

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İKİ ULUSUN KOMEDİSİ: YEŞİLÇAM VE COMMEDIA ALL'ITALIANA

Yüksek Lisans Tezi

FERHAT DUMAN

İstanbul, 2025

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İKİ ULUSUN KOMEDİSİ: YEŞİLÇAM VE COMMEDIA ALL'ITALIANA

Yüksek Lisans Tezi

FERHAT DUMAN

Tez Savunma Jürisi

1. Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Öztürk
2. Üye: Prof. Dr. Okan Ormanlı
3. Üye: Dr. Öğr. Üyesi Niyazi Can Özbaşaran

İstanbul, 2025

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GİRİŞ	1

1. Bölüm: YEŞİLÇAM'A KADAR TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ

1.1: Sinemanın Osmanlı'ya Varışı.....	3
1.2: Tiyatrocular Dönemi.....	5
1.3: Geçiş Dönemi	7

2. BÖLÜM: İTALYAN SİNEMA TARİHİ VE YENİ GERÇEKÇİLİK

2.1: Sinemanın İtalya'da Doğuşu.....	9
2.2: Andre Deed.....	12
2.3: Faşist Dönem Sinema.....	13
2.4: İtalyan Yeni Gerçekçiliği.....	17
2.6: Pembe Yeni Gerçekçilik.....	22
2.7: İtalya'nın Büyük Komedyeni Totò	26

3. BÖLÜM: POPÜLER SİNEMA VE KOMEDİ TÜRÜ

3.1: Popüler Sinema ve Tür	28
3.2: Komedi Türü	32

4. BÖLÜM: YEŞİLÇAM SİNEMASI VE KOMEDİ FİLMLERİ

4.1: Sinemacılar Dönemi ve Yeşilçam Sinemasının Özellikleri	37
4.2: Filmler	44
4.2.1: Cilalı İbo	50
4.2.2: Turist Ömer	58
4.2.3: Adanalı Tayfur	64
4.2.4: Beni Osman Öldürdü	69
4.2.5: Küçük Hanımefendi	70
4.2.6: Şoför Nebahat	74
4.2.7: Hababam Sınıfı	76
4.2.8: Süt Kardeşler	82

4.2.9: Kibar Feyzo	83
4.2.10: Zübük	84
4.2.11: Gol Kralı	86
4.2.12: Şekerpare	87

5. BÖLÜM: İTALYAN USULÜ KOMEDİ

5.1: İtalyan Usulü Komedi Akımının Özellikleri	90
5.2: Filmler	96
5.2.1: Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma	100
5.2.2: Büyük Savaş	103
5.2.3: Herkes Evine	106
5.2.4: İtalyan Usulü Boşanma	110
5.2.5: Dün, Bugün, Yarın	114
5.2.6: Yoldaşlar	117
5.2.7: Dostlarım	119
5.2.8: Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş	121
5.2.9: Zor Bir Hayat	122
5.2.10: Gamsız Hayat	124
5.2.11: Canavarlar	125
5.2.12: Patlama	126
5.2.13: Başarı	128
5.2.14: Mafya	129
5.2.15: Vigevano'lu Öğretmen	131
5.2.16: İtalyan Usulü Evlilik	134
5.2.17: Milano'da Mucize	136
5.2.18: Napoli Altını	138
5.2.19: Kıskançlık Dramı	140
5.2.20: Ekmek ve Çikolata	142
SONUÇ	145
FİLMOGRAFİ	148
KAYNAKÇA	153

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türk sinemasının Yeşilçam döneminde şekillenen komedi anlayışını, İtalya’da 1950’lerin sonlarından itibaren gelişen Commedia all’Italiana (İtalyan Usulü Komedi) türüyle birlikte incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Tarihsel ve kuramsal bir perspektif benimseyen bu tez, iki farklı ülkenin sosyo-kültürel yapılarından beslenen komedi filmlerinin üretim biçimlerini, anlatı özelliklerini ve toplumsal işlevlerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Araştırma sürecinde sinemanın toplumsal hafızayı aktaran, kültürel kimliği şekillendiren ve toplumun her türlü iniş çıkışlarını etkileyen ve ondan etkilenen bir sanat dalı olarak taşıdığı önemin farkına bir kez daha varılmıştır. Çalışma boyunca incelenen filmler, yalnızca dönemin sinema estetiğini değil, aynı zamanda seyirci beklentilerini, toplumsal değişimleri ve güldürünün evrenselleşme potansiyelini de yansıtmaktadır.

Bu sürecin her aşamasında akademik rehberliği ve yönlendirmeleriyle katkıda bulunan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Öztürk’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışma boyunca moral destekleriyle yanımda olan ve her zaman arkamda duran aileme teşekkür ederim. Verona’daki araştırmalarımın çok değerli katkılarıyla dostum Mehmet Yağlıcalı’ya minnettarım. Her türlü hayalime ortak olup beni başarıya iten hayat arkadaşım Emine Çınar olmasaydı bu tezi yazamazdım.

Bu tezin Türk ve İtalyan komedi sinema geleneğine ilgi duyan araştırmacılar için faydalı bir kaynak oluşturmasını temenni ederim.

Ferhat Duman, İstanbul/Verona, 2025

ÖZET

Türkiye’de Yeşilçam ve İtalya’da Commedia all’Italiana (İtalyan Usülü Komedi), sinemada komedi türünün iki farklı Akdeniz ülkesinde benzer tarih aralığında popülerleşmesiyle 1960 ve 70’li yıllarda hayat bulmuştur. 2. Dünya Savaşı’nın toplumsal ve kültürel etkilerinin İtalyan ve Türk Sineması’ndaki yansımaları ile bahsedilen yıllarda sinemasal açıdan belirli eğilimlerin popülerleştiğini görmekteyiz. Sinemanın başlangıcından beri ana türlerden biri olan komedi, kısa sürede bu kasvetli ortama deva olacak şekilde popülerliğini korumuştur.

“*Komedi en eski türlerden biridir*” (Hayward, 2012, s. 256). Türk Sineması’nın ilk denemelerinde de komedi unsurları içeren filmlere rastlanmaktadır. Buna örnek olarak Bican Efendi karakteri ve sonra Dümbüllü verilebilir. Daha sonra Turist Ömer, Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur gibi örneklerle Yeşilçam popüler komedi filmlerinin Türk seyircisi ile kurduğu sıkı ilişki derinleşmiştir. Tezin ilk kısmında Yeşilçam Dönemi’ne kadar Türk Sineması ele alınmıştır. Sessiz sinema döneminde dünyada büyük başarı yakalayan İtalyan filmlerini ve sonrasında İtalyan sinemasının gelişimini hatırlamak açısından ikinci bölümde İtalyan sinema tarihine göz atılmıştır. Üçüncü bölümde popüler sinema ve komedi türü çalışılmıştır. Komedi türünün özelliklerini anlamak, tezin ele aldığı konuyu benimsemek için önem arz etmektedir.

Dördüncü ve son bölümde ayrı ayrı Yeşilçam Sineması ve İtalya Usülü Komedi’nin özellikleri ve filmleri ele alınmıştır. Yeşilçam filmleri dönemin Türkiye’sinin izdüşümüdür ve kültürel atmosferini yansıtmaktadır. 60’lı yıllarda Türk Sineması altın çağını yaşamıştır ve yıllık film üretim sayısında ciddi artışlar olmuştur. Türk Sineması Yeşilçam’a kadar sisli alanlarla yaşasa da bu yıllarda ve 70’lerde seyirciyle barışmıştır. İtalyan Usülü Komedi de yerel sınırlar çerçevesinde incelenmiştir. Bu dönemde Mario Monicelli, Pietro Germi, Luigi Comencini, Dino Risi gibi yönetmenler uluslararası alanda başarılar kazanmışlardır. İtalyan komedi filmlerinin bu yükselişinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ve toplumsal gelişmelerin etkisi yadsınamaz. Bu çerçevede iki dönem etkiledikleri ve etkilendikleri yönünden dönemin sinemasal ortamı içerisinde bu tezde çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Komedi, Tür, Popüler Sinema, Yeşilçam, Commedia all’italiana, Ulusal Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçiliği

ABSTRACT

In Turkey, Yeşilçam, and in Italy, Commedia all’Italiana (Italian-Style Comedy), took shape in the 1960s and 1970s as the comedy genre became popular within a similar time frame in two different Mediterranean countries. The social and cultural effects of World War II and their reflections on Italian and Turkish Cinema reveal that certain cinematic tendencies became popular in these years. Comedy, which has been one of the main genres since the beginning of cinema, quickly maintained its popularity as a remedy for this gloomy atmosphere.

“Comedy is one of the oldest genres” (Hayward, 2012, p. 256). Films containing elements of comedy can also be found in the earliest experiments of Turkish Cinema. As examples, one may cite the character Bican Efendi and, later, Dümbüllü. Subsequently, with examples such as Turist Ömer, Cilalı İbo, and Adanalı Tayfur, the close relationship that Yeşilçam popular comedy films established with the Turkish audience deepened. In the first part of the thesis, Turkish Cinema up to the Yeşilçam Period is addressed. In order to recall the Italian films that achieved great success worldwide during the silent era and, subsequently, the development of Italian cinema, the second chapter surveys the history of Italian cinema. In the third chapter, popular cinema and the comedy genre are studied. Understanding the characteristics of the comedy genre is important for grasping the subject addressed by the thesis. In the third section, popular cinema and the comedy genre are studied.

Yeşilçam films are projections of Turkey of that period, reflecting the country’s cultural atmosphere. In the 1960s, Turkish Cinema experienced its golden age, with a significant increase in annual film production. Although Turkish Cinema had existed in uncertain areas until Yeşilçam, in these years and 70s it reconciled with its audience. Italian Style Comedy is also examined within the framework of local limitations. During this period, directors such as Mario Monicelli, Pietro Germi, Luigi Comencini, and Dino Risi achieved international success. The rise of Italian comedy films owes much to the influence of Italian Neorealism and social developments. Within this framework, the two periods have been studied in this thesis in terms of the ways they influenced and were influenced by each other in the cinematic context of their era.

Keywords: Comedy, Genre, Popular Cinema, Yeşilçam, Commedia all’Italiana, National Cinema, Italian Neorealism

GİRİŞ

Bu tez, Türkiye’de Yeşilçam ve İtalya’da Commedia all’Italiana olarak bilinen sinema geleneğini tarihsel ve toplumsal bağlamda ele almıştır. Çalışmanın merkezinde her iki ülkenin sinema tarihinde ilgili yıllarda komedi sinemasının taşıdığı önem bulunmaktadır. Bu dönem Türkiye ve İtalya için toplumsal dönüşümlerin, politik kırılmaların ve kültürel yeniden yapılanmaların yaşandığı; sinema endüstrisinin hem ekonomik hem de sanatsal anlamda güçlü bir üretim kapasitesine ulaştığı yıllardır. Dolayısıyla, iki ülkenin komedi sineması da bu koşulların şekillendirdiği bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmış, kendi yerel dinamiklerinden beslenirken aynı zamanda evrensel sinema dilinden de etkilenmiştir.

