onur Ünlü filmleri bağımsız sinemada komedi türüne örnektir.

2.2. 2010 Sonrası Türk Sineması Komedi Türünde Onur Ünlü

Onur Ünlü, *Deli Yürek* (1998) dizisiyle senarist olarak başladığı sektörde, *Polis* filmi ile yönetmenliğe adım atmıştır. Onur Ünlü filmlerinde, kendi şahsına münhasır bir tarz benimsemiştir. Onur Ünlü filmleri absürt komedi olarak sınıflandırılrsa da, içinde farklı pek çok türü ve duyguyu barındıran filmlerin bir tür altında toplanması mümkün değildir.

Sinemada kendine has bir tür oluşturan Onur Ünlü, film çekimi ve dağıtımı konusunda da pek çok bağımsız sinemacı gibi kendi yapım şirketini (Eflatun Film) kurarak genelde filmlerini kendi imkanları doğrultusunda çekmektedir.

Onur Ünlü, bağımsız sinema içerisinde yer aldığını şu sözler ile açıklamıştır; “Filmi yazarken, çekerken ve bağlarken senin herhangi bir şekilde müdahalesi olması mümkün olmaması durumu ise evet ben bağımsız sinema yapıyorum. Kendi paramla yapıyorum. Zaman zaman ortaklarım bulunuyor.” (“Onur Ünlü Söyleşisi”, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=wqM0dS-Wuac&t=2701s>, Son Erişim: 30. 01. 2019).

Onur Ünlü, 2010 sonrası Türk sineması komedi türü filmlerinden içerik ve hikaye anlatım biçimi olarak farklı bir yerde durmaktadır. Konu olarak diğer komedi türü filmlerin aksine ölüm teması ile yakından ilgilenen Onur Ünlü filmleri (*Polis*, *Güneşin Oğlu*, *CTVAAAH*, *İtirazım Var*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Gerçek Kesit: Manyak*), durum komedisi yerine acıdan doğan komedi ile karşımıza çıkmaktadır.

Edgü, kara mizahı “ciddi mi ciddi” olarak tanımlamaktadır. Bu ciddiyeti ise “gülen ciddiyet” olarak belirtir. Edgü, kara mizahta özü dışında hiçbir dramatik öge bulunmadığını, kara mizahın ise sadece mizah olduğunu belirtir. Edgü bu durumu “Bu

uyanık aklın serüvenidir. Düşlerden söz ettiğinde bile uyanık bir düşü dile getirmek” olarak açıklamaktadır (Edgü, 1982).

Onur Ünlü, filmlerinde acıyı ve sevinci harmanlayarak izleyiciye sunmaktadır. Onur Ünlü filmlerinde salt bir komediden söz edilememektedir. Aslında bu açıdan bakıldığında Onur Ünlü filmleri, gerçek hayat ile özdeşleştirilebilmektedir. Onur Ünlü filmlerinde komedi acının içinden çıkmaktadır. Gerçek hayata bakıldığında da bunu görmek mümkündür.

Fakat, hayatın içinden gelen bu duygular, izleyiciye hayatın olağan akışı içinde ya da olağan insani özellikler dışında farklı insanüstü gücü olan karakterler ile birleştirilerek sunulmaktadır. Gözünden kan gelen insan, duvardan geçebilme gücü olan bir karakter ya da ruhu beden beden gezen biri, gerçek hayatta karşımıza çıkmamaktadır.

Onur Ünlü, filmlerinin bazı izleyiciler tarafından anlaşılmaması ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır;

Hayatta her şeyi anladın, bir benim filmlerim mi kaldı? Her şeyi çözdün bitirdin, benim filmimde mi bir şeyi anlamadın! Anlatamadın, diyor aslında. Ben ona anlatamamışım. Parmağıma bakma, işaret ettiğim şeye bak. Ben orayı gösteriyorum, sen parmağıma bakıyorsun (Kırklar, 2017).

Onur Ünlü filmlerinde, Türk sineması komedi türü örnekleri arasından hiçbir döneme ait bir esinti bulunamamaktadır. Onur Ünlü sineması, kendi özgün tarzı ile Türk sineması komedi türünde bir yer edinmiştir. Onur Ünlü genellikle aynı oyuncularla çalışmaktadır.

Filmlerini dağıtım sıkıntısı çektiği için vizyona sokamayan, gösterimi yapıyor olsa da ana akımdan gerekli desteği almadığı için reklamı yapılmayan ve gişede yüksek bir izlenme oranı göstermeyen Türk sinemasının bağımsız sinemacısı Onur Ünlü, buna rağmen oldukça fazla bir kitle tarafından takip edilmektedir.

Onur Ünlü filmleri, başrolün kendi iç dünyasını ele almaktadır. Ana karakterler hiçbir filmde kadın değildir, hikayeler erkek baş karakterler üzerinden ilerler. Onur Ünlü filmlerinde bakıldığında, ana karakterler eğitimli ve standart üstü bireylerdir. Fakat dışarıdan kusursuz olarak görülen hayatlarının içeriden pek de görüldüğü gibi olmadığı gözlenmektedir.

Onur Ünlü filmlerinde karakterleri iyi ya da kötü diye sınıflandırmak mümkün değildir. Mutlak iyi ya da mutlak kötüyü ortaya koyan bir karakter bulunmamaktadır. Kara komedi ve absürt komedi türlerine yakın duran Onur Ünlü filmlerinde şiddet sahneleri de karşımıza çıkmaktadır.

Onur Ünlü filmlerinde, bel altı esprilerden ya da karakterleri aşağılayıcı şekilde ortaya çıkan komedi anlayışından söz etmek mümkün değildir. Onur Ünlü filmlerinde genellikle ince, güldürürken düşündüren ve göndermeli bir espri anlayışı vardır.

Onur Ünlü, filmlerinde izleyicinin gerçeklik algılarını bozmaktadır ve gerçek diye inandıklarını tekrar sorgulatmaktadır. Onur Ünlü filmlerini izlerken izleyici inandığı gerçeklerden uzaklaşmaktadır ve bir kısım izleyicinin bu durum hoşuna gitmektedir. Bir kısım izleyici ise inandığı gerçeklerin bir yanılgı gibi karşısına çıkmasından rahatsızlık duymaktadır ve böylece Onur Ünlü filmlerini izlerken rahatsızlık duymaktadır. Ve böylece filmi beğenmemektedir.

Sinema ve televizyon izleyicileri, izledikleri film ve dizilerde karakterler ile özdeşleşmekten hoşlanmaktadırlar. Fakat Onur Ünlü filmleri, izledikleri filmin gerçek olmadığını ve izlenenin yalnızca bir film olduğunu hatırlatmaktadır.

Onur Ünlü yaptığı filmler hakkında şunları söylemiştir;

Çünkü *İtirazım Var* özdeşleşme üzerine kurulu, karakterle özdeşleşiyorsun. Oysa *Celal Tan*'da özdeşleşebileceğin kimse yok. Dolayısıyla *katharsis* yaşayamıyorsun. Benim filimlerimde *İtirazım Var* ve biraz da *Kırık Kalpler Bankası* dışında *katharsis* duygusu yaşamazsın. Zaten yaşama diye kurulu film; başından beri bu duyguya yabancılaştırmaya çalışıyor seni, çünkü bu duygunun kolaycılık olduğunu düşünüyor filmin kendisi. Özdeşleşme olacakmış gibiyken bile hemen bozar bu durumu filmlerim. Mesela *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'deki müziklerin tak diye kesilmesinin temel sebeplerinden bir tanesi budur. Bu eski bir numaradır ama niyetine bağlı olarak çalışır. Onun için *Celal Tan*'la ya da oradaki başka bir karakterle özdeşleşmene film izin vermediği için sonunda da bir *katharsis* yaşamazsın (Kırklar, 2017).

Onur Ünlü, kendi tarzını oluşturduğu sinemasında hem 1960 ve 1970'lerde gördüğümüz aile komedisi tarzını kullanmakta hem de argo ve bel altı esprilere de filmlerinde bolca yer vermektedir.

Onur Ünlü, 54. Ulusal Yarışma'da "Demokratik Dramaturji" adlı yeni bir türden bahsetmiştir. Onur Ünlü'ye göre bu tür, sinemanın kalıplaşmış algılarını sorgulayan ve izleyiciye bir şey göstermekten ziyade farklı duygular uyandırmayı hedefliyor. Ünlü bu

yeni türü, *Put Şeylere* ve *Gerçek Kesit: Manyak* filmlerinde kullanmış olsa da aslında Onur Ünlü sinemasının özü, Onur Ünlü'nün ortaya çıkardığı bu yeni türe dayanmaktadır.

Türk sineması komedi türüne ait filmlerin özellikle 2010 yılı sonrasında vizyona girenlerinin yapıları incelendiğinde görülmektedir ki, pek çoğu gişe kaygısıyla ve toplumun neye güleceğini hesap ederek izleyiciye sunulan filmlerdir. Fakat Onur Ünlü sineması için bu çıkarımı yapmak mümkün değildir.

Onur Ünlü filmlerini izleyici beğensin ya da daha çok izlensin kaygısıyla üretmemektedir. Türk sineması komedi filmlerine bakıldığında, Onur Ünlü, sakın ve kendi halinde acı çeken ve bu acıdan absürt komediyi çıkarmaktadır. Filmleri kendi halinde ve iddiasızdır.

BÖLÜM 3: YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada “Nitel Araştırma” modeli kullanılmaktadır. “Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım, Şimşek 2016).

2010 sonrası Türk sinemasında komedi türünde Onur Ünlü sineması örneği, Onur Ünlü filmlerinde; mizansen öğeleri incelenerek, 2010 sonrası Türk sineması komedi türünde ortaya çıkan diğer filmler arasındaki farklılıklar ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Ancak yönetmenin 2018 yılında görücüye çıkardığı *Kırık Kalpler Bankası* ile *Put Şeylere* filmi tezin başlangıcından sonra çıkması sebebi ile araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

Çalışmada Onur Ünlü filmleri Betimsel Analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Betimsel analiz yöntemine göre; “Elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır” (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Bu yöntem ile Onur Ünlü filmleri, Türk sineması komedi türü çerçevesinde değerlendirilmektedir. Türk sineması komedi türünü destekleyen mizansen unsurları hangi filmde hangi unsur ön planda ise o mizansen öge üzerinden filmlerin analizi yapılacaktır. Filmler betimsel analiz yönünden analiz edilip bulguların, 2010 sonrası Türk sineması komedi türü filmleri karşısında nasıl bir yerde durduğu saptanmaya çalışılacaktır.

3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

2010 sonrası Türk sinemasında komedi türü bu araştırmanın evreni, Onur Ünlü sineması örneği ise bu araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada veri toplama araçları olarak nitel veriler, belge kaynaklarından taranarak toplanmıştır. Konu ile alakalı yazılı kaynak taraması yapılarak, Türk sinemasında komedi türünün gelişim sürecine ulaşılmış, sonrasında ise 2010 yılı ve beraberindeki süreçte yaşanan değişimler saptanmıştır.

Onur Ünlü filmlerine internet ortamından ulaşılmış ve filmler izlenerek analiz edilmişlerdir. Mizansen ögeleri çerçevesinde filmler, Türk sinemasında komedi çerçevesinde değerlendirilip, 2010 sonrası Türk sineması komedi türü içinde nasıl konumlandığı saptanmaya çalışılmıştır. Filmler, betimsel analiz yöntemi ile incelenerek analiz edilmiştir.

Bunlarla birlikte, Onur Ünlü sinemasının, Türk sineması komedi türünde nerede durduğu, yazılı kaynaklar aracılığı ile araştırılarak literatür taraması yapılmıştır.

3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Bu çalışmada Onur Ünlü filmlerinde, Türk sineması komedi türünü destekleyen mizansenin unsurları üzerinden filmlerin analizi yapılacaktır. Hangi filmde hangi unsur ön planda ise o değerlendirmeye alınarak araştırma tamamlanacaktır.

3.4.1. Polis (2006)

Polis filmi Kurt Vanngut'un “İnsanların gerçeklerle yetinmesine şaşıyorum” sözü ile başlar. Bu başlangıç ile film, izleyiciyi neler beklediğinin de sinyalini baştan vermektedir.

Filmin ana karakteri olan Musa Rami karakterini Haluk Bilginer canlandırmaktadır. Musa Rami, 60'lı yaşlarının ortasında saygın ve işinde başarılı bir polis olmasının yanında çocuklarına ve torunlarına karşı ilgili ve sevgi doludur. İş hayatında sert bir duruşu olan Musa Rami'nin insani duyguları da ağır basmaktadır.

Filmin merkezinde bulunan Musa Rami'nin hayatı beyin kanseri olduğunu öğrenmesiyle değişime uğrar. Efsaneleşmiş başarılarla imza atan Musa Rami, üniversite

son sınıf öğrencisi olan Funda'nın mezuniyet tezine yardım etmektedir. Bu süreçte ise genç kıza aşık olmuştur.

Musa Rami, büyük bir mafya babasının oğlunu öldürmesi ile birlikte intikam fitilini ateşlemiştir. Volkan İzmitli'nin ölümü ile operasyon kan davasına dönüşür.

Doktor, Musa Rami'ye 2 ay ömrü kaldığını söylemiştir. Musa Rami ise son 2 ayında düşmanlarının ailesini sırayla öldürmesini çaresizce izlemek zorunda kalmıştır. Funda'dan da aşkına karşılık göremeyen Musa Rami, sonunda yapayalnız kalmıştır.

Filmdeki Komedi Unsurları: Funda, Musa Rami'ye katılacağı satranç turnuvasından bahseder. Funda “kazak” asıllı rakibinden bahsederken Musa Rami şaşkınlıkla Funda'nın yüzüne bakarak “kazak ?” diye tekrar eder. Funda, Musa Rami'ye “Kazakistanlı” diyerek durumu açıklar. Musa Rami, yenilmekten korkan Funda için Kazak rakibi bulur ve onu okulun tuvaletinde sıkıştırarak tehdit eder. Çocuğun şoka uğrama ve korku yaşaması hali sahnede oluşan tezatlığı ile absürt bir komedi unsuru yaratır.

Musa Rami'ni psikolojik tedavi gören kızı camdan atlayarak ölmüştür. Bu olay Musa Rami için sıradan bir intihar vakası değildir. Kızının ölümünün arkasına düşen Musa Rami, kızının psikoloğuna gider. Psikoloğu bir ip ile yerden yükseğe çıkararak sorgulayan Musa Rami, sorgu bitince ipi serbest bırakarak psikoloğu yere düşürür. Psikoloğun yaşadığı korku dolu anlar fondaki eğlenceli müzik ile tezat oluşturarak absürt bir komedi unsuru yaratır.

Kızının ölümüne sebep olan mafya ailesini takip eden Musa Rami'nin bu aksiyon sahnesinde arabasının kapısının kendi kendine açılması da aksiyon içeren sahnede tezat oluşturarak komedi unsuru haline gelmiştir.