Tezin birinci bölümü, Türk sinema tarihinin Yeşilçam öncesi dönemine odaklanmıştır. Osmanlı Dönemi’ndeki ilk sinema gösterilerinden başlayarak Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte gelişen yerli yapım girişimleri, Muhsin Ertuğrul’un tiyatro merkezli sinema anlayışı, 1950’lerde çok partili döneme geçişin getirdiği sosyo-politik değişimler ve şehirleşmenin artışıyla birlikte sinema seyircisinin yapısındaki dönüşümler bu kısımda ele alınmıştır. 1950’lerin ikinci yarısından itibaren oluşmaya başlayan Yeşilçam endüstrisinin temelleri, dönemin yapımcı-yönetmen-oyuncu ilişkileri ve sinema salonlarının yaygınlaşması bağlamında değerlendirilmektedir. Bu bölüm, Yeşilçam’ın neden ve nasıl bir sinema sistemi olarak doğduğunu anlamak için gerekli tarihsel arka planı sunmaktadır.

İkinci bölüm İtalyan sinema tarihinin gelişim çizgisini izlemiştir. Sessiz film döneminden başlayarak 1930’ların Faşist dönem sineması, savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve onun etkilediklerinin, İtalyan Usulü Komedi geleneğini nasıl şekillendirdiği ele alınmıştır. Yeni Gerçekçilik sonrası ortaya çıkan bu akımın savaş sonrası İtalya’nın toplumsal sorunlarını mizahi bir üslupla ele alış biçimi tarihsel olarak konumlandırılmıştır.

Üçüncü bölüm, popüler sinema kavramı ve komedi türünün kuramsal çerçevesine ayrılmıştır. Komedinin tiyatrodan sinemaya uzanan tarihsel kökenleri, alt türleri, dramatik yapı özellikleri ve karakter tipolojileri bu kısımda ele alınmıştır. Mizahın işlevi ve toplumsal eleştiri potansiyeli, seyirciyle kurduğu etkileşim ve yerli özelliklere göre form alması incelenmiştir. Bu bölüm tezin Yeşilçam ve İtalyan Usulü Komedi örneklerine getirdiği çözümlemelerin teorik dayanağını oluşturmaktadır.

Dördüncü bölüm Yeşilçam dönemine ve seçilmiş filmlerine ayrılmıştır. 1960’lı yıllardan Turist Ömer, Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Küçük Hanımefendi ve Şoför Nebahat gibi karakterler,

70'lerden ise Arzu Film ekolünün aile filmleri incelenmiştir. Osman Seden, Hulki Saner, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lütü Akad ve Ertem Eğilmez, Kartal Tibet gibi yönetmenlerin üretimleri, dönemin seyirci profili ve toplumsal atmosferle birlikte değerlendirilmiştir. Yeşilçam komedilerinin melodramla harmanlanan yapısı, toplumsal ahlak anlayışını pekiştiren ve bazen de sorgulayan bir işlev gördüğü vurgulanmıştır. Şehirleşme, göç, sınıf farklılıkları ve modernleşme gerilimlerinin komedinin filmlerinin anlatısına nasıl yansıdığı ayrıntılı biçimde tartışılmıştır.

Son bölüm İtalyan Usulü Komedi akımının ve filmlerinin kapsamlı bir incelemesini içermektedir. İtalya'nın savaş sonrası toplumsal yapısında şekillenen bu türün, Yeni Gerçekçilik'in gerçekçi gözlemlerini mizahla harmanlayan yapısı ortaya konmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren ekonomik mucize, şehirleşme, kuzey-güney bölgesel farklılıkları ve aile yapısındaki dönüşümlerin İtalyan Usulü Komedi filmlerinde nasıl işlendiği ele alınmıştır.

Tezin genel yaklaşımı iki farklı sinema geleneğini sinemasal ve sosyolojik bağlamda karşılaştırmalı olarak anlamaya çalışmaktır. Yeşilçam ve İtalyan Usulü Komedi yerel koşullardan doğmuş olsa da dönemin küresel sinema anlayışıyla da etkileşim içinde olmuştur. 60 ve 70'li yıllar hem Türkiye hem İtalya için sinema üretiminin niceliksel olarak arttığı, niteliksel olarak çeşitlendiği ve seyirciyle güçlü bağların kurulduğu bir dönemdir. Komedi, bu dönemde yalnızca eğlence aracı değil, aynı zamanda dönemin sosyal dinamiklerini görünür kılan bir ifade biçimi olarak işlev görmüştür. Tez, Yeşilçam ve İtalyan Usulü Komedi'nin bahsedilen yıllardaki filmlerini tarihsel bağlam, toplumsal koşullar ve sinema dili açısından ele alarak iki sinema geleneğinin özelliklerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Böylece yerel ve küresel sinema bağlamında bu iki dönemin ve türün önemi somut biçimde ortaya konulmuştur.

1.BÖLÜM: YEŞİLÇAM'A KADAR TÜRK SİNEMASI'NIN GELİŞİMİ

1.1: Sinemanın Osmanlı'ya Varışı

Türk sinemasının şekillenme süreci toplumsal, ekonomik ve politik dönüşümlerin ve bireysel gayretlerin iç içe geçtiği bir sahnedir. Bir dönemin sona erip diğerinin başlamasında belirleyici olan unsurlar sinemanın ne şekilde üretildiği, kimler tarafından üretildiği ve nasıl bir anlatı dili benimsendiğidir. Sinema tarih yazarlarının Türk Sinemasını dönemlere ayırmaları, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, Cumhuriyet'ten Yeşilçam'a uzanan yolculuğunda kritik eşikleri belirlemektedir. Türk sinemasının gelişimi, üretim koşulları ve teknik olanakların yanında ideolojik, estetik ve toplumsal dönüşümleri de kapsayan çok katmanlı bir süreci temsil etmektedir. Bu bağlamda Türk sinema tarihinde belirleyici eşiklere tekabül eden dönemsel ayrımlar rastgele yapılmamış, bilakis her bir geçiş belirli tarihsel gelişmelere, kültürel kırılmalara ve sinema dilinde meydana gelen dönüşümlere dayandırılmıştır.

Sinema, Osmanlı topraklarına Lumière Kardeşler'in ilk gösteriminden bir yıl sonra ulaşmıştır. Osmanlı Devleti'ndeki temaşa sanatlarının tarihi çok eski yıllara dayandığından ve sinemadan önce bu sanatlar Batı sanatı ile etkileşim içinde olduğundan, yeni icadın Osmanlı'ya ulaşması çok sürmemiştir. Sinematograf gösteriminin bir an önce İstanbul'a ulaşmasının bir diğer önemli nedeni de Sultan II. Abdulhamit'in yurtdışındaki sinema faaliyetleriyle politik gerekçelerle ilgilenmesidir. Konuya ilgili olan Abdulhamit sinema alanındaki gelişmeleri Osmanlı'ya da taşımak istemiştir (Saydam, 2020, s. 402).

1896 yılı sonunda İstanbul'da ilk kez gösterilmesinden itibaren sinema Osmanlı toplumunda bir seyirlik araç olarak algılanmıştır. Erken dönemde sinema bir sanat dalı olarak değil teknik bir gösteri olarak değerlendirilmiştir. İlk gösterimler daha çok yabancılara ve gayrimüslim seyircilere hitap etmekteydi. Yerli sinemacıların ürettiği ve halka yönelik bir sinema anlayışı yoktu. Dolayısıyla ilk dönem, sinemanın ithal edilmiş bir kültürel ürün olarak görüldüğü ve yerli üretimden uzak bir yerde konumlandığı dönemdir.

Halka açık ilk gösteri, dönemin İstanbul'unun kültürel merkezi Pera'da Sigmund Weinberg öncülüğünde 1897 yılında yapılmıştır. (Kaplan, 2005, s. 740). Weinberg aynı zamanda İstanbul'daki ilk sinema salonunun da yöneticisidir (Saydam, 2020, s. 406). Osmanlı'daki ilk film çalışmalarını da aslen Weinberg yapmıştır. Sinema, İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde yıllar boyunca tanıtılmaya devam edilmiştir. İlk gösterimlerde öncelikle yabancı uyrukluların bulunduğu filmler birkaç yılın ardından yayılmaya başlamış ve diğer teatral

gösterilerle birlikte sergilenmeye başlanmıştır. 1. Dünya savaşına gelene kadarki dönemde sinema, teatral geleneğe alternatif bir araç olduğunu kanıtlamıştır. Sinemanın ilk dönemlerinde daha çok teknik bir merak nesnesi olmasına rağmen bu dönemde izleyici alışkanlıklarının ilk nüveleri oluşmaya başlamıştır. 1910'ların başında Sirkeci, Beyoğlu ve Galata çevresinde sinema salonlarının sayısı artmış, böylece sinema giderek şehir yaşamının bir parçası haline gelmeye başlamıştır.

Sinema, Osmanlı'nın son yıllarında modernleşme çabalarına ve kültürel dönüşüme eşlik ederek gelişmiştir. Bu bağlamda sinemanın Türkiye'de ortaya çıkışı ve ilk dönemleri toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelerle iç içedir. İlk film gösteriminden ilk uzun metraj filme ve tiyatral filmlerden sinematografik yetkinliği olan filmlere gelene kadarki süreç yaklaşık 50 yıl sürmüştür. Dönemin teknik olanaksızlıkları, sinemanın henüz bağımsız bir sanat dalı olarak görülmemesi, tek parti devleti, Faşist İtalya modellerinden esinlenen acımasız sansür yasası (Kaplan, s. 740) ve Batı etkisinden ötürü Türk Sineması'nın gelişmeye başlaması ülkenin çok partili rejime geçmesine kadar uzamıştır. Enver Paşa'nın girişimiyle devlet eliyle kurulan ilk sinema kurumu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi savaş döneminde propaganda amacıyla 1916 yılında kurulmuştur (Saydam, 2020, s. 408). Kurumun çalışmalarında sinema belgesel çekimlere dayanan bir propaganda aracı olarak kullanılmak istenmiştir. Buna rağmen kurmaca film denemeleri de yapılmıştır.