Musa Rami, ölen kızının çocuğu Ece'ye pikniğe gitme sözü vermiştir. Musa Rami, torununa verdiği sözü tutarak tüm ailesini pikniğe götürür. Annesini kaybeden Ece, bu piknikte çok mutlu olur. Fondaki eğlenceli müzik ile birlikte Musa Rami ve ailesi bir anda dans etmeye başlarlar. Film bir anda müzikal bir boyut kazanır. Bu sahne de içerdiği tezatlıklarla komedi unsuru taşımaktadır.

Musa Rami, mafyayı öldürmesi için eski bir suçlu ile iş birliği yapar fakat eve geldiğinde yemek masasının üstünde iş birliği yaptığı suçlunun cansız kafası ile karşı

karşıya kalır. Musa Rami'nin verdiği tepki aslında dehşet ve korku içerse de hem fondaki müzik hem de Musa Rami'nin ifadesi tezatlık oluşturarak absürt bir komedi unsuru yaratır.

Funda, Musa Rami'nin tez danışmanlığı ile tezinden 85 alır. Bu başarı üzerine Funda, Musa Rami'yi mezuniyet partisine davet eder. Kutlamaya giriş kapısında güvenlik görevlileri Musa Rami ile yaşından dolayı dalga geçer ve Musa Rami üç güvenlik görevlisini de etkisiz hale getirir. Tam bu sırada Funda kapıya çıkar ve Musa Rami'nin güvenlik görevlilerini dövdüğü görür. Funda, Musa Rami'ye “dövüşmek sizin meslek hastalığınız galiba” der. Musa Rami ise “keşke tek hastalığım bu olsaydı Funda” diyerek hastalığını tiye alır. İlk bakışta dramatik bir sahne gibi görünse de Haluk Bilginer'in usta oyunculuğu ile sahne absürt bir komedi unsuru yaratır.

Musa Rami, ailesindeki herkesi kaybettiği sırada Funda ile buluşur. Funda'dan son bir istekte bulunur. Ondan, “seni seviyorum” demesini ister. Funda gözyaşları içinde Musa Rami'ye “seni seviyorum” der. Musa Rami, “yalan söylüyorsun” diye karşılık verir. Türk filmlerine ufak bir gönderme yapılan bu sahne filmin son sahnesidir. Dramatik olarak adlandırılabilen bu sahne, gerek Türk filmi parodisi ile gerekse tezat hali ile izleyicide gülme edimine sebep olmaktadır. 2 ay ömrü kalan Musa Rami, tüm ailesini ve sevdikleri kaybetmiştir.

Karşıtlıkların bir arada bulunması komedinin ortaya çıkma sebeplerinden biridir. Onur Ünlü filmlerinde hikaye seyrinde ilerlerken absürtlükler ve terslikler birleşerek ortaya bir komedi çıkmaktadır.

Sadece absürt komedi değil, kara komedi türü de bu filmde karşımıza çıkmaktadır. Kara komedinin konularından biri olan ölüm, *Polis* filminin ana temasını oluşturmaktadır. Ölüm gibi ciddi bir konuyu işleyiş biçimi bile *Polis* filmi, aslında ölümün pek de ciddi bir şey olmadığını izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır.

Musa Rami, ailesi tarafından sevilen ve mesleğinde saygın biri de olsa, özünde yalnız bir karakterdir. Ölüm gerçeği ile yüzleşen Musa Rami, çaresiz kalır ve çaresizce çırpınması absürtü ortaya çıkarır. Ve bu da komediyi oluşturur.

Komedi unsuru taşımayan sahnelerde, içerik ve diyalog uyumsuzluğu ve müziğin bulunduğu sahnedeki durum ile uyumsuzluğu birleşince ortaya gülünç bir sahne çıkmaktadır. Filmde aksiyon, dram ve komedi bir aradadır.

Karakterler başlarına gelen dramatik olaylara karşı bir duygu ifadesinde bulunmazlar. Bunun aksine seyirci yaşanan dramatik durum karşısında duygulanmak ve hüzünlenmek yerine gülme edimini gerçekleştiriyor olabilir. Batur bu durumu şöyle ifade eder;

Herkes sizin gülerken gözyaşı döktüğünüzü sanabilir tabii ama gelin görün ki, siz, temelde ağlamakta olduğunuzun bilincindesinizdir (Batur, 1987).

Onur Ünlü, izleyicisine yaşadığı bu duygu durum farklılığını şu sözlerle anlatmaktadır;

Benim yaptığım filmler kendisiyle dalga geçen filmler. Dolayısıyla oradaki o ciddiyetin getirdiği aptalca gülme hissi hemen yok oluyor ve gerçek bir şaşkınlığa ve gülme hissine dönüşüyor. Sürekli “Ulan, ciddi mi söylüyor, şaka mı yapıyor?” tedirginliği var. *Polis* ilk filmdi ve gerçekten bunu anlayamadı insanlar. “Yani tam olarak ne diyor, ne anlatıyorsun abi yani? Ciddi bir şey mi o, dalga mı geçiyorsun, neyin peşindesin?” Asıl durum o. Ben de bilmiyorum ki, nereden bilebilirim abi? Bilmiyorum yani, bilsem niye film yapayım? (Kırklar, 2017).

3.4.2. *Çocuk* (2008)

Türkiye’nin ilk fantastik – çocuk filmlerinden biri olan *Çocuk* filminde, filme adını veren Çocuk karakterini Ege Tanman canlandırmaktadır. Rüya rolünü ise Tuba Ünsal canlandırmaktadır.

Rüya, İsfendiyar Tv’de çocuk programını yapmaktadır. İsfendiyar (Hayko Cepkin), kötü bir çocukluk geçirdiği için çocukların mutlu olmasını istemeyen biridir. Rüya, kanalın kameramanı Oktay (İlker Ayrık) ile nişanlıdır. Rüya bu süreçte çocuk programı yapmaktan sıkılmıştır ve yeni bir arayış içine girmiştir.

Çocuk, ailesi ile kaza geçirdikten sonra babasını kaybetmiştir. Annesi vardır fakat Çocuk’u bir türlü bulamamaktadır. Patron Gani bütün çocukların ailesini bilir ama çocuklara bu gerçeği söylemez.

Çocuk, hırsızlık yapmak istemez ama Patron Gani ile bir anlaşma yapmıştır. Gani, her 30.000 TL’lik hırsızlık hasılatı toplandığında bir çocuğu ailesine kavuşturma

sözü verdiği için Çocuk hırsızlık yapmayı kabul etmiştir. Fakat Patron Gani bu anlaşmaya uymamaktadır.

Çocuk, İsfendiyar Tv'ye girer ve Rüya'nın odasında bir kutunun içine saklanır. Rüya Çocuk'u fark eder ve odasından kovar. Çocuk, o anda bir kutu çalar fakat Rüya bunu fark etmez ve Çocuk'u odasından kovar.

Oktay patronu İsfendiyar'ın isteğiyle, Gani ve Hamdi ile iş birliği yaparak Çocuk'taki kutuyu almak istemektedir. Bu anlaşmayı şans eseri duyan Çocuk, gerçekleri anlatmak için Rüya'nın yanına İTV'ye gider. İsfendiyar'ın beklediği an gelmiştir, çocuğu yakalamak için elinden geleni yapar ama başarısız olur. Çocuk kamerayı Rüya'ya ulaştırır. Çocuk binanın içinde gördüğü güvenlik kameralarına komik hareketler yaparak İsfendiyar'ı iyice sinirlendirir. Fondaki eğlenceli müzik ise bu sahnelerin komedisini destekler niteliktedir. Oktay ise Çocuk'u etkisiz hale getirerek İsfendiyar'ın istediği kutuyu ondan alır.

Kutu çalıştığında içinden çıkan müzik sesi çocuklara kötü anlarını hatırlatır ve mutlu olmalarını engeller. Bu kutuyu tüm dünya çocukları dinleyip mutsuz olsunlar ister. İsfendiyar, çocuklar mutsuz olsunlar diye böyle bir icad bulmuştur.

Rüya, Oktay'ın gerçek yüzünü anlar ve Çocuk'a yardım etmeye başlar. Birlikte kutuyu Oktay'dan ve İsfendiyar'dan alırlar. Polisler sonunda tüm kötülerini yakalar ve iyiler kazanır. Çocuk ise annesine kavuşur.

Filmdeki Komedi Unsurları: Çocuk, hırsızlık yapmak için girdiği İsfendiyar Tv'den çıkmaya çalışırken güvenlik tarafından fark edilir. Güvenlik Çocuk'a “Dur! Kimsin? Nereye gidiyorsun?” der. Çocuk o anda Rüya'yı görür ve “anne” diye seslenir. Rüya şoke olmuş bir şekilde “anne mi?” der. Rüya'nın yanında nişanlısı Oktay da vardır. Oktay da şok olmuş bir şekilde “anne mi?” der. Çocuk, onu tutan güvenliğe tekme atarak elinden kurtulur. Çocuk, Rüya ve Oktay'a “dikkatli olun burası sizi yiyecek” der ve koşarak binadan uzaklaşır. Bu sahne aksiyon sahnesi gibi görünse de fondaki müzik tezatlığı ve Oktay ile Rüya'nın tepkileri absürt bir komedi unsuru yaratır.

Çocuk, yaptığı hırsızlıktan elde ettiği ganimetleri teslim etmek için yaşadığı yere gider. Tüm çocuklar hırsızlık ile elde ettikleri ganimetleri ortaya koyar ve Santo ganimetleri saymaya başlar. Santo ganimetleri sayarken Çocuk'un getirdiği dolarları saymaz. Çocuk bu durumu fark eder ve olay çıkar. Bu sırada Patron Gani ve yardımcısı

gelir. Çocuk, Santo'nun ganimetleri eksik saydığını söyler. Patron, Santo'ya bu durumun doğru olup olmadığını sorar ve Santo ise Çocuk'un söylediklerini kabul etmez. Çocuk, Patron Gani ile Santo'nun iş birliği içinde olduğunu ve bilerek hasılatı eksik hesapladıklarını söyler. Patron Gani “yapmam öyle şey, adi, şerefsiz, üç kağıtçı, aşağılık bir adam mıyım ben” diye sorar. Çocuklar hep birlikte “evet!” diye bağırır. Patron “heeyyt!” diye bağırarak çocukları korkutunca çocuklar bu kez “hayır!” diye bağırırlar. Bu sahne korku hissi uyandırır da fondaki müzik ve sahnenin tezatlığı absürt bir komedi unsuru yaratır.

Patron Gani, Çocuk'a hırsızlık eğitimi vermesi için yeni bir çocuk getirir. Çocuk, başta bunu kabul etmek istemez ama bu eğitimin karşılığında Patron iki çocuğu ailesiyle kavuşturacağı konusunda Çocuk'u kandırır. Çocuk ve ekibi, yeni gelen çocuğu eğitmek için hep birlikte bir hırsızlığa çıkarlar.

Rüya ve Oktay, yemek çıkışı dışarıda yürürken, Çocuk ve ekibi hırsızlık yapmak için iş başındadır. Hırsızlık eğitiminde olan kız çocuğu Rüya'nın kolundan çantasını çalar. Bu anlar aksiyon sahnesi olarak görülse de müzik ve karakterlerin tezatlıkları neticesinde absürt bir komedi unsuru yaratır.

Rüya, çantasına ulaşmak için onları takip eder ve yaşadıkları sığınağına gider. Bu anları kamerasına kayıt etmeye başlar. Rüya haber peşindedir ve sığınanın içinde korku dolu anlar yaşar. Yaşadığı korku ve panikle etraftaki cansız mankenleri yere düşürür. Bu anlarda içeri biri girer ve Rüya cansız manken taklidi yapar. Adam ona bakar ve Rüya'nın kafasını çevirir. Rüya “merhaba” der adam da Rüya'ya “merhaba tatlım” der ve ikisi de çılgınlık atıp kaçarlar. Bu aksiyon dolu anlar fondaki eğlenceli müzik ile birleşerek tezatı ortaya çıkarır ve absürt bir komedi unsuru yaratır.

Çocukların sığınağına İsfendiyar Tv'nin arabası gelir ve Patron Gani ile yardımcısı Hamdi el ele tutuşarak hipnoz bir şekilde o araca binerler ve gözleri bağlı bir şekilde İTV'ye girerler. Gani ve Hamdi, gözleri bağlı ve elleri arkada duracak şekilde durdukları anlarda Hamdi ellerinin bağlı olmadığını fark eder. Ve Gani'ye ellerinin bağlı olmadığını söyler. Gani ise “bak bunu fark ettiğin iyi oldu, bunca zamandır farkındasın da niye söylemiyorsun koca kafalı!” der. Hamdi ise “bak tatlım, bana koca kafalı deme!” der ve aralarında sözlü bir atışma başlar.

Bu sırada, İsfendiyar kapıyı açar ve Hamdi ile Gani kendilerini tartışmalarına kaptırmış bir şekilde İsfendiyar'a "bir saniye!" diye bağırlar. Ve aynı anda tartışmadan çıkıp gerçeğin farkına vardıklarında İsfendiyar'a dönüp çılgılık atarlar. Bu olaylar korku ve aksiyon sahnesi olarak görünse de karakterlerin giyimleri, mekanın absürtlüğü ve fondaki müziğin olay ile tezatlığı ile birlikte absürt bir komedi unsuru yaratır.

Rüya ve Oktay, İsfendiyar'ın yanına gider ve Rüya, haber programı yapmak istediğini söyler ve bunun için izin alır. İsfendiyar'dan çok korkan Oktay bayılır. Rüya Oktay'ı zorla odadan çıkarır ve haber için çocukların kaldığı sığınağa giderler. Rüya ve Oktay'ın haber çekmek için gittikleri sığınakta başlarına trajikomik olaylar gelir. Fondaki eğlenceli müzik ile desteklenen sahneler, izleyiciyi korkuturken güldüren bir yapıyı hedef almıştır.

Çocuk filminde komedi unsurları müzik ve sahne uyumsuzlukları ile ortaya çıkmıştır. Rüya'nın başına gelen trajikomik olaylar da absürt komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Patronlar Gani ve Hani'nin aptala yakın bir saflıkta olması fakat çocukları dilendirecek kadar da acımasız olmaları hali tezat bir durum oluşturmuştur. Bu tezat durum, absürt bir komedi unsuru yaratmaktadır. *Çocuk*'un ailesinden uzak olması dramatik bir öge olarak görünüyorsa da, bu olay da annesinin *Çocuk*'a kavuşmaya çalışırken yaşadığı absürt olaylar ile birlikte komedi unsuru oluşturmaktadır.

3.4.3. Güneşin Oğlu (2008)

Film, "biraz sonra izleyeceğiniz filmdeki olayların tamamı gerçeklere dayanmaktadır" uyarısı ile başlamaktadır.