Türk sinemasının başlangıcına dair temel tartışmalardan biri, ilk Türk filminin hangisi olduğudur. Sinemanın Osmanlı coğrafyasındaki ilk önemli yerli üretimi, 14 Kasım 1914 tarihinde Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı filmidir. Ancak, bu film üzerine belgelerin ve kanıtların eksikliği nedeniyle, ilk film tartışmaları günümüze kadar sürmüştür (Kuyucak Esen, 2010, s. 8). İlk film tartışması, Türk sinema tarihinin yalnızca tarihsel bir mesele olmadığını, aynı zamanda kültürel kimlik inşasının da bir parçası olduğunu göstermektedir. Uzkınay'ın filmi, bir yapının yıkımını belgelerken Türk sinema tarihinin sembolik açılışını yapmıştır. Weinberg ve Uzkınay'ın dışında ilk dönem önemli filmcilerimizin isimleri; Sedat Simavi, Ahmet Fehim ve Şadi Fikret Karagözoğlu'dur. 1916 yılında başlayıp savaş sonrası tamamlanan ilk konulu film ise Weinberg'ın başlayıp Fuat Uzkınay'ın tamamladığı *Himmet Ağa'nın İzdivacı'dır*. Bu çalışmalardan sonra 1917'den itibaren Şadi Fikret Karagözoğlu Türk Sineması'nın ilk komedi filmi serisi ve ilk komedi yıldızı Bican Efendi'yi yaratmıştır. Karagözoğlu'nun Hisse-i Şayia adlı oyundaki karakterine dayanılarak yaratılmıştır. Serinin beşinci filmi *Bican Efendi Vekilharç* (1920)'ta Karagözoğlu güldürü öğelerini bireysel sakarlıklar ve toplumsal düzensizlikler etrafında inşa etmektedir

(Özuyar, 2008, s. 134) Film’de vekilharç olan Bican Efendi’nin işgüzarlığı yüzünden yaşadığı komik durumlar sergilenmektedir. Toplumsal hiyerarşi içinde kendine bir yer edinmeye çalışan ama bu süreçte her şeyi eline yüzüne bulaştıran bir figür olarak Bican Efendi, bireyin çaresizliğini ve toplumsal düzenin istikrarsızlığını simgelemektedir.

1.2: Tiyatrocular Dönemi

Tiyatro geleneğinden gelen Muhsin Ertuğrul, Türkiye’de modern anlamda sinema üretiminin temellerini atmıştır. Bir tiyatrocudur Ertuğrul’un film çalışmaları çoğunlukla Nazım Hikmet’in senaryolaştırdığı ve tiyatro oyuncularının oynadığı filmlerdir. Ertuğrul’un filmlerinin bir kısmı yabancı kaynaklardan uyarlamadır, diğer kısmı ise Batı’da yaşarken etkilendiği tiyatro ve gösteri geleneğini taşımaktadır. (Scognamillo, 2010, s. 40). Buna rağmen sinema onun tarafından bağımsız bir anlatı dili olarak görülmemiştir ve bu durum 40’lı yıllara kadar böyle devam etmiştir. Öyle ki Ertuğrul, 1940’lı yıllara kadar tek adam olarak tiyatro temelli tek tip bir sinema anlayışı sürdürecektir. Giovanni Scognamillo’nun (2010) Muhsin Ertuğrul’un sineması için özeti şu şekildedir: “*İpek Film’in “yürütücü” yönetmeni haline gelen, şirketin yapımlarına yön veren –ve Türk sinemasını tek başına temsil eden– Muhsin Ertuğrul artık büyük bir rahatlıkla bir tür “konfeksiyon,” “repertuar” sinemasına girer ve “repertuar” olarak da tiyatroyu kullanır.*” (s. 55).

Tiyatrocular Dönemi, tiyatro ile sinemanın iç içe geçtiği bir dönem olmasının yanında Türkiye’de film üretiminin değişeceği ve endüstrileşmeye doğru ilerlediği bir geçiş sürecinin yaşanması zorunlu aşamasıdır. Ertuğrul, sahne sanatlarından gelen disipliniyle sinema dilinin tiyatro diliyle çakışmasına neden olmuştur. Onun sinema üretimi tiyatro disiplinine bağlı olarak biçimlenmiştir ve sinemanın görsel anlatı potansiyeli yeterince değerlendirilmemiştir. Filmleri görsel anlatımın potansiyelini çok sınırlı kullanmıştır. Ertuğrul, filmlerini tiyatro gibi düşünerek çekmesine rağmen bu dönem belli başlı önemli gelişmelere de sahne olmuştur. Örneğin 1923 yılında çektiği *Ateşten Gömlek* filminde ilk kez Türk kadın oyuncuların yer alması kayda değerdir. 1935’te çektiği *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmi ise ilk kadın yıldız Cahide Sonku’nun parladığı yapımdır (2010, s. 33). Ertuğrul, *İstanbul Sokakları* adını taşıyan ilk sesli filmimizi de 1931 yılında çekmiştir. 1932 tarihli *Bir Millet Uyaniyor* filminde Mustafa Kemal Atatürk’ün gözükmesi ise sinemanın önemli bir mecra olarak görüldüğünün göstergesidir. *Bir Millet Uyaniyor*, belgesel görüntülere yer vermesi ve tiyatrocudur olmayan oyuncuları da içermesiyle sinemasal gelişmeler açısından önemlidir. İlk renkli Türk filmi *Halıcı Kız* ise 1953 yılında yine

Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Bu gelişmeler ilk dönem sinemanın tiyatrodan bağımsızlaşmasının, sinemanın başlı başına farklı bir endüstri olarak görülmesinin emeklemesidir. Bu erken dönem filmlerin birçoğu tamamen kaybolmuştur. (Scognamillo, 2010, s. 35).

Muhsin Ertuğrul, 17 yıl boyunca Türkiye'de sinema üretimini belirleyen yapının merkezinde yer almıştır. “*Muhsin Ertuğrul, sinemaya sanatsal açıdan yeterli önemi vermeyerek onu asıl sanat olarak gördüğü tiyatroya gelir getirecek bir ticari kazanç kapısı olarak düşünmüştür*” (Kuyucak Esen, 2010, s. 32). Ertuğrul, tiyatro ile sinema arasındaki geçirgenliği sabitleyen bir yönetmen olarak film üretmiştir. Onun sinema anlayışı, sinemanın teknik olanaklarını sahne sanatlarının estetiğiyle harmanlayarak oluşturduğu bir melez formu temsil etmiştir. Geleneksel tiyatronun temsilcisi olarak tiyatrodan sinemaya kayan yönetmenin otoriter sinema anlayışı dönemin sınırlı teknik olanakları ve ideolojik amaçlarla ordu destekli üretim yapısı sebebiyle sinemanın teknik ve içerik olarak gelişmesinde sınırlı bir etki yaratmıştır. Sinema tekniğini bir tiyatrocunun gözüyle yorumlamıştır. Filmlerinde kullandığı kemik ekibi tiyatro sanatçılarıdır. Scognamillo (2010), Ertuğrul’un sürdürdüğü tiyatro geleneğini o dönemin koşullarında olağan karşılamakla birlikte, araştırmaları neticesinde Avrupa’da ve Rusya’da daha çok tiyatro geleneğinden etkilendiğini ve bu etkiyi ülkemize taşıırken yerli bir sinema dili oluşturma konusunda pek çaba göstermediğini belirtmektedir (s. 44). “*(...) vodviller, müzikli güldürüler, duygusal güldürüler, operetler, sonra köy filmleri, kostümlü filmler ve melodramlarla sinemayı Batılılaştırmaya çalışmıştır. Bu koşullar altında ortaya çıkan şey sinema değildir. Sinema olmasını beklemek (...) tam bir hayalperestliktir.*” (s. 68). Ertuğrul’un sineması; oyunculuk, kostüm, sahneleme ve müzik gibi unsurlarda tiyatronun kural ve geleneğine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır.

Bu dönemin komedi türü ile olan ilişkine bakacak olursak İsmet Fahri Gülünç tarafından 1919 yılında çekilen *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* adlı film, yarım kalması sebebiyle Türk Sinemasının ilk komedi filmi ‘deneme’sidir (Özgüç, 1990, s. 24). Muhsin Ertuğrul’un ise, içerisinde güldürü öğeleri taşıyan operet türünde çektiği filmi *Karım Beni Aldatırsa* (1933), Batı’daki müzikal komedilerden öykünerek oluşturulmuştur. *Karım Beni Aldatırsa*’nın başarısı, kentsoylu güldürüsü ve içeriğinin kıskançlıkla dolu aşk hikayesi olmasından hareketle popüler anlatının halk nezdinde kazandığı başarıdır. Yönetmenin 1933 tarihli *Cici Berber* adlı filminden de bahseden Scognamillo, “*Muhsin Ertuğrul, böylece sahne geleneğinden ayrılmadan Türk Sineması’na müzikli güldürü, yani operet türünü de getiriyordu*” diyerek bahsetmektedir. (s.

58). Ertuğrul'un tiyatral geleneğiyle sahneye aktardığı ve türün Türkiye'deki devamını garantiye alan bu film seyirci tarafından oldukça ilgi görmüştür.

Sinemasal, toplumsal ve siyasal gelişmelerle 1940'lı yıllardan itibaren sinemanın bağımsızlaşması hızlanacaktır. Bu yıllarda seyircinin sinemadan beklentileri ve teknik olanakların artışıyla teatral anlatı sinemada sorgulanır olmuştur. Bu süreç, tiyatrocuların etkisinin azalmasına ve sinemanın bağımsız bir anlatım dili geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Sinemasal gelişmeler açısından eleştirilen Ertuğrul ise *“1939'dan itibaren istese de 'tek' kalamayacak ve çok sayıda genç yönetmen Türk sinemasında yerini alacaktır”* (Kuyucak Esen, 2010, s. 33)

1.3: Geçiş Dönemi

1939–1952 yılları arasını kapsayan Geçiş Dönemi, sinemanın tiyatro etkisinden kurtulmaya başladığı ve yeni anlatı olanaklarını keşfetmeye yöneldiği bir sürece işaret etmektedir. 40'lı yıllardan itibaren ülkedeki rejim değişikliği, gelişen sinema teknolojileri, yerli filmlerden alınan verginin düşürülmesi, yeni yapım şirketlerinin açılmaya başlanmasıyla özel yapımcıların sinema üretimine dahil olması ve sinemanın devletin tek elinden çıkmaya başlamasıyla Türk Sineması canlanmaya ve çeşitlenmeye başlamıştır. Bu dönem Türkiye'de sinemanın kurumsallaşma ve endüstrileşme arayışlarının yoğunlaştığı dönemdir. Sinema artık eğlence ve dramatik unsurları içeren bir mecraya dönüşmeye başlamıştır.

1940'lı yılların sonlarında başlayan dönüşüm süreci Türk sinemasında tematik ve yapısal bir değişimi beraberinde getirmiştir. Üretim sayısında artış yaşanmıştır ve sinema içerik ve biçim bakımından çeşitlenmeye başlamıştır. Sinema artık halkın gündelik yaşamına, sınıfsal ayrışmalara ve bireysel çatışmalara yönelmeye başlayacaktır. Bu dönüşüm sinemada sınıfsal çözümlerin, köyden kente göçün ve modernleşme sancılarının sinemaya yansımaları içermektedir. Türk sineması tarihinde ilk kez, sistematik bir üretim ve dağıtım yapısı şekillenmeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın sinema dağıtımına olumsuz etkisi yerli yapımcılığın önem kazanmasına yol açmıştır. Yabancı filmlerin azalması yerli üretime alan açmış ve böylece 1940'lı yıllardan itibaren çekilen film sayısında artış gözlemlenmiştir. Bu dönemde tiyatro kökenli figürler geri çekilirken sinemayı ana uğraşı olarak benimseyen yeni bir yönetmen ve yapımcı kuşağı doğmaya başlamıştır. Sesin devreye girmesiyle birlikte sinemanın anlatı dili değişmiştir. 1948'de yürürlüğe giren Yerli Film Zorunluluğu Yasası,

Türkiye’de sinema üretimini ekonomik bir faaliyet biçimi olarak yeniden tanımlamıştır. Yerli film üretiminin teşvik edilmesi özel yapımcıların sahaya çıkmasını sağlarken, devlet destekli veya devlet güdümündeki üretim modeli yerini piyasa dinamikleriyle şekillenen bir sinema ortamına bırakmıştır. Bu değişim anlatı biçimlerinde ve oyuncu tipolojilerinde de etkili olmuş, yaratıcı çeşitlilik ticari kaygılarla birlikte büyümüş, sonuçta Yeşilçam’ın karakteristik üretim çizgisi oluşmaya başlamıştır. Bu dönem Türk sinemasının kitleleşmesi için zorunlu bir ara evre olarak tanımlanmaktadır. Sinemaya karşı gelişen ekonomik yaklaşım, 1950’li yıllardan itibaren Yeşilçam’ın oluşumuna zemin hazırlayan taşları dizmiştir.

Bu dönemde film yapan başlıca yönetmenler; Ferdi Tayfur, Faruk Kenç, Şadan Kâmil, Aydın Arakon ve Vedat Örfi Bengü olarak sıralanabilir. Öne çıkan film yapım şirketleri ise Kemal Film, İpek Film, Ha-Ka Film, Ses Film’dir. Çekilen filmlerden öne çıkanlar ise Muhsin Ertuğrul’dan *Allah’ın Cenneti* (1939), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), *Akasya Palas* (1940) ve *Kızılırmak Karakoyun* (1946); Ferdi Tayfur’un *Senede Bir Gün* (1946) ve *Kerim’in Çilesi* (1947), ikisinin ortaklığında *Nasreddin Hoca Düğün’de* (Muhsin Ertuğrul & Ferdi Tayfur, 1943); Faruk Kenç’in yeni bir dönemi başlatan *Taş Parçası* (1939) ve *Yılmaz Ali* (1940); ayrıca *Sihirli Defne* (Semih Evin, 1950), Dümbüllü serisinden *Dümbüllü Macera Peşinde* (Şadan Kâmil, 1948), *Çılgılık* (Aydın Arakon, 1949), *Ateşten Gömlek* (Vedat Örfi Bengü, 1950), *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950) ve en önemlisi Ö. Lütfi Akad’ın *Lüküs Hayat* (1950) ve *Vurun Kahpeye* (1949) olarak sıralanabilir. *Vurun Kahpeye* ve *Kanun Namına* (Ö. Lütfi Akad, 1952) Sinemacılar Dönemi’ne geçişin anahtarı olmuşlardır.

2.BÖLÜM: İTALYAN SINEMA TARİHİ VE YENİ GERÇEKÇİLİK

2.1: Sinemanın İtalya’da Doğuşu

Sinema teknolojisi İtalya’ya Lumière Kardeşlerin 1896 yılında gerçekleştirdiği ilk film gösterimleriyle ulaşmıştır. Gösterimler Roma, Napoli, Floransa, Milano ve Bologna gibi büyük kentlerde halka açık olarak sunulmuştur. İlk yıllarda sinema faaliyeti Fransız yapımcıların İtalya’daki etkinlikleriyle sınırlıdır. Ancak yerli yapımlar bir süre sonra ortaya çıkacak ve Birinci Dünya Savaşı öncesinde İtalya’da sessiz sinema tarihinin en başarılı filmleri yapılacaktır.

Sinemanın gelişimi İtalya’nın benzersiz tarihsel ve estetik geçmişiyle sıkı sıkıya bağlantılı bir güzergâh izlemiştir. Özellikle Rönesans’tan beri süregelen zengin sanatsal gelenek ve kültürel mirasın kamusal bilinçteki merkezîyeti sinemanın ülke genelinde hızla benimsenmesine olanak tanımıştır. Ancak bu estetik zemin kadar belirleyici olan bir diğer unsur, İtalya’nın ülke olarak toplumsal ve kültürel bir kimlik inşasına duyduğu ihtiyaçtır. Sinema, bu yeni kimliği inşa etme sürecinde önemli bir araç olarak görülmüş ve kültürel bir projeye ve ulusal tarih, kahramanlık ve kültürel değerlerin aktarılabilceği bir mecraya dönüştürülmüştür (Bondanella, 2017, s. 101). 1861’te ulusal birliğini kuran İtalya derin bölgesel farklılıklar, hızla gelişen ama dengesiz bir sanayileşme süreci ve kentleşme baskısıyla karşı karşıyadır. Bu yeni çevrede sinema, dağınık toplumsal zemini görsel bir araçla bir araya getirme ve sunma potansiyeli taşımaktadır. İnsanlar modernleşmenin etkilerini perde üzerinden izlemeye başlayacaktır. İzleyici, filmler aracılığıyla dönüşen dünyasının görsel temsiliyle karşılaşacaktır. (Sorlin, 2001, s. 18).

Erken dönemde daha çok eğlence amaçlı film üretimi başlamıştır. Belgesel tarzında manzara görüntüleri ve halk eğlenceleriyle sınırlıdır. Başlangıçta kamera kent manzaralarının ve gündelik yaşamın kaydı işlevi görmüştür (Leprohon, 1972, s. 10) Bu dönemde dekorun dikkatle kurulduğu tiyatral sahnelemeler sinemanın tiyatrodan ödünç aldığı yapısal özelliğidir. Ancak sinemanın sahip olduğu zaman ve mekân manipülasyonu gibi olanakları kısa sürede tiyatronun sınırlarını aşan bir anlatı biçimi haline getirmiştir. Erken dönemde sinema gösterimlerinin panayır ve fuarlardan sıyrılarak kapalı ve karanlık gösterim alanlarına taşınması, sinemanın eğlence olmaktan çıkarak toplumsal ciddiyet taşıyan bir etkinliğe dönüşmesinin önemli bir adımıdır (Leprohon, s. 12). Yeni yüzyıla girdikten sonra özellikle tarihi epik filmlerle İtalyan Sineması salt bir eğlencelik olmaktan çıkıp estetik bir anlatı aracına dönüşecektir. Bu dönemde İtalyan sineması, ulusal kimliğini sinema perdesinde yeniden

kurmaya yönelik çabalara sahne olmuştur. İlk dönem İtalyan sinemasının temel karakteristiği, teknolojik bir yeniliği tanımanın ötesinde sinemanın ulusal bir anlatı kurma aracı olarak kullanılmasıdır. Bu bağlamda 1905 yılında Filoteo Alberini tarafından çekilen *Roma'nın Ele Geçirilişi* (La Presa di Roma) çoğu kaynak tarafından ilk İtalyan filmi olarak kabul edilmektedir. Film, 1870 yılında Papalık güçlerine karşı yürütülen Roma'nın ele geçirilmesi olayını konu edinmektedir. Alberini olayları kronolojik bir düzende ve sahne sahne canlandırarak gerçekçi anlatının ilk örneklerinden birini ortaya koymuştur. Roma'nın Ele Geçirilişi yalnızca sinema tekniği açısından değil, aynı zamanda ulusal sinema kimliği oluşturma çabası yönünden de önem taşımaktadır. Film, İtalyan toplumunda ulusal duyguları harekete geçirmeyi amaçlamıştır.

1910'lu yıllardan itibaren İtalyan sinemasının Altın Çağı başlamış, İtalya'da sinema endüstrisi kurumsallaşmış, prodüksiyon şirketleri çoğalmış ve uluslararası alanda rekabet edebilecek filmler üretilmeye başlanmıştır. Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya*'sına dayanan İtalyan Sineması'nın ilk uzun metraj filmi 1911 tarihli *Cehennem* (L'Inferno) dikkat çekicidir. Yapımı üç yıl süren ve ilk kez Napoli'de gösterilen L'inferno, uluslararası alanda başarılı olmuş ve büyük bir maddi getiri sağlamıştır. Filmin ilk dönemlere göre oldukça uzun olması sinema biletlerinin artmasına sebep olmuştur. Film günümüze kadar ulaşmıştır.

20. yy'ın başında Torino, Roma ve Milano gibi büyük şehirler film üretiminin merkezleridir. Açılan sinema salonları ve kurulan yapım şirketleriyle film üretimi kısa sürede organize bir sektöre dönüşmüştür. Ambrosio Film, Cines ve Itala Film'in kurulmasıyla İtalyan sineması kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu şirketler uluslararası dağıtım ağlarıyla İtalya'yı Avrupa sinema piyasasında önemli bir oyuncu haline getirmiştir. Eğlencelik ve tarihsel epik temalı yapımlar gibi farklı türlerde filmler üretmişlerdir. Böylece sinema erken dönemde estetik olarak ve ticari bir faaliyet alanı olarak güçlenmiştir.