Filmin ana karakteri Fikri Şemsigil (Köksal Engür), evli ve emekli Edebiyat öğretmenidir. Yaşlı olmaktan ve monoton hayatından sıkılan Fikri Şemsigil bir mucize olsun istemektedir.

Fikri Şemsigil, her zamanki monoton günlerinden birine uyanır ve karşı apartmanda oturan Şule'yi (Özgü Namal) gözlemeye başlar. Bu sırada televizyonda güneş tutulması olacağı haberi vardır. Bu tutulma, televizyondaki Profesör'ün anlattığına göre Dünya tarihindeki en ilginç ve önemli tutulmalardan biri olma özelliği taşımaktadır.

Fikri Şemsigil, parkta gazetesini okurken arka taraftan bir ses duyar ve gider. Bir genç yere yığılarak ölmüştür. Fikri Şemsigil bu ölümle ilgilenmek yerine genç adamın teleskopuyla ilgilenmiştir ve onu alıp eve götürmüştür.

Karşı apartmandaki Şule'yi izlemek amacıyla aldığı teleskop ile güneş tutulması anına şahit olur ve özel ruhları etkileyeceğine inanan bu tutulmada Fikri Şemsigil'in de ruhu etkilenmiştir. O artık güneşin oğlu olmuştur. Ruhu beden beden gezmektedir. Fikri Şemsigil'in hayatı bu tutulma ile büyük bir değişime uğrar. İsteddiği mucize gerçekleşmiştir. Fakat bu pek de hoşuna gitmemiştir.

Fikri Şemsigil'in ruhu, parkta ölen genç Ahmet'in, komşusu Alper Canan'ın, Alper Canan'ın eşini öldürmek için tuttuğu kiralık katil Kurban Murat'ın, bir imamın, apartman görevlisi Burak'ın ve televizyonda gördüğü Profesörün ruhlarına sırayla girmektedir.

Olayı anlamak ve çözmek için, televizyondaki Profesörü bulan Fikri Şemsigil'in bu kaosu çözmek için güneş batana kadar vakti vardır. Fakat ne yaparsa yapsın kendi bedenine girmeyi başaramayarak girdiği her bedende farklı bir hayat tecrübesi ile karşı karşıya kalan Fikri Şemsigil, sonunda durumu kabullenir ve son olarak girdiği Profesör'ün bedeninde kalarak böyle yaşamaya devam ettiği yepyeni bir hayata sahip olur.

Filmdeki komedi unsurları: Fikri Şemsigil'in ruhu ilk olarak Ahmet'in (Ahmet Kural) bedenine girer. Ahmet, Şule'nin okul arkadaşıdır. O sabah, Ahmet ve Şule birlikte okula giderler. Fikri Şemsigil'in ruhu, Ahmet'in bedenindedir ve Fikri Şemsigil Şule ile vakit geçirmekten çok mutludur. Fakat işler hiçte görüldüğü gibi değildir. Ahmet'in bir sevgilisi olduğunu öğrenen Fikri Şemsigil kendini büyük bir entrikanın içinde bulur.

Ahmet ve Şule okul kantininde kahvaltı yaparken masaya Ahmet'in sevgilisi Oya gelir ve Ahmet'i başka bir kızla gören Oya, Ahmet'e tokat atar. Şule olay yerinden kaçarak uzaklaşır. Bu sahnede Oya'nın yaşadığı aldatılmışlık duygusu hayal kırıcı ve üzücü bir duygudur. Yaşanan gerilimli anlar fondaki eğlenceli müzik ve Ahmet'in davranışları ile birleşerek tezatı oluşturmuştur. Bu tezat durum absürt bir komedi unsuru yaratmıştır.

Ahmet, okulda Alper Canan'ın imza günü olduğunu görür, Alper Canan (Haluk Bilginer) tam o sırada genç bir kızla bir sınıfa girer ve kapıyı kapatır. İçerde şiir

okumaya başlar. Ahmet ise bu sırada kulağı kapıda içeriği dinlemektedir. Alper Canan'ın yanındaki kız bir anda çığlıklar atarak sınıftan çıkar. Alper Canan sınıfta ölmüştür. Kız o panik haliyle kaçmaya çalışırken Oya gelir ve çantasından çıkardığı silahı Ahmet'e doğrultur. Oya "son iki dakika içinde iki ayrı kızla gördüm seni Ahmet!" diyerek Ahmet'ten hesap sorar. Ahmet kızı savurarak etkisiz hale getirir ve kaçmaya başlar. Bu aksiyon dolu sahnenin fonunda ise eğlenceli bir müzik vardır. Sahne içinde tezadı barındırmaktadır ve bu da absürt bir komedi unsuru yaratır.

Fikri Şemsigil'in ruhu Ahmet'ten çıkar ve Alper Canan'ın bedenine girer. Öldüğü yerden dirilerek kalkan Alper Canan, sınıftan hiçbir şey olmamış gibi çıkar ve Fikri Şemsigil yaşadığı anların dehşetine kapılır.

Fikri Şemsigil, Alper Canan bedeninde kendi evine gider. Kırılan teleskopu tamir ettiği sırada eve eşi Saadet Şemsigil (Hümeysra) girer. Neye uğradığını şaşırarak Saadet Şemsigil, Alper Canan'ın Fikri'ye bir şey yaptığından şüphelenir. Alper Canan bedenindeki Fikri Şemsigil, eşine gerçeği anlatınca işler daha çok karışır ve Saadet bir anda çığlık atmaya başlar. Aksiyon ve korku dolu bu sahnenin fonundaki eğlenceli müzik tezadı oluşturmaktadır. Sahne, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Alper Canan'ın telefonu çalar ve bir yere çağırılır. Onu almak için bir taksi gönderilmiştir. Alper Canan'ın bedenindeki Fikri Şemsigil, ne olduğundan habersizce taksiye biner ve yolculuk başlar. Alper Canan, taksi şoförüne nereye gittiklerini sorar fakat cevap alamaz. Bunun üzerine Alper Canan şoföre, "senin Allah belanı versin!" der ve bu sırada fonda eğlenceli bir müzik çalmaktadır. Sahnedeki aksiyon, fondaki eğlenceli müzik ile birleşerek absürt bir komedi unsuru yaratır.

Burak'ın bedenindeki Fikri Şemsigil, eşi Saadeti ve yanında kendi bedenindeki başka bir ruh ile görür ve yanlarına gider. Zorla eve giren Burak, belindeki silahı Fikri Şemsigil bedenindeki İmam'a doğrultur ve o anda silahın oyuncak olduğunu anlar. Bu durumu fırsat bilen Fikri Şemsigil bedenindeki İmam, eline bir vazo alır ve Burak'a saldırır. Bu heyecan ve aksiyonlu sahnenin fonunda eğlenceli bir müzik başlamıştır. Bu tezatlık, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Fikri Şemsigil'in, katil Kurban Murat'ın bedenine girmiştir. Televizyonda gördüğü Profesör'ün ofisine gider ve sekreterine onunla görüşmek istediği söyler. Sekreter başlarda Kurban Murat'ı ciddiye almaz. Kurban Murat bedenindeki Fikri

Şemsişil ruhu, cebinde ne var diye bakınırken silahı fark eder ve şaşkınca çıkarır. Silahı gören sekreter çığlık atmaya başladığı anda fonda eğlenceli bir müzik başlar. Aksiyon içerikli bu sahne, fondaki eğlenceli müzik ile absürt bir komedi unsuru yaratır.

Kurban Murat'ın bedenindeki Fikri Şemsişil, Profesör'ü bulur ve gerçekleri öğrenir. Profesör de başka bedenlerin içine giren bir özel ruha sahiptir. Fikri Şemsişil, Profesörden bir çözüm ister. Fikri Şemsişil, güneşin batışına kadar bu paradoksu çözemez ve Profesör'ün bedeninde yaşamaya başlar. Hayatı boyunca bir mucize bekleyen Fikri Şemsişil, gerçeğin ne kadar büyük bir mucize olduğunu da anlamış olur.

Fantastik sinema ile mizahın buluştuğu bu film, Türk sinemasının en özgün yapımlardan biridir. İçinde hem fantastik bir hikayeyi hem mizahı hem de felsefi replikleri barındırarak bu tezatlıklar ile absürt komedi unsurları oluşturmaktadır.

Onur Ünlü, Güneşin Oğlu filmi ile izleyicinin hayal gücünü zorlamaktadır. Onur Ünlü 2008 yılında izleyici ile buluşan filmi için şunları söylemiştir;

Ben *Güneşin Oğlu*'nu yazmaya başladığımda aslında komik olmadığını zannediyordum. Sonra sonra baktım, komik oluyor film. Ama ben komik olsun diye bir komedi filmi yazmadım. Zaten komedi filmini de komik olsun diye yazmazsın. Bir şey yazarsın, o komiktir (Kırklar, 2017).

3.4.4. Beş Şehir (2009)

Beş farklı insanın (Aydın, Osman, Şevket ve Kedi, Dilek, Tevfik Öğretmen) hayat hikayelerinin kesişmesini konu alan bir filmidir. Onur Ünlü'nün çoğu filminde olduğu gibi Beş Şehir filmi de ölüm fikri ve ölümcül hastalık konuları üzerinden ilerlemektedir. Fakat, ölmek ruhun bedenden çıkması mıdır yoksa yaşarken ölmek diye bir duygu var mıdır? Onur Ünlü filmlerinde aslında izleyicisine bu soruyu sordurmaya çalışmaktadır.

Aydın (Tansu Biçer), İstanbul'da görev yapan bir Polis memurudur. Evi dağınık ve pis olmasına rağmen, televizyonda bir toz tanesi görünce kahvaltısından kalkıp onu silecek kadar da takıntılı biridir.

Aydın'ın sevdiği bir kız vardır ve Aydın bu kız iş yerine gidip uzaktan izler, iş yerinden çıktıktan sonra gittiği yerlere kadar takip eder. İş yerinin kapısında durup sevdiği kız izleyen Aydın, sevdiği kızın gittiği çay bahçesine gider karşı karşıya

oturuyormuş gibi kendini anlatır. Takıntılı bir sevgisi vardır. Fakat kız Aydın'dan rahatsız olmaktadır.

Osman (Ege Tanman), sınıf arkadaşına aşık olan küçük bir çocuktur. Sevdği kız okulun folklor ekibindedir ama Osman hasta olduğu için yorulması yasaktır. Hastalığı sebebi ile folklor grubuna giremeyen Osman bu duruma çok üzülmemektedir.

Osman bir gün evde kağıttan bir el yapısı keser ve bunu sevdği kızın eli olarak kabul eder. Kağıdı tutarak evde kendi kendine halay çeker. Bu sahne, izleyiciye Osman'ın yaşadığı dramı aktarsa da bu dram ile ortaya çıkan davranışın absürtlüğü komediyi ortaya çıkarmaktadır.

Osman bir gün okulda sevdği kızın defterini izinsizce alır, kız Osman'ı öğretmene şikayet eder. Osman ise öğretmen onu azarlarken sevdği kıza bakarak güler. Öğretmen, arkadaşının defterini izinsiz alan Osman'ın eline cetvel ile vurur fakat bu Osman'ın umurunda değildir. Gözlerini sevdği kızdan alamayan Osman sadece gülümsemekle yetinmektedir. Bu sahne bir dram olarak görülse de bu dramdan absürt bir komedi unsuru oluşmaktadır.

Şevket ve Kedi, iki yakın arkadaşdır. Şevket (Ahmet Rıfat Sungar) şiir yazan ve sokakta oyuncak satan biridir. Kedi (Şebnem Dönmez) ise konuşan, sigara içen, edebiyat ve felsefeden anlayan bir kedidir. Kedinin gerçek bir insan özellikleri taşıyor olması hali absürt bir durumdur. Bu da komedi unsuru oluşturmaktadır.

Şevket, Dilek'e aşıktır. Dilek'in evini uzaktan izlerken mahallenin delikanlıları tarafından darp edilir. Şevket cebinden tabancasını çıkarır ve her zaman yaptığı gibi kendi ağzına sokar tetiği çeker, bir tür Rus ruleti oynamaktadır. Delikanlılar Şevket'in manyak olduğunu düşünür ve oradan kaçarlar. Bu sahne aksiyon dolu bir sahnedir. Fakat, Şevket'in bu hareketi absürt bir komedi unsuru yaratır.

Tevfik öğretmenin kızı, babasını ziyarete memleketlerine gider. Tevfik öğretmenin kızı Şevket'in aşık olduğu Dilek'tir. Dilek babasına pankreas kanseri olduğunu açıklar. Üç aylık ömrü kaldığını söyler. Bu vereceği iki haberden kötü olanıdır. İyi olan ise yurt dışında bir okuldan resim bursu kazandığı haberidir. Okul üç ay sonra başlayacaktır.

Dilek'in şehirden kasabaya doğru çıktığı bu yolculuğu Sontag şöyle açıklar:

Kanser metaforu, şehir hayatından vazgeçme temasını genişletmektedir. Şehir, kansere sebebiyet veren (kanserojen) bir ortam olarak değerlendirilmeye başlanmadan önce, bizzat kendisi bir kanser (anormal ve doğal olmayan büyüklükte bir yer) olarak görülüyordu (Sontag, 2015).

Bir gün Aydın ve Dilek tren istasyonunda karşılaşır ve Dilek, arkadaşının onun yüzünden korkup işten çıktığını söyler. Aydın Dilek'e ikisinin birlikte olabileceklerini söyler ve tartışmaya başlarlar. Aydın Dilek'e tokat atar. Bu olaydan sonra Aydın oradan uzaklaşır. O esnada kedi gelir. Dilek'e Şevket'in öldüğünü haber verir. Kedi, Dilek'e artık onun kedisi olduğunu söyler. Dilek, evde kedi besleyemeyeceğini ve kedinin büyük olduğunu söyler. Kedi dışarıda yaşamayı kabul eder ve Şevket'in kendini öldürdüğü silahı Dilek'e verir. Bu sahne dramatik bir sahnedir. Fakat Dilek ve Aydın'ın yaşadığı tartışmanın ardından bir anda Kedi'nin orada belirmesi, tezatlık göstergesidir. Kedi'nin görüldüğü an ve Dilek ile birlikte yaşama istediği, ikisinin diyalogu absürt bir komedi unsuru yaratır.

Osman ve arkadaşları folklor yarışmasına katılır. Her şey yolundayken son anda Osman elindeki mendili yere düşürür. Sevddiği kız Osman'a birinci olamadıkları için kızar ve tokat atar. Bu sahne dramatik bir sahnedir. Fakat yaşanan olayın dramatikliği ortaya komediyi çıkarır ve Osman'ın düştüğü durum absürt bir komedi unsuru yaratır.

Osman, otelden kaçıp çizdiği el ile tutuşur. O anlarda ağzından kan gelir ve yere yığılır. Kedi Osman'ı bulur ve cansız bedenini alıp çöp kutusuna atar. Bu sahnede Osman'ın ölmesi üzücü bir durumdur. Fakat Kedi'nin Osman'ı çöpe attığı sahne dramatik unsurların yıkılmasına sebep olması için komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Beş Şehir filmi, bir komedi filmi değildir, fakat içinde az da olsa absürt komedi unsurları taşımaktadır. Filmin sonunda bütün ana karakterler ölür. Filmde Şebnem Dönmez'e yapılan kedi makyajı, Dünya'da bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

Onur Ünlü Beş Şehir filmindeki metaforları şu şekilde açıklamıştır;

Bu metafor mevzusu çok karışık bir mevzu. Benim başıma iş açıyor. Çünkü o metaforları arıyorlar ve buluyorlar. Mesela *Beş Şehir*'deki Kedi. Filmimin içinde konuşan, insan büyüklüğünde bir kedi olmasını istiyorum. Suç mu bu? Sadece bunu istiyorum arkadaş. Kocaman bir kedi var, konuşuyor. Bu kadar! (Kırklar, 2017).

3.4.5. Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)

Celal Tan (Selçuk Yöntem), Eskişehir’de yaşamakta olan başarılı bir Anayasa Profesörüdür. Celal Tan’ın ilk eşi ölmüştür ve Celal Tan güzel ve genç bir kız ile evlenmiştir. Celal Tan, eşi Özge (Türkü Turan) ve ilk evliliğinden olan çocuklarıyla mutlu bir hayat yaşamaktadır.

Celal Tan, ona doğum günü sürprizi hazırlayan ailesinin gözü önünde eşi Özge’yi kıskançlık krizi sonucu öldürür. Ve film, bu cinayetin çözülmesi süreciyle birlikte ilerler.

Filmdeki komedi unsurları: Ailesi, Celal Tan için sürpriz bir doğum günü partisi hazırlamıştır. Celal Tan eve girdiğinde ailesi onu ışıklar kapalı bir şekilde salonda beklemektedir. Celal Tan’a kapıyı eşi Özge açar. Celal Tan, eşinin onu aldattığını düşünür ve kıskançlık krizine girerek onu öldürür. Bu anlara tüm aile şahit olur. Cinayet işlenip bittiği an salonun kapısı gıcırdayarak açılır. Bu sırada fondaki müzik durum ile absürt bir uyumsuzluk içerisinde. Müzik ile birlikte sahne gerilim filmlerini andırır. Tüm bu trajik sahneler seyircide gülme edimine sebep olur.

Celal Tan, olayın ardından evden çıkıp gider. Aile, Özge’nin cansız bedenine yaklaştığı sırada Celal Tan’ın oğlu Kamuran’ın pazarlamasını yaptığı masaj koltuğu çalışmaya başlar. Bu sahne de yine dramatik unsurun kırılması bakımından dikkat çekmektedir.

Celal Tan, hasta olan ve kısa bir ömrü kalan arkadaşı Turan Altaylı’dan cinayeti üstlenmesini ister. Arkadaşı, Celal Tan’dan öldükten sonra gireceği sorguda vereceği cevapları ona öğretmesini ve onu ölüme hazırlamasını ister. Bu anlarda yaşanan tezatlık komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Celal Tan ve ailesi, cinayetten haberleri yokmuş gibi davranmaya başlarlar ve Polis’e gerçeklerden bahsetmezler. Özge’nin ağabeyi Ergün (Bülent Emin Yarar), Celal Tan’ın doğum günü için İstanbul’a gelmiştir. Özge’nin ölüm haberini Celal Tan’ın oğlundan öğrenir. Bu sahne, fondaki eğlenceli müzik ile birleşerek tezatlık ile birlikte ortaya komediyi çıkarmaktadır. Kör olan Ergün’ün en büyük takıntısı renklerdir. İnsanların üzerlerindeki kıyafet renklerine göre cinayeti çözmek için uğraşmaktadır.

Ailedeki herkes günlük rutin hayatlarına devam etmektedir. Polis Hakkı (Cengiz Bozkurt), Celal Tan ve ailesini evlerinde ziyaret eder ve olay hakkında bilgi verir. Polis

son olarak ise, “ölüme karşı koymanın en iyi yolu onu ciddiye almamaktır” der. Celal Tan ve ailesi bu sahnede yemek masasındadır. Polis’in konuşması bittiğinde tüm aile hiçbir şey olmamış gibi yemek yemeye devam ederler. Bu anlar, durum ile tezatlık oluşturarak komedi unsuru oluşturmuştur.

Celal Tan’ın kızı Jülide’nin (Ezgi Mola) eşi intihar etmiştir. Jülide, oğlu Ege ile birlikte babasını evinde yaşamaktadır ve televizyonda Coğrafya ile ilgili bir program yapmaktadır. Jülide’nin opera sanatçısı bir sevgilisi vardır. Jülide sevgilisine hamile olduğunu açıklar. Jülide’nin hamile olduğunu duyan Okan o anda opera yapmaya başlar. Sahne, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Celal Tan’ın annesi Kamuran Hanım (Güler Ökten), torunu Jülide’nin programını izlemektedir. Jülide bir anda kameraya döner ve babaannesinin gözlerinin içine bakarak onu, babasını Özge’ye karşı doldurmak ile suçlar. Bu gerçeküstü sahne de bir komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Celal Tan’ın annesi Kamuran Hanım televizyon izlemektedir ve sevgilisinin öldüğü haberini görür. Çok üzülen Kamuran Hanım, herkesin gözü önünde camdan aşağı atlar fakat ölmez. Bu sahne bir dramı anlatmaktadır fakat sahnenin yapısal durumu komedi unsuru olmasına sebep olmuştur.

Jülide, sevgilisi Okan’ı bıçaklar ve bunu Polis Hakkı’ya itiraf eder, bu anlarda Jülide’nin Hakkı’yla bir ilişki yaşadığı ortaya çıkar. Hakkı olayı araştırır ve Jülide’nin kullandığı bıçağın oyuncak olduğu ortaya çıkar. Jülide bu olay üzerine tekrar Okan’ın yanına gider ve tekrar hesap sorar. Bu sırada Polis Hakkı olay yerine gelir. Jülide’nin elindeki makası tutması için ona mendil verir. Jülide Hakkı ile öpüşmeye başlar. Okan bu anlarda opera yapmaya başlamıştır. Jülide makası Okan’a saplar ve onu öldürür. Bu entrika dolu cinayet, içinde tezatlıkları barındırmaktadır. Jülide’nin Okan’a sapladığı bıçağın oyuncak çıkması ve sonrasında gelişen olaylar silsilesi absürt bir komedi unsuru yaratır.

Celal Tan’ın oğlu Kamuran, Özge’nin Okan isimli biri ile yasak aşk yaşadığından şüphelenir. Okan’ı bulur ve yanına gider. Okan ile tartıştığı sırada babasının çalıştığı okulun Rektör’ü yanlarına gelir. Rektör, Okan’ın kendisinin yeğeni olduğunu söyler. Rektör, Celal Tan’ın kendisi ile görüştüğünü söyler ve Kamuran’a sattığı masaj koltuklarından sipariş eder. Bunu duyan Kamuran çok sevinir ve

mutluluktan Okan'a sarılır. Tartışma anının bir anda Kamuran'ın sevindirici bir haber alması ile tatlıya bağlanması komedi unsuru oluşturmaktadır.

İntihar girişiminde bulunan Kamuran Hanım hastaneden taburcu olur ve Celal Tan ile birlikte eve gelir. Mutlu ve huzurlu bir şekilde televizyon izleyen Celal Tan, haberlerde cinayetin katil zanlısı olarak apartman görevlisinin tutuklandığını görür. Cinayetin haksız insanlara suç atarak çözülmesi sonrasında Celal Tan ve ailesi, eski mutlu günlerine geri döner.

Onur Ünlü, 2007 tarihli *Polis* filmiyle başlayan ve 2009 tarihli *Beş Şehir*'le devam eden yönetmenlik kariyerinde kara mizahı daha belirgin, absürt, alışılagelmedik şekilde kullanır. Ünlü, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde kendi sözleriyle “risk almak istemeyen ve konforlarını devam ettirmek adına her türlü yalanı üretebilecek bireyler yaratan” statüko kurbanlarının eleştirisini yapacaktır (Makal, 2017).

Başarılı iç mekan kullanımı ile baskın karakterlerinin iç mekanın dışına çıkmamasını tercih ederek, “dar, kapalı bir alanda gergin bir çatışma yaratarak” aşırı komik olmasa da bir *komedi* ortaya çıkmıştır (Makal, 2017).

Onur Ünlü CTVAAAH için şu ifadeleri kullanmıştır;

Celal Tan'ın stilize bir film olmasını istedim. Karakterler, diyaloglar, rejisi, mekanlar, kostümler, oyunculuklar; evet, biraz farklı dursun istedim. Onun için yaptım *Celan Tan*'ı (Kırklar, 2017).

Onur Ünlü, izleyiciyi aslında nasıl bir beyin fırtınası içine soktuğunu şu sözlerle anlatmaktadır;

Ama benim yaptığım kara filmlerdeki ironi, ironiyi yapanın da cevabı bilmemesinde yatıyor. Bilmediği için gülmeye geliyor. Oysa gülünecek nesi var bunun? Bilmediği için konuşuyor, konuşuyor, bir yere kadar geliyor, sonrasında bilmiyor ve başlıyor gülmeye. Çünkü komik ve çünkü aptal birisi. Koca evrenin içinde hiçbir manası olmayan küçücük bir nokta olduğun klişesini gerçekten hissettiğin anda gülersin kendi kendine. Bu sefer ne yapıyor, oynamaya başlıyor, oyun kuruyor, çünkü yalnız. O yalnızlıktan kurtulması lazım, işte iletişime bu yüzden geçiyor. İletişime geçerse delirecek. Dolayısıyla iletişime geçtiği için bir iletişim biçimi olarak oyun oynamaya başlıyor. Blöfler yapıyor, bilmem ne yapıyor. E zeki de herif, ona göre de zekice oyunlar kuruyor falan. *Celal Tan ve Ailesi'nin Aşırı Acıklı Hikayesi* konuşmanın en başında da söylediğim gibi kendi başına koca bir blöfe dönüşüyor. Seyirciye çekilmiş bir blöf. İki tip seyirci var aslında. Biri buna alınır, bağlantıyı koparır; diğeri “Ne güzel, eğleniyoruz, ne ki?” der ve oyuna katılır. O oyuna katılanlar filmlerimi seviyor ama sayısı 150-

200 bin en fazla. Onun için sinemadan para kazanamıyoruz yani. Çok basit aslında mevzu. Bize daha fazla salon verseler ne olacak? Aynı şey olacak. Çünkü zaten dünyada bu mevzuları kafaya takanlar olarak bu kadarız (Kırklar, 2017).

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, Onur Ünlü'nün diğer filmlerine nazaran finansal anlamda daha rahat hareket ettiği bir filmidir. Onur Ünlü bu filmi ile toplumsal değer yargılar, kurum ve kuruluşlara güven, saygınlık ve itibar esasları izleyicinin gözü önünde yok sayılmaktadır.

Filmdeki komedi unsurları karşımıza kara komedi ve absürt komedi türleri ile çıkmaktadır. Türk Sineması komedi türlerinden biri olan kara komediye en fazla film üreten kişi Onur Ünlü'dür. Bu türde fazla seçeneği bulunmayan izleyici türü fazla deneyimleyememektedir.

3.4.6. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013)

Cemal Çiçek (Ali Atay), Akhisar'da kuaförlük yapan babası Yakut Çiçek (Ahmet Mümtaz Taylan) ile birlikte yaşamaktadır. Annesi ve kardeşlerini yangında kaybeden Cemal, bir gün Yasemin'e (Demet Evgar) aşık olur ve evlenirler.

Hikaye buradan sonra ilginç bir şekilde ilerlemeye başlar. Cemal, Yasemin'in taktığı kolyeden yola çıkarak onu aldattığını düşünür ve Yasemin'i döver. Yasemin bu şiddeti görmezden gelir ve Cemal'in şiir okumasıyla onu affeder. Bir gün Cemal ile Yasemin hastaneye kontrole giderler.

Cemal, Yasemin'in hamile olduğunu öğrenir ve bu çocuk evlendikleri tarihten öncesinde olmuştur. Yasemin, Cemal'in iyi bir insan olduğu için onlara sahip çıkacağını düşünerek bu gerçeği Cemal'den saklamıştır ve onunla evlenmiştir. Büyük bir hayal kırıklığına uğrayan Cemal, Yasemin'den hesap sorar ve çocuğun kimden olduğunu araştırır. Filmin sonunda ise Cemal, şehri terk edecek olan Yasemin'i durdurmak için gerçeküstü bir yöntem kullanacaktır.

Sen Aydınlatırsın Geceyi, karakterlerin çoğunun özel güçleri olan fantastik, dramatik ve trajikomik bir aşk hikayesini konu almaktadır. Film absürt öğeler taşısa da sürrealist tarafı daha ağır basmaktadır ve bu sebeple yapısal olarak diğer Onur Ünlü filmlerinden farklı bir yerde durmaktadır.

Filmdeki komedi unsurları: Cemal'in özel bir gücü vardır. Duvarların içinden geçebilmektedir. Cemal bir gün evden çıkar ve motosikletine biner. Motosikletini sürer gibi yapan Cemal, motosikletinin çalışmadığını fark eder ve duvarın içinden geçerek anahtarını alıp geri gelir. Bu sahne gerçeküstü hali ile bir tezat oluşturarak komedi unsuru taşımaktadır.

Cemal, babası ile birlikte çalıştığı kuaför dükkanına giderken fonda Khaled Mouzanar'ın *Mreyte Ya Mreyte* isimli hüznü şarkısı çalmaktadır. Cemal, bluetooth kulaklığı olan bir kuafördür. Bu anlarda yaşanan tezatlıklar (Cemal'in dükkana giderken çalan hüznü fon müziği ve Cemal'in bluetooth kulaklığı) absürt komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cemal, dükkanda bileklerini keser ve hastaneye kaldırılır. Gittiği doktorun da sürekli olarak gözleri kanamaktadır. Cemal taburcu olur ve bir gün arkadaşıyla birlikte ava gider. Arkadaşı, sadece ellerini kullanarak ateş edebilmektedir. Filmdeki birçok karakterin gerçeküstü özellikleri vardır ve bunları normal karşılamaktadırlar.

Cemal, berber dükkanının önünde bir sandalyede oturmaktadır. Sandalye çok büyüktür. O sırada mahallenin tamircisi Nazım Cemal'in yanına gelir. Tamirci Nazım'ın olağanüstü gücü ise normal insan boyutundan büyük olmasıdır. Cemal tamirciyle sohbet ederler. Ve bu boyut farklılığı onlar için normaldir.