Erken dönem İtalyan Sineması'nın öne çıkan filmi *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)'dır. *Cabiria*, dönemin en büyük prodüksiyonlarından biridir. Roma döneminde geçen bir hikâyeyi anlatan film, ilerici set tasarımı, yenilikçi kamera teknikleri ve epik tarzıyla döneminde çok dikkat çekmiştir. Filmde ilk kez kullanılan hareketli kamera, sinema tekniği açısından önemli bir sıçramaya işaret etmektedir. *Cabiria*, İtalyan sinemasının biçimlenmesinde, ulusal kimlik ve tarih konulu büyük prodüksiyonların gelişmesinde öncü olmuştur. *Kötülük Çiçeği* (Fior di Male, Carmine Gallone, 1915), *İsa* (Christus, Giulio Antamoro, 1916) ve *Güneş Sonrası* (Frate Sole, Ugo Falena & Mario Corsi, 1918) gibi büyük bütçeli filmler *Cabiria*'nın başarısının

ürünleridir (Scognamillo, 1997, s. 103). Filmdeki kadın karakter Cabiria'nın kaçırılması, esaret altındaki yolculuğu ve nihayetinde kurtarılması Roma'nın kurtarıcı ve düzen kurucu rolünü temsil eden simgesel bir anlatıdır. Başlarda basit olay örgüleri ve durağan kamera kullanımıyla sınırlı olan anlatı yapıları, bu filmle birlikte kısa süre içerisinde artan teknik deneyim, gelişen kamera hareketleri ve kurgu teknikleriyle daha karmaşık hâle gelmiştir. *Cabiria*, İtalyan ulusal gururunu yücelten bir anlatıya sahiptir. *Cabiria* gibi erken dönem tarihi epik filmler Avrupa ve Amerika'da da dikkatle izlenmiştir. *Nereye Gidiyorsun?* (Quo Vadis?, Enrico Guazzoni, 1913) gibi filmlerin büyük prodüksiyonları, devasa setleri, kalabalık figürleri tarihsel anlatılar aracılığıyla İtalya'nın sinema alanında öncü olmasını sağlamıştır. *Nereye Gidiyorsun?* ve *Cabiria*, Roma İmparatorluğu'na dayanan bir ulusal gurur ve tarihsel devamlılık fikriyle toplumsal bir misyon üstlenmişlerdir. *Nereye Gidiyorsun?* ayrıca antik Roma dönemini büyük prodüksiyon değeriyle sahneleyen ve Hollywood'un benzer epik filmlerine öncülük eden bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Erken dönem İtalyan sinemasından öne çıkan diğer sinemasal gelişme kadın oyuncuların merkezde yer aldığı melodram türündeki filmlerdir. '*Diva filmi*' (cinema delle dive) olarak adlandırılan ve dönemin opera geleneğinden gelen melodramlar sinema estetiğinde belirleyici olmuştur. Kadın oyuncular merkeze alan bu filmler seyirciyle kurduğu güçlü bağ ile yıldız sisteminin yaratıcılarından. Bu filmler kadın temsili, arzular ve toplumsal normlar gibi gerilimleri ele alan içerikler üretmiştir. Tutkulu aşk ilişkileri ve yoğun duygusal çatışmalar görselliği ön planda tutan sahnelerle oluşturulmuştur. Lyda Borelli ve Francesca Bertini gibi yıldızlar modern kadının temsiline dair simgeler haline gelmişlerdir.

Sinemanın erken dönem İtalya'sında daha çok orta sınıf ve alt sınıf izleyicilere hitap eden bir eğlence biçimi olarak konumlandığı görülmektedir. Sinema salonlarının şehir merkezlerinden taşraya kadar yayılması sinemanın bir toplumsal deneyim alanı olarak kökleşmesini sağlamıştır. Böylece sinema İtalya genelinde yaygın ve ulaşılabilir bir kültürel etkinlik hâline gelmiştir. Film gösterimlerinin düzenli hâle gelmesi, sinema salonlarının çoğalması ve yapımcıların giderek daha fazla yatırım yapmasıyla birlikte sinema İtalyan toplumu için sadece bir yenilik olmaktan çıkıp gündelik yaşamın parçası hâline gelmiştir. Üstelik sinema, İtalya gibi okuryazarlık oranının düşük olduğu bir ülkede sözsüz anlatımı sayesinde daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur.

Erken dönemde İtalya sinema üretimi açısından Avrupa'nın en önemli ülkelerinden biridir. Ancak bu yükselişin kalıcılığı kısa sürmüş, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte

İtalyan sinema sektörü ciddi bir duraksama dönemine girmiştir. Özellikle savaş sonrası dönemde Amerikan filmlerinin Avrupa pazarına hızlı bir şekilde hâkim olması İtalyan sinemasını içerik ve biçim açısından ciddi bir rekabetle karşı karşıya bırakmıştır. Bu süreçte İtalyan yapımcılar maliyetli prodüksiyonlardan uzaklaşmış ve daha düşük bütçeli yapımlara yönelmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce *Nereye Gidiyorsun?*, *Cabiria* ve *Pompei'nin Son Günleri* (Gli Ultimi Giorni di Pompei, Eleuterio Rodolfi, 1913) gibi filmler sayesinde İtalya, görkemli yapımlarıyla Amerikan filmlerine güçlü bir alternatif olarak öne çıkarken savaşla birlikte ekonomik koşullar hızla değişmiş; üretim kaynaklarının azalması, insan gücünün cepheye kaydırılması ve dış ticaretin daralması İtalyan sinemasının yükselişini durdurmuştur. Avrupa pazarındaki öncelikli konumu kaybolmuş ve bu durum ABD yapımlarına yeni alanlar açmıştır. Savaş öncesinde gösterdiği uluslararası başarıyı devam ettirecek koşulları yaratamayan İtalyan sineması savaş sonrası dönemde silikleşmiştir (Uricchio, 2008, s. 89)

2.2: Andre Deed

Sessiz sinema döneminde komedi türü İtalya'da Commedia dell'arte geleneğinin beden odaklı oyunculuğu, sokak gösterilerinden devralınan grotesk karakter yapıları ve abartılı jestleriyle birleşerek sinemanın görsel doğasına uyum sağlamıştır. Bu dönemdeki komedi filmleri sokak tiyatrosu geleneği, vodvil, sirkteki fiziksel performanslar gibi farklı etkilerin bir sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Epik filmler İtalyan sinemasının kültürleri olmadan önce tiyatral özellik taşıyan kısa metrajlı komedi filmleri çok tutulmaktaydı. Andre Deed'in meşhur karakteri Cretinetti'den önce Leopoldo Fregoli (1867–1936) İtalya'nın ilk film yıldızı olma adayıdır. Fregoli'nin tiyatro geleneğinin devamı niteliğindeki komik filmleri seri niteliğindeydi. Bu açıdan yıldız sisteminin de ilk örneklerini oluşturmaktaydı. Fakat İtalyan Sineması'nın erken dönem sessiz komedisinin dünyaca ünlü karakteri Cretinetti olmuştur. Charlie Chaplin'in Şarlo'sunun İtalyan versiyonu olan Cretinetti, Georges Méliès'le Fransa'da çalışıp sonradan İtalya'ya gelen Andre Deed'in canladığı bir tiptedir. Deed, sinema kariyerine Pathé Şirketi için çalışarak başlasa da onu esasen uluslararası çapta tanınan bir yıldıza dönüştüren süreç, 1909 yılında Torino merkezli Itala Company tarafından Fransa'dan İtalya'ya transfer edilmesiyle başlamıştır. Giovanni Pastrone'nin yönetmenliğindeki Cretinetti tipi çok meşhur olup daha sonra dünya turuna çıkmıştır.

Deed'in tiplmesi sessiz dönem komedi türünün öncülerindendir. Filmlerindeki komedi unsuru çoğunlukla kovalamaca sahneleridir. Karakterin günümüzde ulaşılabilen en meşhur filmi *Mekanik Adam* (L'uomo meccanico, Andre Deed, 1921)'dır. Cretinetti, Chaplin ve Buster Keaton'ın Amerikan slapstick komedisini oluşturan karakterleri kadar bilinmez. Fakat Peter Bondanella, Slapstick geleneğinin Commedia dell'arte tiyatrosunun komedi unsurlarına dayanadığını; slapstick kelimesinin bile bu geleneğin meşhur karakteri Zanni'yi canlandıran Arlecchino'nun taşıdığı sopadan geldiğini hatırlatarak İtalyan sahne kültürünün komedi türüne yaptığı katkıyı derinleştirmek istemiştir (Bondanella, 2017, s. 15-17).

Cretinetti karakteri aşırı duygusal, saf, sakar ve sosyal normlara uyum sağlamakta zorlanan bir tiplme olarak hem eğlendirici hem de eleştirel bir işlev üstlenmiştir. Karakterin adı da zaten 'budalacık/küçük aptal' anlamına gelen bir kelime oyunu içerir ('cretino' Türkçe'ye aptal/budala olarak, 'etti' eki ise 'cık-cık' olarak çevrilebilir). Fiziksel komediye dayalı davranışları bu niteliği pekiştirir. Cretinetti, aptallığıyla gülünç duruma düşen ama asla kötü olmayan figür tipolojisinin İtalyan varyantıdır. Bu karakter, burjuva düzenine uyum sağlamaya çalışan küçük adamın parodisi olarak izleyiciye sunulur ve İtalyan kentleşme sürecinin absürtlüğünü temsil eder. Sıkışık sokaklarda geçen kovalamacalar, işçi sınıfının yaşadığı mekânsal daralma, kadın figürlerinin ya masum ya da kontrolsüz şekilde erotize edilmesi o dönemin sosyal kodlarını anlamamanın anahtarıdır. Deed'in grotesk ve çocuksu komedisi yalnızca İtalyan izleyicisini değil uluslararası sinema seyircisini de etkilemiş, karakterin popülerliği sınırları aşmıştır.

2.3: Faşist Dönemde Sinema

1906-1916 yılları arasında Altın Çağ'ı'nı yaşayan İtalyan Sineması 1917-1929 arasındaki dönemde yaratıcı vizyon açısından ciddi bir gerileme yaşamıştır. İddialı tarihsel epik anlatıların yerini çoğu zaman içerik açısından zayıf ve estetik derinlikten yoksun filmler almıştır. Üretim mekanizması çözülmüş, Torino ve Roma gibi merkezlerde yoğunlaşan sinema üretimi savaş sonrası ekonomik ve politik istikrarsızlık nedeniyle dağılmış, stüdyolar kapanmış ve üretim kapasiteleri ciddi oranda düşmüştür. Sinema savaştan sonra yaratıcı dinamizmi yitirmiş, dış etkilere açık ve üretim açısından sınırlı bir alana hapsedilmiştir. (Leprohon, 1972, s. 47). 1920'lerden itibaren üretim ve dolaşım sistemleri giderek merkezi otoritenin yönlendirmesi altına girmiştir. Bu yıllarda bütün Avrupa'da olduğu gibi İtalya'da da toplumsal dönüşümler ve ekonomik sıkıntılar sinema sektörünü doğrudan etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından İtalya, sinema ihracatındaki üstünlüğünü Amerikan ve Alman sinemasına kaptırmıştır. 1919'da

kurulan İtalyan Sinema Birliği (Unione Cinematografica Italiana) bu duruma kurumsal zeminde karşı çıkmaya çalışsa da 1920'lerin başından itibaren sinema sektörü ciddi bir kriz içerisine girmiştir (Scognamillo, 1997, s. 104).