Cemal, sokakta kitap satan Defne'nin yanına gider ve kitaplara bakmaya başlar. Defne (Damla Sönmez), Cemal'e soru sorar. Bu anlarda Cemal bluetooth kulaklığından telefon ile konuşmaktadır ama Defne'ye bakarak konuştuğu için Defne ne olduğunu anlayamaz. Cemal oradan uzaklaşır, Defne ise şaşkınlık içinde Cemal'in ardından bakabilir. Bu sahnede Damla'nın Cemal'in telefon ile konuşmasını kendisiyle konuşuyor sanması ile bu sahne absürt bir komedi unsuru oluşturmaktadır.

Cemal aşık olmuştur, Yasemin'i takip eder ve onun yaşadığı eve gider. Cemal, Yasemin'e gazoz içmeyi teklif eder ve birlikte çay bahçesine giderler. Sohbet ettikleri sırada, Cemal bileklerini kestiğinden ve doktorun ona ilaç verdiğinden bahseder. Cemal ve Yasemin, doktorun Cemal'e verdiği ilaçları içerler. Gülme krizine giren ikili, bir anda uçmaya başlar. Bu sahnenin sunduğu gerçeküstücülük ve melodram ile birlikte oluşan tezat, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Onur Ünlü, verdiği bir röportajda bu sahne için şu açıklamayı yapmıştır:

Ben daha çok seyircinin ne yapacağını bilememesi fikri üzerinde durdum. Mesela hap içtikleri sahne... Müthiş bir çaresizlik var orada. Bitmişlik, dibe vurmuşluk... Onlar açısından çok acıklı, dışarıdan bakıldığında komik. İkisi birleşince tuhaf bir duygu çıkıyor ortaya. Bu ne senaryoda ne de oyunculuk performansları esnasında aktarılması kolay bir duygu değil. Aynı şekilde sahneyi çekip de filmin parçası haline getirdiğinizde de kolay değil. Zor, ama başarılıldığında çok kuvvetli bir duygu olduğuna inanıyorum. Biraz cesaret istiyor sanki. Gülmenin ne olduğu üzerine çok düşündüm bu esnada. Niye gülüyoruz? Tam olarak anlamlandıramadığımız şeylere gülüyoruz biz. Anlayamadığımız şeyden korkmuyorsak, ona gülüyoruz. Bu filmde ve yapmaya çalıştığım diğer filmlerde de genel olarak durum böyle. Seyirci ilk anda durumu adlandıramıyor, gergin anlar yaşanıyor belki. Bu durum çok hoşuma gidiyor. Bunun üzerine gitmeye çalışıyorum. Ama bu filmde bunu biraz daha geride tutup işin acıklı tarafının üzerine gittiğimi söyleyebilirim ("Röportaj: Onur Ünlü – *Sen Aydınlatırsın Geceyi*" <http://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsin-geceyi/> Son Erişim Tarihi 30. 01. 2019)

Cemal, ilkokul öğretmeni Vildan Hanım'ı ziyarete gider. Vildan Hanım görünmezdir. Cemal, Yasemin'e şiddet uygulamıştır ve bunu öğretmenine anlattığı sırada Vildan öğretmen bir aynanın karşısına geçer ve görünür. Cemal, Vildan öğretmene "aaa hiç değişmemişsiniz!" der. Bu sahne absürt bir komedi unsuru yaratır.

Cemal, kıskançlık krizine girerek şiddet uyguladığı eşi Yasemin'den özür dilemek için bir şiir kitabı almayı düşünür ve kitapçı Defne'nin yanına gider. William Shakespeare'in *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ismi ile çevrilen kitabını alır ve eve gelir. Kitaptan bir şiir ezberler ve okumaya başlar; "yarayla alay eder yaralanmamış olan..." tam bu sırada Cemal'in babası elinde bir poşetle eve gelir ve "işkembe aldım kızım" der. Cemal, şiirini yarım bırakan babasından müsaade ister, babası dışarı çıkar. Cemal şiiri tekrar okur ve bitirdiği sırada Yasemin kusmaya başlar. Cemal şiir okurken babasının aldığı işkembe ile şiiri yarıda kesmesi ve Yasemin'in kusması dramatik yapıyı kırarak absürt bir komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Cemal ve Yasemin hastaneye gider, Yasemin üç aylık hamiledir. Fakat evleneni henüz üç haftadan fazla olmamıştır. Cemal, Yasemin'in taktığı kolyenin aynısından Dünder'in sekreteri Çiğdem'de de görmüştür ve Yasemin ile Dünder'in bir ilişkisi olduğundan şüphelenir. Cemal, Dünder'ı vurur ve uzaklaşarak sigara yakar. Dünder arabadan çıkar ve Cemal'ın yanına gelir. Cemal şaşkındır, Dünder "bu hayatta herkesin bir derdi var Cemal, benimki de bu; ölmüyorum!" der ve Yasemin ile birlikte olmadığını söyler. Sahne bir cinayet anı işlenmiştir fakat Dünder'in gerçeküstü özelliği ve sonrasında yaşanan tezatlıklar komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cemal, kitabı geri iade etmek için kitapçı Defne'nin yanına gider. Defne'nin de özel bir gücü vardır; zamanı durdurmak. Cemal ve Defne sohbet ederler ve bu sırada öpüşürler. Bu olay üzerine gökten taş yağmaya başlar. Fonda ise Khaled Mouzanar'ın *Mreyte Ya Mreyte* isimli şarkısı çalmaktadır. Cemal ve Defne taşlardan kaçarak.

Yasemin, Akhisar'ı terk edecektir. Bunu duyan Cemal, Defne'nin kollarını keser ve alır. Cemal gökyüzüne bakar ve Defne'nin ellerini birleştirerek zamanı durdurmaya çalışır. Fakat bir işe yaramaz. Uçmak için ilaç içen Cemal'in bu girişimi de işe yaramaz.

Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi hakkında şöyle söylemiştir;

Ben başından beri şöyle düşünüyorum; bir eser cevap vermez, soru sorar. Daha doğrusu, bir durum koyar ortaya ve bu koyduğu duruma bağlı olarak soru sorar. Bunu yapabilir. Bunun yerine cevap vermeye çalışsaydık o zaman filozof olmamız gerekirdi. Oysa biz alt tarafı filmciyiz. Dolayısıyla da kendinden o kadar emin ve sağa sola şakır şakır cevaplar veren filmlerden de, o filmleri yapanlardan da her zaman şüphe ederim. Estetik olarak bir filmi beğenmek başka bir şeydir. Bir film senin dünya görüşünün tamamen tersi istikamette bir şey anlatıyor olabilir ama o film buna rağmen iyi olabilir. Buna rağmen filmi beğenebilirsin. Fakat en sonda bir film soru sorabilir. Bence o açıdan bu film sorular soruyor ve en sonda da o olanca şaşkınlığıyla kalakalıyor zaten. Bir çözümü yok (Kırklar, 2017).

Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminden bir röportajında şöyle bahsetmiştir:

Endişe üzerine kurulu olsun, biraz da melankolik bir film olsun istedim. Melankoli üzerine bir film değil, melankolik bir film yapmak istedim. Belli açılardan başardığımı düşünüyorum. İnsanın endişeden yaratıldığına inanıyorum, evet. Dünyada olmamız kendi başına bir endişe sebebi. İnançlı olsan da inançsız olsan da öyle. İster Allah'a inan, istersen çay bardağına. İnan ya da inanma. Kim olursan ol, sürekli bir endişe tarafından kemiriliyorsun. Bu temel durumumuz ve bunu hiçbir zaman aşamayacağız. O açıdan baktığımızda daha da üzerine gidilebilir, film daha sert bir şey olabilirdi. Fakat daha tatlı bir seviyede gitsin istedim ("Röportaj: Onur Ünlü – *Sen Aydınlatırsın Geceyi*" <http://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsin-geceyi/> Son Erişim Tarihi 30. 01. 2019)

3.4.7. *İtirazım Var* (2014)

Selman Bulut (Serkan Keskin), bir Cami'de imamlık görevi yapmaktadır. Alışıl gelmiş imamlardan farklı bir yaşam tarzı ve eğitimi vardır. Selman Bulut, Antropoloji yüksek lisansı yapmış, eksi bir boksördür. Alevi türküleri ile saz çalır

konserlere çıkan Selman Bulut, iyi bir satranç oyuncusudur. Eşini bir trafik kazasında kaybeden Selman Bulut'un Zeynep (Hazal Kaya) adında kızı vardır.

Selman Bulut, bir gün namaz kıldırırken cemaatten birinin vurulması ile büyük bir kaostan içine girer. Bu cinayeti çözmek için sarhoş da olur, kiliseye de girer, ölü de diriltir. Selman Bulut, yaşadığı tüm aksiyonların ve eğlenceli anların sonunda katilin kim olduğunu bulur.

Filmdeki komedi unsurları: Selman Bulut, camide namaz kıldırıldığı sırada cemaatte bulunan hırdavatçı Salih Kalyoncu vurulur. Polis bu olay üzerine derin bir soruşturma başlatır. Bu anlarda camiye Selman Bulut'un kızı Zeynep gelir. Babasına bitirme projesi olan heykeli gösterir. Çıplak heykeli gören Selman Bulut, heykeli etrafına bakınarak hızlıca kutusuna koyar. Bir İmam'ın kızının heykel yapıyor olması tezatlığı ve Selman Bulut'un tepkisi absürt bir komedi unsuru yaratır.

Polis, Selman Bulut'u sorguya alır. Selman Bulut, hırdavatçının aslında bir tefeci oluşunu öğrenir. Buna çok şaşırır. Ona göre camiye gelen biri kötü biri değildir, olmamalıdır. Bu sahnedeki diyaloglar içerik ve üslubun birbirimle uyumsuzluğu komedi unsuru taşımaktadır. Bu anlarda ise fonda çalan eğlenceli müzik de uyumsuzluğu güçlendirerek absürt bir komedi unsuru yaratır.

Selman Bulut, Salih Kalyoncu cinayeti ile yakından ilgilenmektedir. Selman Bulut, bir akşam hırdavatçı dükkanının etrafında delil bulabilmek umuduyla keşfe gider. Burada birini fark eder ve takip etmeye başlar. Fondaki eğlenceli türkülerle birlikte Selman Bulut'a taş atan sokak çocukları görülür, Selman Bulut olay yerinden hızla uzaklaşır.

Selman Bulut, camideki kan lekelerini temizlemek için camiye girer. Kan kokusundan midesi bulan Selman Bulut şadırvana gider ve orada bir silah bulur. Selman Bulut, sıkışan tabancayı olduğu yerden çıkarmaya çalışırken Diyanet İşleri'nden bir grup görevli gelir. Selman Bulut, elindeki tabancayı onlardan gizlemeyi başarır. Fonda ise hep bir eğlenceli müzik vardır. Selman Bulut'u sorgulamaya başlayan Diyanet İşleri görevlileri, cinayet çözülene kadar camide namaz kıldırmasını gerektğini söylerler.

Bu sırada camiye Zeynep ve ev arkadaşı gelir. Zeynep, babası ile ev arkadaşını tanıştıracaktır. Fakat Selman Bulut hayatının şokunu yaşar. Çünkü Zeynep'in ev

arkadaşı bir erkektir. Zeynep babasına, Gökhan ile sevgili olduklarını ve İmam nikahı kıydırdıklarını söyler. Diyanet İşleri görevlileri bu anlara şahit olur. Bu sahnede yaşanan absürt durum komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cami'nin müezzini Efraim'in, cinayet işlendiği sırada camide olmaması, şüpheleri üzerine çekmektedir. Selman Bulut, Efraim'i takip eder. Efraim, hırdavatçı dükkanına girer ve kasadaki haçı alır. O sırada bir kutu yere düşer ve namaz alarmlı saatler çalmaya başlar. Bu anlar komedi unsuru barındırmaktadır.

Selman Bulut caminin bahçesine gelir ve silahı bulduğu yerde birinin bir şey aradığını görür. Bir grup adam Selman Bulut'u döver ve Selman Bulut hastaneye kaldırılır. Selman Bulut'un doktoru, eski bir tanıdığının oğludur. Aralarında esprili bir muhabbet vardır. Doktor, Selman Bulut'a istirahat etmesi gerektiğini söyler fakat Selman Bulut'un dinlenecek vakti yoktur. Bir an önce bu cinayeti çözmek istemektedir.

Selman Bulut'un kızı Zeynep ve sevgilisi Gökhan hastaneye giderler. Selman Bulut, Gökhan'dan bir sigara ister ve yakar. Sigarasını içerken “beni çok büyük hayal kırıklığına uğrattın Zeynep, eğer şu an burada duruyorsanız sizi sevdiğim için değil kullanmak istediğim için” der. Ve sigara dumanından dolayı hastanenin yangın alarmı çalmaya başlar. Selman Bulut yataktan kalkar ve Gökhan'ı yatağa yatırıp üstünü örterek yumruk atmaya başlar. Bu anlarda fonda eğlenceli bir müzik çalmaktadır. Selman Bulut, yangın paniğinin yaşandığı hastaneden rahatça kaçır. Fonda eğlenceli müzik ile desteklenen sahne, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Selman Bulut, silahın sahibini bulur ve mekanına gider. Mekandaki garson kızın tedirgin halleri dikkatini çeker ve onu takip etmeye başlar. Kız bir Kilise'ye girer. Selman Bulut, dikkat çekmemek için bir mum yakar ve dua etmeye başlar. Fonda eğlenceli bir müzik vardır. Selman Bulut, Kilise'de Efraim'i görür. Efraim, aldığı haçı Kilise görevlilerine teslim etmektedir. Selman Bulut'un mum yakması ve dua etmesi bir tezatı oluşturmaktadır. Bu da komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Selman Bulut, garson kızın konuştuğu Ferdi'nin Kilise'den çıkmasıyla onu takip etmeye başlar. Ferdi bir meyhaneye girer. Selman Bulut meyhaneye girerken “Allah'ım sen affetmeyi çok seversin Yarabbim!” der. Selman Bulut, garson ile sohbet ederken Ferdi'yi de muhabbete dahil eder ve onun masasına geçer. Ferdi, Selman'ın bardağına rakı doldurur. Selman Bulut rakıyı “bismillahirrahmanirrahim” diyerek içer. Selman

Bulut sarhoş olur ve Ferdi'ye Hazreti Muhammed'in kıssalarını anlatmaya başlar. Ferdi bu kıssaları şaşkınlıkla dinlemektedir. Selman Bulut'un yaşadığı bu trajikomik anlar absürt bir komedi unsuru yaratır.

Ferdi sarhoş olur ve Selman Bulut'a kendi hayat hikayesini anlatmaya başlar. Bir elektronikçi dükkanı olan Ferdi, büyük bir parti mal almak için kendisinde para olmadığından malların parasını tefeci Salih Kalyoncu'dan borç almıştır. Borcunu ödemekte zorlanan ve başı belaya giren Ferdi, Salih Kalyoncu'yu öldürmek için camiye gitmiştir fakat ondan önce biri Salih Kalyoncu'yu öldürmüştür.

Tam o sırada ezan sesi duyulur. Selman Bulut sarhoş bir halde “haydi vakittir! Allahümme Salli Ala!” diyerek yerinden kalkar. Ferdi kolundaki saati göstererek “bu da o zamanlardan kalma” der. Selman Bulut'un içki masasından kalkıp imamlik refleksi ile namaza gitme girişimi tezatı oluşturur bu da komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Efraim ortadan kaybolmuştur. Selman Bulut, Efraim'in annesinin evine gider. Kadın ölmüştür. Selman Bulut, tabureyi çekip yatakta yatan kadının başına oturur. Olayları anlatmaya başlar. Fonda ise eğlenceli bir müzik çalmaktadır. Selman Bulut, Efraim'in annesinin ölü bedenine yaklaşır ve “Ani hanım, Allah'ın izniyle diril” diye üç defa tekrar eder. Ani hanım dirilir. Selman Bulut korkar ve “Allahh!” diye bağırır. Bu sahnede Selman Bulut'un başına gelenler absürt bir komedi unsuru yaratmaktadır. Filmde yer alan ölüm sahnesinde Selman'ın dualarıyla ölüyü diriltmesi fantastik komedi türüne örnektir.

Selman Bulut, sonunda cinayeti çözmüştür. Selman Bulut ve Gökhan, Salih Kalyoncu'nun cansız bedeni ile birlikte gasilhanededirler ve ölü ile hatıra fotoğrafı çekerler. Selman Bulut, Gökhan'a olayları en başından itibaren anlatmaya başlar. Selman Bulut, katilin Gökhan olduğunu çözmüştür. Selman Bulut'un bir ölü ile fotoğraf çekilme girişimi absürt bir komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Selman Bulut film boyunca izleyiciye gösterilmeyen gizemli biri ile satranç oynamaktadır. Hamlelerini birbirlerine kısa mesaj ile bildirirler. Filmin son sahnesinde Selman Bulut'a bir mesaj gelir. Satranç tahtası önünde duran Selman Bulut, kısa mesaj ile bildirilen hamleyi görür ve “yine kaybettim” der. Film eğlenceli bir müzik ile son bulur.

Ben de Özledim (2013-2014) gibi absürt komedi türünde televizyon dizileri de çeken Onur Ünlü, *İtirazım Var*'da (2014) Sırrı Süreyya Önder ile birlikte camide işlenen bir cinayeti ve cami imamının hikayesini anlatır. Cinayeti mecburen ve kendi yöntemiyle çözmeye çalışan, saz çalan, satranç delisi, üniversite mezunu, küfürlü konuşan, içki içen, üstelik eski bir boksör olan imamın hikayesi komedi ve aksiyon çizgisinde anlatılır (Makal, 2017).

Müzikle, sazla sözle, politik göndermelerle ve taşlamalarla süslenen *İtirazım Var*, gösterimde olduğu süre içinde salonlarda yer alan komedi filmlerine göre “mizah malzemesi bol, eğlenceli iş” olarak nitelenecektir. Adını Müslüm Baba'nın (Gürses) tanınan bir şarkısından alan *İtirazım Var*'da dış sesin “insan sadece suçlu olduğu zaman kaçmaz, suçlandığı zaman da kaçar” ve “yalnızca korkaklar kendi akıllarına güvenirler ve bütün korkaklar hakikatin esiridir, şimdi sadece gözlerini kapa kalbini aç aklını da bırak gitsin” sözleri işitilir.” (Makal, 2017).

İtirazım Var filminde sahnelerin birbiriyle uyumsuzluk göstermesi ve absürtlüğü seyirci üzerinde dram algısı yerine komedi etkisi yaratmaktadır. Bu durum filmin genelinde bulunmaktadır.

3.4.8. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)

Salim (Fatih Artman) otuzlu yaşlarında bir cinayet masası polisidir. Salim'in babası ölmüştür ve annesi de kör bir hayat kadınıdır. Salim eşinden ayrılmıştır, yalnız yaşamaktadır ve bir kızı vardır. Salim hastadır, uzun süredir devam eden bu hastalık onu yavaş yavaş kör etmektedir. Film, Salim'in hırsları ve görevi arasında kalma sürecini ele almaktadır.

Ayak fetişisti olan Salim, internetten pedikür videoları izleyen ilginç bir kişiliğe sahiptir. Salim'in hayatı, Nihal Soylu'nun hayatına girmesi ile değişime uğramıştır. Cinayeti çözmek için başını türlü belalara sokan Salim, hikayenin sonunda istediği hiçbir şeye ulaşamayacaktır.

Filmdeki komedi unsurları: Salim gelen bir ihbar üzerine, ekip arkadaşları ile birlikte ilginç bir cinayet dosyasıyla ilgilenmeye başlar. Fakat ceset koktuğu için ona yanaşamaz. Bir Cinayet Biro Amirinin cesede yaklaşmaması tezatı absürt bir komedi unsuru yaratır.

Salim cinayet alanında inceleme yaparken evdeki piyanonun tuşlarına basar. Tam o anda cinayete kurban giden Murat Soylu'nun eşi Handan Soylu (Demet Evgar) merdivenlerde görülür. Şık giyimli bu kadın, kördür. Handan Soylu'nun gece elbisesi giymiş hali eşi ölmüş biri için abartılı ve tezat bir durumdur. Bu tezatlık absürt bir komedi unsuru yaratmıştır.

Salim ve ekip arkadaşı Nihal (Ezgi Eyüpoğlu), Handan Soylu ile cinayet hakkında konuşmaya başlar. Handan Soylu, *Beni Görüyor musun?* derneği yararına konser verdiği sırada eşi Murat Soylu'nun evde öldürüldüğünü söyler. Murat Soylu konserde değildir çünkü her Cuma günü kurban kestirmeye gider ve o gün de Cuma'dır.

Salim, Handan Soylu'dan etkilenmiştir. Handan Soylu kendisinden yaşlı diye bahsedince Salim “estağfurullah” der. Handan Soylu, kendisinden “kör” diye bahsedince Salim tekrar “estağfurullah” der. Handan Soylu, körlerin hafife alınmaması gerektiğinde bahseder ve Salim üçüncü kez “estağfurullah” der. Nihal ve Salim, araştırma yapmak için Murat Soylu'nun kurban kestirdiği yere giderlerken Nihal Salim'e “yalnız abi o kadar çok estağfurullah dedin ki kadın teşkilatta estağfurullah diye bir bölüm olduğunu sanacak” diye espri yapar. Bu anlarda Salim'in verdiği tepkiler absürt bir komedi unsuru olarak kullanılmaktadır.

Nihal ve Salim, Murat Soylu'nun kurban kestiği yere gelirler. Sorguya başlamadan önce Salim kurban satıcılarıyla koyunların kaç lira olduğu hakkında sohbet eder. Olay yerine cinayet sorgusu için giden Salim'in böyle bir diyaloga girmesi bir tezatı oluşturur bu da absürt bir komedi unsuru yaratır.

Salim gizlice Handan Soylu'nun evine girer. Handan, kendine yemek hazırlamaktadır. Salim, Handan'ı izler. Handan hızlı hızlı havuç doğramaktadır, Salim buna şaşırır. Salim, yemek yapan Handan Soylu'nun videosunu çekmektedir. Handan'ın ayaklarını fark eden Salim, Handan'ın çıplak ayaklarının fotoğraflarını çeker. Handan Soylu, yemek hazırlarken mutfakta birinin olduğunu fark eder ve bıçakla üstüne yürümeye başlar. Salim oradan çıkar ve kendi evine gelir. Salim, Handan Soylu'nun evinde çektiği videoyu izler ve ayak fotoğraflarını inceler.

Salim, bu cinayetin peşine ekipten bağımsız olarak düşer ve kendi yöntemleri ile cinayet ile ilgisi olan insanları sorgulamaya başlar. Salim, Handan Soylu'nun şoförünü sorguya aldırır. Salim kapıda beklerken Handan Soylu üzerideki abartı abiye elbisesi

ile kapıda görülür. Handan Soylu'nun abartılı giyim tarzı ve fondaki müziğin alakasız hali tezat oluşturduğundan komedi unsuru olarak kullanılmaktadır. Bu sırada fonda “tohumlar fidana, fidanlar ağaca” çalmaya başlar.

Salim, Handan Soylu'yu derneğe götürecektir fakat Handan Soylu dernek yolunda olmadıklarını fark ederek “Suat!” diye seslenir. Şoförü Suat'ın sesi yerine Salim'in sesini duyan Handan Soylu “Salim Başoğlu” der. Salim, “soyadımı nereden biliyorsunuz?” deyince Handan Soylu “zenginler her şeyi bilir” der ve gözlüğünü takar. Handan Soylu'nun bu repliği absürt bir komedi unsuru yaratır.

Salim, kurban kesim yerinde karşılaştığı Recep'ten şüphelenir. Kurban kesim yerine gider ve araştırma yapar. Bir bıçak bulan Salim, cinayeti Recep'in işlediğini anlar. Bu sırada Salim, Recep'in eşi Leyla'yı ve çocuğunu görür. Salim, Leyla'nın kör olduğunu anlar.

Leyla ve çocuğunu eve bırakmak için oradan alan Salim, yolda giderken Leyla ile sohbet etmeye başlar. Ona hasta olduğunu ve kör olacağını anlatır. Leyla'nın çocuğunun kör olup olmadığını sorar ve kendi annesinin de kör olduğundan bahseder. Salim'in körlüğü ve kör olacağı gerçeğini kabullenmesi bir tezat oluşturmaktadır. Bu sohbette, dramatik havanın kırılması için tezatlıklar ile absürt bir komedi unsuru yaratılmıştır

Salim, Leyla'nın güvenliği için onu annesinin yanına götürür. Annesinin yatağında Salim, annesi, Leyla ve çocuğu hep birlikte yatarlar. Bu sahne Leyla ile Mecnun dizisinde herkesin gelip İskender'in yatağında yatması sahnesini akıllara getirmektedir. Bu absürt sahne komedi unsuru taşımaktadır.

Salim, Leyla ile birlikte Leyla'nın evindeyken Recep gelir ve kıskançlık krizine girerek Salim'e saldırır. Nihal ve Polis ekibi katilin Recep olduğunu çözer ve Recep ile Leyla'nın evine baskın yapar.

Bu sırada Salim'in gözleri görmemeye başlamıştır ve içeri giren Nihal'i silahı ile vurur. Leyla bu anlarda çocuğunu alır ve evi terk eder. Salim, Recep'ten kurtulur ve yerde yatan Nihal'in ambulans isteğine cevapsız kalır. Nihal'in ayakkabısını çıkararak ayağını incelemeye başlar. Salim'in cinayet işlediği sırada Nihal'in ayaklarını incelemesi bir tezat oluşturmaktadır. Bu durum komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Film, Onur Ünlü'nün demokratik dramaturji diye adlandırdığı türe ait olsa da içindeki tezatlıklar ile absürt komedi unsurları da taşımaktadır. Karakterlerin Salim'e "gözünü seveyim" demesi trajikomiktir.

3.4.9. *Cingöz Recai* (2017)

Film, Peyami Safa'nın aynı ismi taşıyan eserinden uyarlanmıştır.

Cingöz Recai (Kenan İmirzalıoğlu), zenginden çalıp fakire veren, bin bir farklı kılığa giren, zeki, kurnaz, yakışıklı ve yardımsever bir hırsızdır. Cingöz, uzun bir aradan sonra ekibini toplar ve yeni bir plan yapar. Bu sefer amacı farklıdır. Babasını öldürenlerden intikam almak istemektedir.

Baş komiser Mehmet Rıza (Haluk Bilginer) mesleğinde saygıdeğer bir polistir. Neredeyse tüm meslek hayatı boyunca Cingöz'ü yakalamaya çalışmış fakat başarılı olamamıştır. Cingöz'ü çok iyi tanımaktadır. Ve aralarında farklı bir diyalog bulunmaktadır. Mehmet Rıza ve Cingöz Recai, içten içe birbirlerini sevip saygı duymaktadırlar. Hatta öyle ki, Cingöz Recai, Mehmet Rıza'ya "ortak" diye hitap etmektedir.

Cingöz Recai, babasını öldürenlerden intikam almak için akıl almaz bir oyun kurmuştur. Bu süreçte aşk hesapta yoktur ama bu aşk Cingöz'ün en büyük imtihanı olacaktır.

Filmdeki komedi unsurları: Cingöz, halk otobüste yolculuk yapan baş komiser Mehmet Rıza'ya, aynı otobüste yolculuk yapan bir kadın yolcunun cep telefonunu arayarak ulaşır. Cingöz Recai, Mehmet Rıza'ya bir sergide kolye çalacağını söyler. Fonda eğlenceli müzik vardır. Mehmet Rıza, bu telefondan sonra çok sinirlenir ve halk otobüsünü kendi kullanarak olay yerine gider. Mehmet Rıza ve Cingöz'ün telefon görüşmesinden sonra gelişen aksiyon sahneleri, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Cingöz Recai, sergi görevlilerine kendisini Baş komiser Mehmet Rıza'nın yardımcısı olarak tanıtır ve polis olarak kolyenin olduğu yere girer. Cingöz, Mehmet Rıza gelene kadar kolyeyi alır ve camdan çıkar. Arkasında ise bir gül bırakmıştır. Fonda eğlenceli bir müzik vardır. Aksiyon dolu bu sahnenin fon müziğinde kullanılan eğlenceli müzik bir tezat oluşturmaktadır. Bu tezat durum, absürt bir komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Cingöz, babasının katilleri ile iş birliği yapar ve onları tuzağa düşürecek bir hırsızlık planı gerçekleştirir. Baş komiser Mehmet Rıza, Cingöz'ü otopark girişinde görür ve “Cingöz!” diye bağırır. Cingöz, Mehmet Rıza'ya “sonunda kavuştuk mu ortak?” der. Baş komiser Cingöz'e “sakın aptalca bir şey yapmaya kalkma!” der. Cingöz “Hapis bana göre değil, biliyorsun!” diye cevap verir. Baş komiser, “Cingöz, yapma!” diye bağırır. Mehmet Rıza'nın arkasından polis ekipleri gelmektedir. Cingöz, Mehmet Rıza'ya, “şunu asla unutma ortak, benim hapis edilmez bir vücut içinde ölmez bir ruhum var!” der ve selam verir. Baş komiser Rıza, ekibine “ateş etmeyin!” diye bağırır. O anda başka bir ekip aracı Cingöz'ü alır. Bu ekip otomobili Cingöz'ün hilekârlarındandır. Cingöz'ün hilekârı Cüneyt, “bir an gecikeceğiz sandın değil mi? Kabul et patron” der. Koca adam, “geciktiğimiz gün öldüğümüz gündür” diye cevap verir. Filiz ise “bu sefer oldu koca adam” der.