Bu süreçte İtalyan sinemasının en büyük sorunlarından biri dışa bağımlılıktır. Amerikan yapımlarının İtalyan sinema pazarındaki hâkimiyeti giderek artmış; özellikle görsellik ve anlatım dili açısından Amerikan sineması İtalyan izleyicisi üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Ulusal sinemanın kendine özgü anlatım biçimi geliştirmesi neredeyse imkânsız hâle gelmiş, sektörde yaratıcı tıkanmalar kaçınılmaz olmuştur. Öte yandan sesli sinemanın yaygınlaşması bu süreçte büyük bir teknolojik atılım olarak değerlendirilmiştir. Devlet, sesli film teknolojisinin gelişimini teşvik etmiş ve bu yolla sinemanın etkisini artırmayı hedeflemiştir. (Sivas, 2010, s. 12).

Benito Mussolini'nin 1922'de iktidara gelmesinin ardından İtalya'da kurumlar hızla faşist ideoloji doğrultusunda yeniden biçimlendirilmeye başlanmış ve sinema etkili bir araç olarak öne çıkmıştır. Mussolini'nin sinemaya bakışı halkı yönlendirecek ideolojik bir aygıt olarak şekillenmiştir. Faşist rejim, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini çok erken fark etmiş ve bu doğrultuda sinema üretimini sistematik biçimde denetim altına almıştır (Teksoy, 2005, s. 304). LUCE (Eğitici Sinema Birliği - L'Unione Cinematografica Educativa)'nin 1924'te kurulması bu sürecin ilk önemli adımıdır. Kurumun ana işlevi devletin tercihleri doğrultusunda belgeseller ve haber filmleri üretmektir. Özellikle haber filmleri, belgeseller ve rejimi yücelten kısa metrajlar aracılığıyla Mussolini'nin lider figürü sistemli biçimde inşa edilmiştir. LUCE yapımları hem şehirlerde hem kırsal bölgelerde düzenli olarak gösterilmiştir. 1937'de açılan Cinecittà stüdyoları ise Avrupa'nın en büyük film üretim komplekslerinden biri hâline gelerek faşist İtalya'nın kültürel prestij projesine dönüştürülmüştür. Böylece sinema İtalya'nın faşist ideolojisini sunan bir propaganda işlevine dönüşmüştür. Özellikle 1930'ların sonuna gelindiğinde sinema neredeyse tamamen devlet kontrollü bir yapıya bürünmüştür. Gösterim salonları rejimin ideolojik yayılım alanlarından biri haline getirilmiş, özellikle kırsal bölgelerde düzenlenen seyyar gösterimlerle faşist ideolojinin ülke geneline yayılması hedeflenmiştir. Bu ideoloji sinemayı hem bir eğitim aracı hem de denetim mekanizması olarak değerlendirmiştir. Sansür, yapım aşamasından gösterim sürecine kadar her noktada belirleyici olmuştur.

Filmlerin anlatı özelliklerine bakacak olursak bu dönem filmlerinde birey yoktur. Bireyin yerine kolektif, tekil hikâyelerin yerine tarihsel anlatılar, modernleşme yerine geleneksel aile yapısı ve milli değerler vardır. Bu sinemasal evrende karakterler çoğu zaman idealize edilmiş

tipler olarak sunulmuştur. Kahramanlık, sadakat, aileye bağlılık gibi temalar tekrar tekrar işlenmiştir. Tarihî filmlerde ulusal gururun altı çizilirken güncel hikâyelerde bile ahlaki öğretiler ön planda olmuştur. Rejimin sansür mekanizması yasaklayıcı değil yönlendiricidir. Yönetmenler neyin yapılabileceğini en baştan bilmiş ve çoğu zaman bu sınırlar içinde kalmıştır. Bu durum bir tür içselleştirilmiş otosansür doğurmuş, sinemacılar rejimle çatışmaya girmeden iş üretebilmenin yollarını ararken anlatı yapılarını da bu sınırlara göre biçimlendirmiştir. Sinema salonlarının faşist rejim altında çoğalması devletin kendi görüşünü daha geniş kitlelere ulaştırmak için sinemayı kullanma stratejisinin bir sonucu olarak işlemiştir. (Leprohon, 1972, s. 62).

Bunlarla beraber bu dönemde sinema altyapısı, eğitimi ve stüdyo bakımından önemli yatırımlar yapılmış, diğer yandan tüm bu olanaklar yalnızca ideolojik bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu çelişki, savaş sonrası dönemde yaşanacak sinemasal kırılmaların da temelini oluşturmuştur. 1935'te kurulan Roma Sinema Okulu (Centro Sperimentale di Cinematografia) hem teknik eğitim veren hem de sinema üzerine düşünsel zemin oluşturan bir kurum olmuştur. Bu okulda yetişen bazı öğrenciler sonraki yıllarda Yeni Gerçekçilik akımının öncü isimleri arasında yer alacaktır. Faşist dönemde geliştirilen teknik olanaklar Yeni Gerçekçilik gibi özgür ve eleştirel sinema akımlarının doğmasına zemin hazırlamış, böylece baskıcı bir dönemin içinden estetik bir uyanış doğmuştur. Bu dönemde yönetmenlerin, senaristlerin ve yapımcıların estetik kararlar üzerinde sınırlı özgürlüklere sahip olduğu bir alan da vardır. Alessandro Blasetti, Mario Camerini gibi yönetmenler, ulusal anlatıyla çerçevelenmiş, gerçekliğe daha yakın ve gündelik hayatı gözlemleyen filmler üretmiştir. Bu farklılıklar savaş sonrasında Yeni Gerçekçilik'e giden yolu açan sinema dilinin habercisi olmuştur (Bondanella, 2017, s. 30). 1933'ten itibaren yabancı filmlere karşı yerli film yasaının çıkarılması ulusal bir sinema yaratma çabası olmuştur. Roma'daki Cines'in yanmasıyla doğan boşluk, Mussolini'nin kişisel ilgisiyle desteklenen Cinecittà'nın 1937'de kurulmasıyla tamamlanmıştır. Kültürel hegemonyanın tesisi adına sanatla siyasetin iç içe geçtiği bu ortamda, Venedik Film Festivali gibi uluslararası organizasyonlar rejimin estetik vitrini haline gelmiştir. Sinema, İtalyan faşizminin elinde modern ama totaliter bir kültürel aygıt dönüşmüştür.

Özellikle 1930'lar boyunca üretilen propaganda filmleri dört temel kategoriye ayrılmaktadır; askeri ve ulusal belgeseller, Afrika misyonu temalı filmler, tarihî kostümlü dramalar ve anti-Bolşevik/Sovyet filmleri. Yurt belgeselleri ulusun geçmişiyle kahramanlık bağı kurmaya çalışırken Afrika'ya yönelik sömürgeci bakış da sinema aracılığıyla meşrulaştırılmıştır. Kostümlü dramalarda ise Mussolini'nin kültürel söylemlerini destekleyecek

şekilde antik Roma ya da Rönesans dönemine yapılan göndermeler dikkat çekmektedir. Goffredo Alessandrini'nin *Luciano Serra, Pilot* (Luciano Serra, Pilota, 1938) adlı filmi, bir savaş pilotunun ulusal onur ve görev bilinciyle hareket eden karakteri üzerinden faşist yurttaş idealini sinema aracılığıyla sunmuştur. Filmler geleneksel değerleri cilalayarak tarihten iktidar devşiren bir yaklaşım sergilemiştir. (Morandini, 2008, s. 406).

Faşist dönemde önemli sinemasal gelişmelerden biri de 'Beyaz Telefon' (telefoni bianchi) filmleri olarak adlandırılan melodramlardır. Bu filmler, üst sınıf yaşamını estetize eden, konforlu iç mekânlarda geçen ve karakterlerin sosyoekonomik sorunlardan izole olduğu anlatılardır. Filmlerde ideolojik olarak sterilize edilmiş bir gerçeklik sunumu oluşturulmuştur. Beyaz telefonlar dönemin burjuva estetiğinin bir simgesi olarak sahne dekorlarında sıkça yer almış ve bu filmler aracılığıyla İtalya'da idealize edilmiş bir yaşam tarzı perdeye taşınmıştır. Bu tür filmler özellikle üst sınıfın yaşantısını anlatan, zengin ev içi mekânlarda geçen, ahlaki mesajları otoritenin sınırları içinde kalan yapımlardır. Bondanella'nın da vurguladığı üzere, faşist ideoloji kendisini sinemada açıkça bağırان içeriklerle değil, estetik formun içine yedirilmiş, ideolojik olarak 'normalleştirilmiş' imgelerle var etmiştir (Bondanella, 2017, s. 23).

Beyaz telefon filmlerinin belirleyici estetiklerinden biri burjuva yaşam tarzının idealize edilmesi ve çatışmaların kişisel düzlemde çözüme kavuşturulmasıydı. Bu filmler doğrudan propagandaya ihtiyaç duymadan ideolojik mesajları estetik bir form içinde sunmuştur. Filmlerde sıkça rastlanan lüks evler, şık kıyafetler, modern eşyalar seyirciye hem bir modernlik duygusu hem de ulaşılması güç bir yaşam biçimi sunmuştur. Bu çerçevede Mario Camerini'nin *Bay Max* (Il Signor Max, 1937) adlı filmi, sınıfsal kimliğin dönüşümüne ve burjuva yaşam biçiminin arzusuna odaklanan karakter yapısıyla öne çıkmıştır. Vittorio De Sica'nın oyuncu olarak yer aldığı bu filmde, bir gazeteci karakterinin üst sınıf kimliğine bürünerek burjuva çevrelere girmeye çalışması, görünüş ile gerçeklik arasındaki çelişkiyi hafif dokundurmalarla sunar. Öte yandan Alessandro Blasetti gibi yönetmenlerin çalışmaları, klasik Beyaz Telefon sinemasından sapmalar sunarak gerçekçi anlatıya yönelik estetik denemelere zemin hazırlamıştır. Blasetti'nin *1860* (1934) adlı filmi tarihsel anlatıyı yeniden kurarken sinemanın ulusal kimlik inşasındaki rolünü ciddiyetle üstlenmiş, estetik düzeyde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin öncülü olabilecek bir yönelim geliştirmiştir. Blasetti'nin filmlerinde karakterlerin daha sıradan insanlar olması, kırsal alanların sahneye dahil edilmesi ve toplumsallığın önem kazanması dönemin hâkim sinemasından ayrışan önemli göstergelerdir. Bu durum, rejimin propagandacı sinema anlayışıyla doğrudan çatışmasa da yeni bir sinemasal tahayyülün filizlerini içermesi açısından önemlidir.

2.4. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, bir sinema akımı olmasının yanında savaş sonrası İtalya'nın sosyopolitik yapısıyla hesaplaşma biçimidir ve bu hesaplaşmanın en etkili anlatıcıları arasında Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ve Luchino Visconti yer almaktadır. Rossellini'nin katı gözlemci tarzı, De Sica'nın duygusal insancılığı ve Visconti'nin tarihsel ve kültürel derinliği bu dönemin sinemasını biçimlendiren üç temel eğilim olarak ortaya çıkmıştır.