Bu aksiyon dolu sahnede Cingöz'ün hilekârları tarafından kurtarılmasından sonra aralarında geçen sohbet ile yaşanan durum hafife alınmıştır ve bu tezat komedi unsurunu oluşturmuştur.

Cingöz Recai, hilekârları ile birlikte St. Petersburg'a gider. Sadri, “şimdi ne yapacağız ustam” diye sorar. Cingöz “ihaleye giriyoruz” diye cevap verir. Sadri, “bak kazandığımızı yine polise vereceksek ben yokum baştan söyleyeyim, çiz benim üstümü. Biz niye böyle işler yapıyoruz ya?” diye isyan eder. Cingöz güler ve “çünkü Sadri, şu dünyada hırsızlıkla polisliği birleştiren bir meslek varsa onu da ben icat ettim” der. Hep birlikte ihalenin olduğu yere giderler. Bu sahne absürt bir komedi unsuru yaratır.

Baş komiser Mehmet Rıza odasında oturduğu sırada hiç konuşmayan papağanı Peyami bir anda “ortak, telefona bak ortak!” der ve telefon çalar. Baş komiser telefonu “bunu yapmayacaktın Cingöz!” diyerek açar. Cingöz “gece senin ofise uğradım, Peyami ile lafladık biraz” der. Mehmet Rıza, “Peyami ile... Canım Peyami ile?” der. Cingöz “öyle deme ortak o hepimizin Peyamisi” der. Mehmet Rıza, “ben seni yakaladığım zaman göreceksin kimin Peyamisi!” der ve telefon kapanır. Mehmet Rıza, Peyami'ye yaklaşır ve “başka bir şey dedi mi sana, he? Nerede Cingöz? Nerde Cingöz? Cingöz nerede oğlum?” diye sorar. Fonda eğlenceli müzik vardır. Bu sahne absürt bir komedi unsuru yaratır.

Cingöz'ün babasının katili Hayalet, bir açık arttırmadır. Arttırmadaki bir arabaya fiyat verir ve tam satın alacağı anda Cingöz gelir ve “durun ya, polis mi kovalıyor?” diye sorar. Müzayede görevlisi, “yükseltiyor musunuz beyefendi?” diye sorar. Cingöz Recai ise, “her zaman” der ve kameraya bakıp güler. Fonda eğlenceli bir müzik vardır. Hayalet yerinden kalkar ve kaçmaya başlar, Cingöz ise Hayalet'in ardından gider. Sahne, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Filmde, kendisine ait olmayan bir senaryo ile çalışan Onur Ünlü, Cingöz Recai filmi için şu yorumunda bulunmuştur:

Yav zaten bu film sipariş geldi, bu film benim değil, ben kabul etmiyorum. Adım filmin her santimetre karesinde yazabilir, hem de büyük harflerle ama vallahi de benim değil billahi de benim değil! (“Bir Efsanenin Dönüşü: 10 Maddede Bir Cingöz Recai Eleştirisi”, <https://www.biletinial.com/sosyal/elestiri-10-maddede-cingoz-recai-bir-efsanenin-donusu> Son Erişim Tarihi 30. 01. 2019)

3.4.10. Gerçek Kesit: Manyak (2018)

Rıza Elmas, elli iki yaşında bir temizlik görevlisidir. Hiç evlenmemiştir ve annesi ile birlikte yaşamaktadır. Rıza'nın hayatındaki büyük değişim bir gün temizlik yaptığı sırada çöp kutusundaki cesedi görür. Rıza, bu olaydan sonra annesini kaybetme korkusu yaşamaya başlamıştır.

Annesiyle daha çok vakit geçirmek isteyen Rıza emekli olur. Zamanın büyük bir kısmını annesiyle geçirmeye başlayan Rıza'nın ruhsal dengesi bozulmaya başlamıştır. Rıza, öfke patlaması yaşamaktadır. Arkadaşları, Rıza'nın annesiyle çok ilgili olduğu için dalga geçmektedirler. Mahalleli Rıza'nın evlenmesini istemektedir fakat Rıza evleneceği kişinin annesini kıskanacağını düşünür ve bu sebeple evlenmek istemez.

Rıza, mahalleye yeni taşınan Serpil'e takıntılı şekilde aşık olur ve bu uğurda cinayet dahi işler. Ve sonunda kendisini akıl hastanesinde bulur.

Filmdeki komedi unsurları: Rıza annesi ile yemek yerken fonda korkutucu gerilim dolu bir müzik vardır. Korku filmi sahnelerini aratmayan bu yemek sahnesinde Rıza'nın annesinin ağzının kenarları yoğurtludur ve özellikle bu ayrıntı izleyiciye gösterilir. Bu korku-gerilim sahnesindeki tezatlık komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Rıza bir sabah uyanır ve annesine bakıp “Aa benim canım annem ne güzelde uyuyor bel!” der. Annesini bir bebek gibi seven Rıza, ondan da aynı şefkati beklemektedir. Rıza’nın annesi ile konuşurken çocuksu bir ses tonu kullanması, gerilim dolu anların içinde bir tezatlık oluşturmaktadır. Bu tezatlık, absürt bir komedi unsuru yaratır.

Rıza, annesi ile arasındaki ilişkinin herkes tarafından kıskanıldığından emindir. Bir restoranın önünde durup, vitrinden pişen kelleleri izleyen Rıza “Canım anam benim seni kıskanıyorlar, anamı kıskananların dillerini ellerini kesicem! Canım anam yaa!” diye kendi kendine konuşur. Bu anlar absürt bir komedi unsuru yaratmaktadır çünkü Rıza’nın yaşadığı psikolojik buhrandan komedi ortaya çıkmaktadır.

Rıza karşı eve yeni taşınan komşu Serpil’e aşık olmuştur ama annesinden de vazgeçememektedir. Rıza büyük bir çıkmazın içinde kalmıştır ve ruh sağlığı iyice bozulmuştur. Rıza, Serpil’i her sabah işe giderken takip etmektedir. Bir gün Rıza Serpil’i takip etmektedir ve fonda eğlenceli bir müzik çalmaktadır. Serpil çalıştığı dükkana girince Rıza, “Serpil’i işe bıraktım, şimdi gidip biraz dolanayım ben” der ve sahile gider.

Rıza sahilde çocuklarıyla oynayan anneleri görür “ne güzel bayanlar ya, şunlara ben sorayım çocuk nasıl bakılır” der. Rıza kadınların yanlarına yaklaşır, Rıza’dan korkan kadınlar çocuklarını alıp oradan uzaklaşırlar. Fonda ise eğlenceli bir müzik çalmaktadır. Rıza’nın içinde bulunduğu buhran ve acınası durumu ile fondaki müziğin tezatlığı komedi unsurunu oluşturmaktadır.

Rıza’nın annesi ölür. Annesinin mezarına giden Rıza, annesine “anne küs müsün bana? Bak, küs değilsen neden konuşmuyorsun ya? Bak ben buradayım... Bak, bana bak! Ben şimdi eve gidiyorum akşama gel, tamam mı? Bak bekliyorum, çok güzel yemekte yapıcım. Bekliyorum tamam mı?” diyerek ağlar. Rıza bu ölüm ile iyice çöker. Rıza’nın annesinin mezarı başında çaresizce annesinin eve geleceğine inanması hali, dramdan ortaya çıkan komedi unsuru olarak karşımıza çıkar.

Rıza’nın psikolojisi iyice bozulmuştur. Annesinin ölmeden önce oturduğu koltuğun yanına gider ve annesi varmış gibi boş koltuğa bakarak annesiyle konuşur. Rıza çaresizdir. Ve bu çaresizlik onu saçmalamaya sevk etmiştir. Bu saçmalamanın sonucunda ise ortaya mizah çıkmaktadır.

Rıza'nın kardeşi Remzi, annesini ve Rıza'yı ziyarete gelir. Rıza annesinin öldüğünü Remzi'ye söylememiştir. Rıza annesinin kıyafetlerini giyer ve iki ruhlu bir insana dönüşür. Annesinin ruhu içinde gibidir. Rıza hem annesi yerine konuşur hem de kendi yerine. Böyle sohbet eder. Remzi bunu görünce şok olur ve Rıza'dan korkmaya başlar. Rıza'nın yaşadığı bu psikolojik travma, annesini kaybetmesi ile artmıştır. Rıza'nın yalnız kalmışlık hissi ile acı çekmesinden dolayı bulduğu bu çözüm mizahı ortaya çıkarır. Evet, bu acı ve üzücü bir durumdur fakat mizah acıdan doğmaktadır.

Remzi bir gün camdan bakarken Serpil'i fark eder ve Rıza'ya yeni komşunun kim olduğunu sorar. Kıskançlık krizine giren Rıza, sevdiği kıza bakan abisini annesinin kılığına girerek öldürür. Rıza'nın abisini öldürmesi dehşet verici bir durumdur. Fakat bunu annesinin kılığına girerek yapması absürttür. Absürt, gülünç olanın içinde acı olduğunu göstermektedir.

Film, Onur Ünlü'nün yeni bir tür olarak ortaya koyduğu “demokratik dramaturji” türüne aittir. Fakat, yaşanan dram yüklü olayların kırılması anlarında absürt ortaya çıkmaktadır ve bu da filmin bazı sahnelerinde absürt bir komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

BÖLÜM 4: SONUÇ

Sinema izleyicisini gerçek hayattan uzaklaştırıp, başka bir alemin içine sokarak hem zihinsel hem de ruhsal anlamda hayatın koşuşturmacasından ve stresinden uzaklaştıran bir araçtır. Sinema, izleyicisine gerçek olmayan bir dünya sunmaktadır. İzleyiciyi sihrine kaptıran sinema, ona geçici bir mutluluk vaat etmektedir.

Türk sineması açısından bakıldığında, özellikle 2010 yılı sonrası Türk komedi filmleri gişede yüksek başarı elde etmektedir. Onur Ünlü filmleri ise gişe kaygısı ve geçici mutluluk vaatlerinin dışında kalmaktadır.

Onur Ünlü filmleri, 2010 yılı sonrası Türk sineması komedi türü içerisinde kendi anlatı tarzını kullanarak 2010 sonrası Türk sineması komedi türüne ait filmlerin dışına çıkıp kendi üslubunu ortaya koymuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, kuramsal bir çerçeve çizilmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasında komedi türlerinin neler olduğu ve bu türlerin özellikleri örnekler ile açıklamıştır. Türk sinemasında komedi türünün tarihi gelişimi kronolojik bir sıralama ile dönem dönem ele alınmış ve açıklanmıştır.

İkinci bölümde, 2010 yılı itibari ile Türk sineması komedi türü ve özellikleri incelenmiş ve ortaya çıkan ana akım komedi türü ve bağımsız komedi türü açıklanmıştır. 2010 yılı sonrasında vizyona giren Türk sineması komedi türüne ait filmler üzerinde genel bir inceleme yapılmıştır. Onur Ünlü sinemasının 2010 yılı sonrasında Türk sineması komedi türündeki yeri açıklanmıştır.

Üçüncü bölüm olan yöntem bölümünde ise çalışmanın yöntemi olan betimsel analiz yöntemi açıklanmıştır. Onur Ünlü filmleri (*Put Şeylere* ve *Kırk Kalpler Bankası* hariç) sırasıyla; *Polis* (2006), *Çocuk* (2008), *Beş Şehir* (2009), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Açlık Hikayesi* (2011), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013), *İtirazım Var* (2014), *Cingöz Recai* (2017), *Gerçek Kesit: Manyak* (2018) mizansen açısından incelenmiştir.

Onur Ünlü, ilk filmi olan *Polis* (2006), *Musa Rami* karakterinin ailesini ve itibarını kaybetme sürecini ölüm unsuru üzerinden ele alarak, bu acıdan doğan absürtlük ile komediyi sunmaktadır. Filmde ölüm üzerinden giden bir süreç vardır ve bu süreç,

kaybetme duygusunun dramatik halinin kırılması ile absürt komedi unsuru yaratarak izleyicisine aktarmaktadır. Filmde dram ve absürt komedi türlerinin birlikte kullanıldığı gözlenmiştir. Bu iki türün uyumu ile melez bir tür ortaya çıkmıştır.

Ödüllü yönetmen Ünlü, ikinci filmi olan *Çocuk* (2008) bambaşka bir yol izlemiştir. *Çocuk*'un ailesinden koparılmış bir dilenci olması dramatik bir olay olarak karşımıza çıkarken, *Çocuk*'un başına gelen olaylar silsilesi absürt bir komedi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, dram, gerçeküstücülük ve absürt komedi türlerini içinden barındırması ile melez bir tür ortaya çıkarmıştır.

Güneşin Oğlu (2008) filmi ile Onur Ünlü, gerçeküstücülük, dram, absürt komedi türlerinin hepsini tek bir filmde toplamayı başarmıştır. Ünlü aynı zamanda, farklı filmlerinde aynı oyuncular ile çalışarak, izleyicisinin oyuncu ile karakteri özdeşleştirmesine müsaade etmemektedir. *Güneşin Oğlu* filmi, *Fikri Şemsigil*'in başına gelen gerçeküstü durumu absürt komedi ile birleştirmeyi başarmıştır.

Beş Şehir (2009), Onur Ünlü'nün ölüm gerçekliği üzerinden ilerlettiği, beş farklı ana karakterin kesişen hayat hikayelerini konu almaktadır. Filmin tam ortasında duran ölüm gerçekliği ile ölümü enselerinde hisseden kanser hastası beş ana karakterin yaşadıkları absürt durumlar, bu iki türün melezleşmesine sebep olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin dramatik havası yaşanan bazı absürt olaylar ile kırılarak ortaya absürt komediyi çıkarmıştır.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), Onur Ünlü'nün her filminde olduğu gibi izleyici ile oyun oynayan bir filmidir. Celan Tan'ın bir kıskançlık ve yanlış anlama sonucu eşini öldürmesi ile başlayan film, absürt, dram ve gerçeküstü senaryosu ile karşımıza çıkmaktadır. Bir aile hikayesi olan filmde, ailenin aslında ne kadar da güçlü ve ne olursa olsun ayrılmaz bir bütün olduğu gözlemlenmektedir.

Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), aykırı bir yapıya sahiptir. İçinde hem absürt komediyi hem de sürrealizmi birlikte barındırır. Bu tarz, Onur Ünlü'nün diğer filmlerinde kullanmadığı ve ilk kez denediği bir tarzdır. Film, siyah beyaz çekilmiş olması özelliğine sahiptir. Filmin merkezinde yine ölüm unsuru bulunmaktadır. Filmin ana karakteri Cemal, annesini ve kardeşini kaybetmiş, psikolojisi normal olmayan bir adamdır ve hikaye Cemal'in endişeleri ile devam etmektedir. Filmin oyuncularını, diğer pek çok Onur Ünlü filmlerindeki oyuncular ile hemen hemen aynıdır. Cemal'in

hayatından bir kesit olarak karşımıza çıkan hikaye, dramatik yapısının kırılması ile ortaya çıkan absürt ve gerçeküstü durumlar ile Onur Ünlü sinemasında farklı bir yerde durmaktadır.