Savaştan sonra harap olmuş bir ülkenin yeniden özgür filmler üretmeye başlaması ideolojik bir çaba olarak okunmalıdır. 1930'lar ve 40'lar boyunca moral verici, ahlaki normlarla çevrili ve propaganda kaygısıyla içerik üreten bir sinema anlayışına rağmen o yıllarda yetişen yönetmenler sonraki dönemde estetik kırılmanın öncüsü olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya fiziksel ve psikolojik bir enkaz halindedir. Kentler yıkılmış, ekonomik üretim durmuş, insanlar evsiz kalmıştır ve rejimin çöküşüyle birlikte ideolojik olarak yönünü şaşırmış bir halk vardır. Ortaya çıkan yıkım fiziksel mekânlarla birlikte kolektif bilinci de tahrip etmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de bu yıkımın, hayal kırıklığının ve bunalımın izlerini taşıyan bir anlatı arayışı ile ortaya çıkmıştır. Bu dönem, toplumsal gerçeklikle bağ kurmaya çalışan bir sinemasal seferberliktir. Fakat bu filmler sadece olanı göstermekle kalmamış, olması gerekeni de ima etmiştir. Yeni Gerçekçilik'in beslendiği temel kaynaklar arasında hem İtalyan edebiyatındaki verismo (gerçekçilik) geleneği hem de dönemin sol eğilimli düşünsel çevreleri yer almaktadır (Sivas, 2010, s. 20). Akımın salt bir belge sunumu olmadığı, tersine politik yönelimin ve kültürel duyarlılığın sonucu olduğu fikri onu daha karmaşık ve katmanlı bir zemin üzerine yerleştirmektedir.

Savaşın bitimi ve faşizmin çöküşüyle birlikte İtalya'da yeniden yapılanan sol hareketlerin toplum üzerindeki etkisi belirginleşmeye başlamıştır. Umutsuzluk ortamı sinemanın anlatı evrenine doğrudan yansımış ve sinema halkın sesi olmaya çalışmıştır. Savaş sonrası İtalya'sında derinleşen ekonomik eşitsizlikler, kurumsal güvensizlikler ve toplumsal belirsizlikler Yeni Gerçekçi yönetmenleri geleceğe dair bir tahayyül oluşturma amacına yöneltmiştir. Bu açıdan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, savaştan sonra İtalya'daki koşulların sinemasal düzleme yansımaları olarak anlaşılması gereken köklü bir dönüşüm hareketidir. Akımın başlıca özelliği, savaş sonrası gerçekliğini doğrudan ve çoğu zaman rahatsız edici bir açıklıkla yansıtmaya iddiasıdır. Dahası Yeni Gerçekçilik kolektif bir duruş ve sosyal sorumluluk anlayışıdır. İdeolojik, toplumsal ve estetik düzeyde kurulan bu anlayış, Mussolini rejiminin düşüşüyle birlikte İtalya'da değişen politik iklimin ve değişim rüzgarının bir sonucudur.

Akımın doğuşu aynı zamanda üretim koşullarıyla da yakından ilişkilidir. Savaş sonrasında kaynakların kısıtlı olması yönetmenleri doğrudan sokağa yöneltti, stüdyoların yokluğu gerçeklik hissini bir yandan zorunlu bir estetik hâline getirmiştir. Bu açıdan Yeni Gerçekçilik'in biçimsel özellikleri, aynı zamanda dönem koşullarının dayattığı pratik zorunluluklardır. Fakat bu zorunluluklar ve ideolojik yatırımlar birleşip zamanla özgün bir anlatım tarzına evrilmiş ve dünya sineması için dönüştürücü bir akım hâline gelmiştir. Yönetmenlerin görsel kompozisyonlarda sade ve derinlikli bir dil kurmaları, diyalog yerine görüntüyle anlam üretmeleriyle sinema kurgudan tanıklığa dönüşmüştür. Filmler, faşist dönemin stüdyo merkezli idealize edilmiş yapay anlatılarına karşılık gündelik yaşamın içine oturmuş, sokakta geçen hikâyeleriyle gerçek insanları gerçek mekânlarda anlatmayı seçmiştir. Hikâyeler artık kahramanlıkla değil hayatta kalma çabasıyla örülmektedir; bireyler topluma meydan okuyan değil toplumun içinde ezilen figürler olarak konumlandırılmaktadır. Bu filmler, yapaylıktan arınmış, stilize edilmemiş bir anlatı estetiğiyle gerçekliğe daha doğrudan bir temas kurmayı amaçlamıştır. Seyirciden duygusal yatırım bekleyen melodramlara karşılık soğukkanlı bir gözlemlerle izleyiciyi dünyadaki adaletsizliklere tanık etmeye çağıran bu sinema anlayışı bir yandan umutsuzlukla yoğrulmuşken diğer yandan dirençli bir insani varoluşun izini sürmüştür. Bu direnç hali sinemanın anlatısal biçimini de dönüştürmüş, kahraman merkezli öyküler yerine kolektif yaşantının parçalı yapısı sinemanın öznesi haline gelmiştir. Sinema artık bir yüceltme değil olduğu gibi gösterme aracına dönüşmüştür ve bu da yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda etik bir duruştur.

Öte yandan Yeni Gerçekçilik, Beyaz Telefon filmlerine karşı da bir ayağa kalkıştır. Mussolini döneminin yapay iç mekânlara, teatral oyunculuğa ve steril anlatılara dayanan filmleri; savaştan çıkmış, yoksullaşmış, ailesini kaybetmiş, kimliğini sorgulayan bir toplum için gerçeklikten kopuk birer kurguya dönüşmüştür. Yeni Gerçekçilik ise bu kopuşun karşısına, doğrudan sokağa çıkan, yıkılmış evleri, boşaltılmış meydanları, umutsuz insan yüzlerini kameranın merkezine yerleştiren bir anlatı biçimiyle çıkmıştır. Yeni Gerçekçi filmler birer hikâye olmalarının yanında belge ve tanıklık olarak değerlendirilmiştir. Etik bir tavrın ürünü olan bu filmde yapay ışıklandırmalardan kaçınmak, amatör oyuncu kullanmak ya da doğal mekânlarda çekim yapmak dönemin gerçekliğine saygı göstergesidir. Özellikle Roberto Rossellini'nin erken dönem neorealizmi daha sonra gelen nesiller için bir çıkış noktası olmuştur. Onun sinemasında yer alan yapısal boşluklar ve dramatik olmayan anlatı biçimi, modern sinemanın habercisi olarak kabul edilir. Vittorio De Sica'nın duygusal derinliği ise, sonraki melodramatik yapıların alt metnini oluşturmuştur. Lushino Visconti'nin tarihsel ve

kültürel yoğunluğu, daha sonra yükselen İtalyan auteur sinemasının öncüsü olarak değerlendirilebilir. Bu üç yönetmenin filmografileri birbirinden oldukça farklı anlatım biçimlerine sahip olsa da hepsi neorealist etik ve estetik anlayışın temellerini farklı yollarla kurmuşlardır. Anlatının yapısı, gerçeklikle kurulan ilişki, oyuncu seçimi, mekân kullanımı ve kameranın konumlandırılması gibi sinemasal kararlar her bir yönetmenin politik ve sanatsal görüşünü doğrudan yansıtmıştır. Yönetmenlerin ortak noktası gerçeklikle kurdukları ilişkinin doğrudanlığıdır. Ancak bu doğrudanlık mekanik bir belgeselcilik değil ideolojik ve estetik bir tercihtir. Yeni Gerçekçi sinema anlayışının ideolojik zemini savaş sonrasında İtalya'da oluşan yeni siyasal konjonktürle doğrudan ilişkilidir. Savaşta yer alı direniş örgütleriyle deneyim kazanmış olan bu siyasi aktörler, sanatın da yeni toplumsal bilincin inşasında rol oynaması gerektiği fikrini savunmuşlardır. Bu fikir, sinema gibi kitlelere ulaşma gücü yüksek bir alan için özellikle geçerlidir (Teksoy, 2005, s. 328).

Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (Roma, Città Aperta, 1945) filmi, öykünün savaşın izlerini taşıyan gerçek sokaklarda geçmesiyle bir milat niteliğindedir ve savaşın hemen ardından çekilmiş olması nedeniyle yalnızca sinemasal değil, tarihsel bir belge olarak da geçerlidir. Filmdeki karakterler idealize edilmiş kahramanlar değil, çelişkilerle dolu, yorgun, kararsız, sıradan ama direnmeye çalışan ve kolektif mücadeleyi temsil eden insanlardır. Özellikle uzun plan-sekanslar, sabit kamera kullanımı, dekoratif öğelerin olmayışı ve gerçekçi anlatım dili izleyicinin sahiplik duygusunu pekiştiren temel sinemasal araçlardır. Kamera hem anlatının içinde hem de dışında konumlanmıştır. *Roma, Açık Şehir*, savaşın gerçekliğini belgeleyen tarzıyla Yeni Gerçekçilik'in manifestosu niteliğindedir. Açık uçlu hikâyeler, dramatik yapıdan uzak sekanslar ve amatör oyuncu kullanımı, Rossellini'nin özellikle savaş üçlemesinde öne çıkan unsurlardır. Yönetmenin biçimsel sadeliği ideolojik bir tercihtir; sinemanın propaganda ya da gösteri aracı olmasının ötesinde doğrudan bir tanıklık imkânı sunabileceğini ileri sürmektedir. (Bondanella, 1998, s. 37) Filmdeki çerçeveleme genellikle yalın ve düzenlidir. Karakterlerin çevreyle olan ilişkisi göz önünde bulundurularak kurulmuş kompozisyonlar mekânsal gerçekliğe vurgu yapmaktadır. (Chansel, 2003, s. 33). Yönetmen, üçlemenin diğer filmleri *Hemşehri* (Paisà, 1946) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, 1948) filmlerinde de toplumsal travmanın kolektif izlerini kayıt altına almaya devam etmiştir. Rossellini'nin kamerası bir tanığın kamerasıdır. Hem tarihe hem de seyirciye karşı hesap verebilirlik taşımaktadır. (Bondanella, 2017, s. 82).