İtirazım Var (2014), entelektüel bir imam olan Selman Bulut'un kendini bir cinayet olayının içinde bulması ile başlar. Onur Ünlü'nün her filminde olduğu gibi filmin merkezinde yine ölüm bulunmaktadır. Filmin ana karakteri Selman Bulut, bu cinayeti kendi yöntemleri ile çözmek için uğraşmaktadır. Film, giriş gelişme ve sonuç üçlüsüne bakıldığında çok hızlı bir ilerleme sağlar. Her sahnesi kaçırılmadan dikkatli bir izleme gerektiren bu film, absürt komedi türüne ait bir örnektir.

Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017) filmi ile Onur Ünlü, kendini buluşu olan demokratik dramaturji türü ile karşımıza çıkar. Film, bir cinayetin çözülmesi için görevlendirilen polis Salim'in, bu cinayeti kendi hırsları ve mesleği arasında kalmasıyla devam eden bir hikayeyi izleyici ile buluşturmaktadır. Filmde önceki filmlere bakıldığında görülen kemik kadrodan sadece Demet Evgar vardır. Ünlü'nün bu filmi, tamamen absürt komedi türü üzerine kurulu bir film demek yanlış olacaktır çünkü filmde komedi karşımıza fazla çıkmaz. Dramatik bir yapı üzerinden ilerleyen film, içinde absürdlüğü de barındırmaktadır.

Peyami Safa'nı aynı adlı romanından uyarlanan *Cingöz Recai* (2017), gişede hayal kırıklığına uğramış bir gişe filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Onur Ünlü filmin kendisine ait olmadığını, sipariş üzerine çektiğini her fırsatta dile getirse de, filmin oyuncu ekibine kendinin devamlı olarak çalıştığı oyuncular ekleyerek imzasını atmıştır.

Gerçek Kesit: Manyak (2018), Onur Ünlü'nün Gerçek Kesit dizisine olan sevgisi sebebi ile çektiği bir filmidir. Senaryosu Onur Ünlü'ye ait olmayan bu filme de Ünlü kendine ait imzalar atmıştır. Örneğin oyuncak askerler, senaryoda Onur Ünlü eklemesi olarak karşımıza çıkarmaktadır. Hikaye, annesine saplantılı bir şekilde bağlı olan Rıza'nın hikayesini konu almaktadır. Annesinin ölümü ile iyice psikolojisi bozulan Rıza'nın hayat hikayesi dramatik, trajik, absürt ve korku türleri ile melezleştirilmiş olarak izleyiciye aktarılmış bir filmidir.

Onur Ünlü, 2011-2014 yılları arasında, TRT1 kanalında *Leyle ile Mecnun* dizisini çekmiştir. Dizi, kısa zamanda büyük bir hayran kitlesine ulaşarak karakterler

fenomen hale gelmiştir. Ünlü, *Leyla ile Mecnun* dizisinde gerçeküstücülük ve absürt komediyi birleştirerek televizyon tarihinde eşine az rastlanır bir dizi ortaya koymuştur.

Onur Ünlü'nün filmlerinde kullandığı komedi türü, 2010 sonrası Türk sineması komedi filmlerinde kullanılan komedi türünden tamamen farklıdır. Onur Ünlü filmlerde insan olmanın sıkıntısı ile ortaya çıkan absürt durumların mizah olarak dışa vurulduğu sonucuna varılmıştır. Onur Ünlü filmlerindeki başkarakterler özlerinde yalnız ve yalnızlıktan dolayı acı çeken insanlardır. Yalnız ve çaresiz kalan karakterler, saçmalamaya başlarlar. *Beş Şehir* filmindeki Aydın, Osman, Tevfik öğretmen ve Şevket karakterleri, *Polis* filmindeki Musa Rami, *Güneşin Oğlu* filmindeki Fikri Şemsigil, *Gerçek Kesit: Manyak* filmindeki Rıza, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki Cemal ve *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* filmindeki Salim bunlardan bazılarıdır.

2010 yılı sonrası Türk sineması komedi türünde karşımıza çıkan diğer filmler izleyiciye saf komediyi iletmektedir. Örneğin *Recep İvedik* filmine bakıldığında izleyicinin güldüğü durum insan olmanın ağırlığı ile ortaya çıkmış bir absürtlük değil, sosyolojik olarak ortaya çıkan bir durumdur. Yani, *Recep İvedik* filmlerinde gülünen olgu olayın kendisiyken, Onur Ünlü filmlerinde gülünen olgu, acı ve yalnızlık çeken karakterlerin yaşadığı endişe ile ortaya çıkan komedi olduğu sonucuna varılmıştır.

Onur Ünlü, filmlerinin çoğunda (polis, Güneşin Oğlu, Beş Şehir, CTVA AAAH, Sen Aydınlatırsın Geceyi, İtirazım Var, Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok, Gerçek Kesit: Manyak) ölüm teması vardır. Ölüm, insanların en büyük acısı olarak bilinmektedir. Sevdiğinin veya yakınlarından birinin ölüm acısını yaşayan insan, Dünya'nın büyük bir yer olduğu, kendisinin aciz ve çaresiz olduğu hissine kapılmaktadır. Bu his ile birlikte ortaya absürt çıkar ve mizah oluşturur. Onur Ünlü filmlerindeki mizahın dramatik olaylar üzerine yaşanan duygu ve ruh hallerinden ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır.

2010 yılından itibaren Türk sineması komedi türüne katkı sağlamaya başlayan, Uluslararası film festivallerinden pek çok ödül almış olan Onur Ünlü, kendine özgü olarak yeniden yorumladığı kara komedi ve absürt komedi türü filmleri ile, 2010 yılı sonrası Türk sineması komedi türünde kendine izole bir yer seçmiştir.

Bu bağlamda çalışmaya konu olan Onur Ünlü filmleri, kronolojik olarak incelenmiştir. Betimsel analiz yöntemi ile incelenen filmlerde, 2010 yılı sonrası Türk

sineması komedi türü içerisinde insanı, insana ait olan acıları ve insanın yalnızlığını konu alarak ortaya çıkardığı kara komedi ve absürt komedi türleri içinde olduğu fakat bu türler içinde de kendisine has bir üslup edindiği sonucuna ulaşılmıştır. Onur Ünlü filmlerinde gözlenen yalnız ve çaresiz karakterlerin ortaya kara komediyi ve absürt komediyi çıkardığı sonucuna varılmıştır.

Onur Ünlü filmleri ana akım komedi türüne ait değil, bağımsız komedi türüne aittir. Kendi filmlerini çekmek için kurduğu Eflatun Film yapım şirketi ile Onur Ünlü, filmlerinin çoğunun hem yapımcısı hem senaristi hem de yönetmenidir. Onur Ünlü sinemasını ana akım komedi filmlerinden ayıran en belirgin özelliklerinin başında filmlerin bağımsız olarak ortaya çıkarması ve çekeceği filmlerin senaryosunu kendisinin yazması gelmektedir.

Bu araştırma, Onur Ünlü sinemasını absürt komedi türü üzerinden ele alan ilk tez olma özelliği taşımaktadır. Çalışma, özellikle 2010 yılı sonrası Türk sinemasının komedi türü hakkında araştırma yapacaklara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Türk sineması komedi türünün nereden nereye geldiği, yaşadığı değişim ve 2010 yılı sonrasında Onur Ünlü sinemasının, Türk komedi sinemasına neler kattığı ya da nasıl bir kapı açtığı bağlamında, bu alanda merak edilenlere katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, ve diğerleri, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1999.
- Arık, Bilal. “Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz’ın Mizahına Teorik Bir Bakış,” **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. 14:111-129, 2002.
- Arslantepe, Mehmet. *Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci*. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi. Kocaeli, 2010.
- Bayrak, T. *Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık*. İstanbul Kültür Üniversitesi. **The Turkish Online Journal Of Design, Art and Communication- TOJDAC** April 4:2:105-122, 2014.
- Beach, Christopher. **Class, Language, And American Film Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Çağan, Oylum. *1980’den Günümüze Türkiye’de Güldürü Sinemasının Değişimi: Uzmanlık Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, 2009.
- Çetinkaya, Tuncer. “‘Yeni Komedi’ Üzerine Tezler,” **Film Arası**. 52:18, Kasım 2015.
- Çetinkaya, Tuncer. **Atayman’ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihani**. Antalya: 48. Uluslar arası Antalya Altın Portakal, 2011.
- Çevik, Deniz Özlem. “Abuzer Kadayıf,” **Sinefil**, BÜ Mithat Alam Film Merkezi, 6: İstanbul, 2011.
- Çötel, Sami. *Yeni Dönem Orta Oyunu: Türk Sinemasında Komedi ve Selçuk Aydemir*. Doğu Üniversitesi. İstanbul: 2016.
- Demiralp, Oğuz. **Sinemasının Aynasında Türkiye**. İstanbul: YKY, 2009.
- Dikiciler, Osman. **Arzu Film Ekolü**. Ankara: Antalya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2002.
- Edgü, Ferit. “Gülen Ciddiyet ya da Uyanık Aklın Serüveni,” **Milliyet Sanat Dergisi**. 45:2-20, 1982.
- Erbalaban Gündüz, Özge Nilay. “Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili,” **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi**. 4: 266-280, 2015.
- Ersümer Oluk, Ayşen. **Sinema Neyi Anlatır**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Esen, Şükran Kuyucak. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Evren, Burçak. **Türk Sinemasının 100 Yılı**, İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul: Rumi Matbaa, 2014.

Fırlar, F. Belma ve Çelik, Murat, “Gazete Reklâmlarında Mizah: Türk Mizah Reklâmlarına İlişkin Tarihsel Bir Analiz,” **Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. 3: 12, 2010.

Grindon, Leger. **The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies**. West Sussex: Wiley – Blackwell, 2011.

Hallenbeck, Bruce G. **Comedy-Horror Films: A Chronological History 1914-2008**. London: McFarland & Company, 2009.

Hayward, Susan. **Sinemanın Temel Kavramları**. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları, 2012.

Hıdıroğlu, İrfan. “Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur,” **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. 1: 25-44, 2011.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KOMED%C4%B0 (Son Erişim Tarihi 30. 01. 2019)

Kalkan, Faruk. **Türk Sineması Toplumbilimi**. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1988.

Karaca, Özkan. **Türk Sineması Dönemleri**. İstanbul: 2015.

Karadayı, Leyla. “Sinemamızda Hollywoodvari Tür Temsili: Çoklu Kahraman Yapısı ve Romantik Komedi”, **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde. Editör: Ö. Yılmazkol, İstanbul: Okur Kitaplığı, 2011.

Karademir, Emine Özgür. *Türk Sinemasında Güldürü: İlyas Salman Örneği*. Uzmanlık Tezi. Kıbrıs: Lefke Avrupa Üniversitesi, SBE, 2015.

Kaya, Gülçin ve Karsan, Kaan. “Röportaj: Onur Ünlü – Sen Aydınlatırsın Geceyi”. <http://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsın-geceyi/> (Son Erişim Tarihi 30. 01. 2019)

Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. İstanbul: Tezkire, 2010.

Kırel, Serpil. “Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film”. Cem Pekman (drl.), **Film Bir Adam Ertem Eğilmez** içinde (208-232). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Kırklar, Alper. **Onur Ünlü: Bir Sürü Endişe**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.

Makal, Oğuz. **Gülmenin Sineması**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017.

Mortimer, Claire. **Romantic Comedy**. London: Routledge, 2010.

Onaran, Alim Şerif. **Türk Sineması**. 1. Cilt, 2. Baskı. Ankara: Kitle Yayınları, 1999.

Onaran, Alim Şerif. **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

Önk, Yıldırım Ürün. *Türk Sineması'nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980)*. Yaşar Üniversitesi. İzmir: 2011.

Özden, Zafer. **Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**. İstanbul: Afa Yayıncılık, 2000.

Özgüç, Agah. **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1993.

- Özgüç, Agah. **Başlangıcından Bugüne Türk Sineması**. İstanbul: Bilgi Yayınları, 1985.
- Özgüç, Agah. **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Dünya Aktüel, 2005.
- Özkan, Zuhâl. “Günümüz Türk Sineması’nın Dünya Sinemasındaki Yeri,” **Journal of Azerbaijani Studies**. 6: 533-541, 2010.
- Özkoçak, Yelda. **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Der Kitabevi, 2003.
- Özkoçak, Yelda. **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Derin Yayınları, 2015.
- Özön, Nijat. **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2003.
- Parlayandemir, Gizem, Birincioğlu, Yıldız, Derya. **Türk Sinemasında Auteurs**. İstanbul: Kriter, 2016.
- Pişkin, Günseli. “İki Komedyen, İki Film G.O.R.A ve BORAT,” **Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları**. 84-92, 2008.
- Pösteği, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.
- Pösteği, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**. İstanbul: Es Yayınları, 2005.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Sivas, Âlâ. *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*: Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE, 2007
- Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Sontag, Susan. **Metafor Olarak Hastalık AIDS ve Metaforları**. İstanbul: Can Yayınları, 2015.
- Sözer, Sibel Ç. *Gülmece Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kullanımı: ‘Avrupa Yakası’ Örneği*: Uzmanlık Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, SBE, 2010.
- Sunal, Ali Kemal. *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*: Uzmanlık Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE, 1998.
- Şahinalp, Saliha Deniz. *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi*: Uzmanlık Tezi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, SBE, 2010.
- Tanöz, Mert. “Bir Efsanenin Dönüşü: 10 Maddede Bir Cingöz Recai Eleştirisi”, <https://www.biletinial.com/sosyal/elestiri-10-maddede-cingoz-recai-bir-efsanenin-donusu> (Son Erişim Tarihi 30. 01. 2019)
- Teksoy, Efe. *Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesindeki Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri*: Uzmanlık Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, SBE, 2015.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992.

Uçar, Aygöl ve Koca, Cezmi. *Gölme Düzleminde Komedi Dükkanı ile Ortaoyunu Arasındaki Bağ ve Dilsel Komik (Söz Komiğı) Açısından Bir Karşılaştırma: Uzmanlık Tezi*. Mersin: Mersin Üniversitesi, SBE, 2011.

Uluyağı, Canan. “Türk Sinemasında Güldürü,” **Kurgu Dergisi**. 14: 89-95, 1996.

Wagstaff, Christopher. **Italian Neorealist Cinema An Aesthetic Approach**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2007.

Wasko, Janet. **How Hollywood Works**. London: SAGE Publications LTD, 2003.