Cesare Zavattini'nin kaleme aldığı yazılarda savunduğu fikirleri Yeni Gerçekçiliğin sinema anlayışını temelden etkileyen düşünsel bir çerçeve sunmuştur. Ona göre sinema olağan

insanların olağan yaşamlarını gerçekçi bir dille sunmalı, böylece gündelik olanın içindeki gerçeklik ve trajedi görünür hale getirilmelidir (Teksoy, 2005, s. 333). Zavattini, Yeni Gerçekçilik'in ideolojik kurucularından biri olarak düşünülmekte, insanların gündelik yaşamına odaklanmayı temel bir estetik ve ahlaki görev olarak görmektedir (Sivas, 2010, s. 22). Vittorio De Sica ve senaristi Zavattini'nin iş birliğiyle ortaya çıkan *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948) ve *Umberto D.* (1952) gibi filmler sıradan insanların hayatta kalma mücadelesini aktaran anlatılardır. *Bisiklet Hırsızları* filminde anlatı karakterlerin hayatta kalmak için verdikleri küçük ama yaşamsal mücadeleler üzerine kuruludur. Bu filmler seyirciyi kendi pozisyonunu sorgulamaya davet etmektedir. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar gibi çoğu zaman görünmez olan insanlar anlatının taşıyıcısı haline gelmektedir. *Umberto D.* (1952) filmindeki yaşlı adam ya da *Kaldırım Çocukları* (Sciuscià, 1946)'ndaki sokak çocukları izleyiciyi harekete geçirirler. Bu açıdan Yeni Gerçekçilik ideolojisi açıkça propaganda biçiminde sunmamaktadır. Onun yerine gerçekliği perdeye taşıyarak izleyicinin vicdanını rahatsız etmekte ve onu sorumluluğa davet etmektedir.

De Sica'nın filmleri duygusal yoğunluğu daha yüksek bir sinema dili olarak tanımlanabilir. En güçlü yanı sıradan insanların gündelik sıkıntılarını toplumun ahlaki ve ekonomik yapılarıyla ilişkilendirerek evrensel temalar hâline getirebilmesidir. Filmleri kahramanları yüceltmez, onları günlük hayatın sıradanlığı ve çaresizliği içinde izleyiciyle yüzleştirir. Zavattini'nin kuramsal yazılarında dile getirdiği ideallerini De Sica'nın filmlerinde somut bir biçimde görmek mümkündür. Filmlerde olaylar hızla gelişmez. Karakterler içlerine kapanır, zaman ağır akar ve gerçeklik tüm çıplaklığıyla yüzümüze çarpar. (Morandini, 2008, s. 411) Yönetmenin ödüllü filmi *Bisiklet Hırsızları*'nda hikâye Roma'nın arka sokaklarında işsiz bir babanın geçim aracı olan bisikletinin çalınmasıyla başlar. Ancak bu basit olay, işsizlik ve toplumsal çaresizlik üzerinden okunabilecek katmanlı bir anlatıya dönüşür. Filmdeki baba figürü ailesine karşı sorumluluğunu yerine getirmek için kendi ahlaki sınırlarını zorlayan ama yine de başarısız olan bir kahramandır. Film boyunca bisikletini ararken karaborsacılar, kilisede dua eden fakirler, futbol holiganları, sokak serserileri gibi toplumun tüm katmanlarıyla yüzleşir. Bu insanların her biri savaş sonrası İtalya'nın parçalanmış sosyal yapısının temsilidir. Film bu karmaşık yapıya çözüm önermek gibi bir kaygı gütmemektedir. Filmde gerçekliğe sadık kalmak, estetik ya da dramatik tatminden daha önceliklidir. (Biryıldız, 2002, s. 84). *Umberto D.* filmi ise yaşlı bir emekli memurun yoksullukla, yalnızlıkla ve intihar düşünceleriyle verdiği mücadeleyi anlatır. De Sica bu filmde neredeyse tüm sinemasal araçlardan arınmış bir anlatı sunmuştur. Yönetmenin, akımın sınırlarının en belirgin şekilde esnettiği masalsı ve alegorik filmi

Milano'da Mucize (Miracolo a Milano, 1951) ise tezin son bölümünde detaylı şekilde ele alınacaktır.

Luchino Visconti ise neorealist sinemanın en aristokratik sesi olarak değerlendirilebilir. Filmleri Yeni Gerçekçilik'in sıradan insanlara odaklanma anlayışını korurken bireyleri tarihsel süreçlerin içine yerleştirmeye çalışmıştır. Filmlerin görsel dünyası zengin ve yoğun sembollerle örülüdür. Kadrajları estetik bir değer taşıırken ideolojik bir söylemin de parçasıdır. Filmlerindeki gerçekçi etkiler fakirlik ya da gündelik hayatın sunumuyla değil sınıf mücadelesinin dramatik ve estetik bir anlatısıyla hayat bulmaktadır. Karakterlerini tarihsel değişim süreçlerinin ortasında konumlandırmıştır. Visconti'nin filmleri toplumsal sınıf yapısını çözümleyen Marksist bir perspektife ve biçimsel olarak sinemanın görsel potansiyelini zorlayan bir zenginliğe sahiptir. Yönetmenin ilk filmi *Tutku* (Ossessione, 1943) Yeni Gerçekçilik'in ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Filmdeki karakterler dönemin İtalya'sının ahlaki çöküşünü ve sınıfsal gerilimlerini yansıtırken görsellik anlamında detaylara gösterilen özen ve ışık kullanımı Visconti'ye özgü etkileri yansıtır. Yönetmenin *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trema, 1948) ve geç neorealist yapıtı *Rocco ve Kardeşleri* (Rocco e i suoi fratelli, 1960)'nde güney İtalya'daki sosyal yapılar, işsizlik, göç ve yoksulluk gibi meseleler sahici karakterlerle ve mekanlarla iç içe sunulur. Tamamen Sicilyalı balıkçılarla ve onların doğal çevresinde çekilmiş olan *Yer Sarsılıyor* filminde ise diyaloglar bölgesel lehçelere uyarlanmış, oyunculuk doğal performanslara dayandırılmış ve sahneler doğal ışıkla çekilmiştir. *Yer Sarsılıyor*, bir sınıfın içinden konuşan ve doğrudan o sınıfın sorunlarını estetize eden bir sinema anlayışıyla örülmüştür. (Sorlin, 2001, s. 101).

Akımın filmleri başlangıçta kolektif bir anlatı çerçevesi sunarken zamanla bireysel anlatılara yönelmiştir. Özellikle 1950'lerin ortalarına doğru piyasa baskısı ve estetik ticarileşme ile karşı karşıya kalmıştır. Örneğin De Sica'nın erken dönem filmleri ile sonraki işleri arasında hissedilir bir değişim gözlemlenebilir. Aynı şekilde Rossellini'nin sinema anlayışı da daha bireysel ve içe dönük yönelimler kazanmıştır. Rossellini'nin ileriye dönük modernist sinema anlayışı ile De Sica'nın geleneksel duyarlılığı arasında net bir estetik ve ideolojik fark vardır. Bu durum akımın monolitik bir bütün olarak değil, ortak kaygılarda buluşan yönetmenler kuşağı olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Bununla birlikte bu çeşitlilik Yeni Gerçekçiliği güçlendirmiştir çünkü farklı sınıfların ve yaşantıların bir araya geldiği çoğulcu bir sinema dili inşa etmiştir. (Bondanella, 2017, s. 68). Televizyonun yükselişi, film endüstrisindeki yapısal değişimler ve İtalya'daki kültürel dönüşümle birlikte Yeni Gerçekçilik akımı da dönüşmüş ama canlı kalmıştır. Akımın halkla kurduğu doğrudan bağ 1950'ler ve 1960'lara

gelindiğinde yerini sanatsal deneylere ve entelektüel sinema biçimlerine bırakmıştır. Michelangelo Antonioni'nin bireysel duyarlılığı ya da Pier Paolo Pasolini'nin Marksist poetikası Yeni Gerçekçilik'in temel insani ve toplumsal duyarlılıklarından tamamen kopmamıştır. Federica Fellini, Antonioni ve Pasolini, Yeni Gerçekçilik'in belirlediği sorunsallar etrafında dolanmış ve bu sorunları farklı sinema dilleriyle yeniden üretmişlerdir. Yeni Gerçekçilik böylece, durağan ve yekpare bir estetik olmaktan çıkarak İtalyan sinemasının kendine özgü modernist damarlarını besleyen çok katmanlı bir sinemasal zihniyet haline gelmiştir. Akımın sonlanmasında, ticari baskılar ve politik değişim kadar sinemanın kendi doğasındaki dönüşüm arzusu da bulunmaktadır. Bir noktadan sonra seyircinin bu yoğun gerçeklik karşısında doygunluğa ulaştığı düşünülebilir. İtalyan Usulü Komedi gibi sonraki dönem akımlar, Yeni Gerçekçilik'in açtığı yoldan ilerlemekle birlikte gerçekçilik ilkesini bir tür anlatı ironisine dönüştürerek toplumsal eleştiriyi başka estetik biçimlerle sunmayı tercih etmişlerdir. 1950'lerden itibaren Avrupa genelinde etkisini gösteren Fransız Yeni Dalgası, Polonya Okulu ve daha sonra ortaya çıkan Üçüncü Dünya sinemaları bu sinema pratiğinden biçimsel ve tematik olarak doğrudan etkilenmiştir. 1950'lerin başından itibaren akımın etkisi azalsa da ardında bıraktığı miras sinema tarihçileri ve yapımcıları açısından tükenmez bir kaynak olmuştur. (Novel Smith, 2018, s. 233). İtalyan Usulü Komedi filmleri daha hafif ama eleştirel komedilere dayalı tarzını Yeni Gerçekçilik'in biçimsel ve tematik unsurlarını devralarak devam ettirmiştir.

2.6: Pembe Yeni Gerçekçilik

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da sinema izleyicisinin en çok rağbet ettiği filmler Yeni Gerçekçilik değil melodram olmuştur (Bondanella, 2017, s.116). Pembe Yeni Gerçekçilik (Rosy neorealism), savaş sonrasında kitlelerin görmek istediği popüler komedi ve melodramlar ile Yeni Gerçekçilik'in biçimsel özelliklerini kısmen kaynaştırmaktaydı. Kitlelere hitap eden popüler anlatı tercihiyle sinema tarihinde Yeni Gerçekçilik'in karşısında sinema yazarları açısından çok daha düşük değere sahip olan bu filmler özellikle 2000'li yıllarda sinema yazarlarının sıkça ele aldığı İtalyan Usulü Komedi'nin alıştırıcıları niteliğindedir.

50'li yıllar savaş sonrası İtalya'da sinema üretiminin hem biçimsel hem içeriksel olarak çeşitlenmeye başladığı, Yeni Gerçekçilik'in etkisini sürdürmekle birlikte artık yeni türlerin ve yönetmenlerin kendilerini gösterdiği bir dönemi kapsamaktadır. Bu yıllar, İtalyan sinemasının geniş izleyici kitlelerine hitap eden ama toplumsal duyarlılığı da elden bırakmayan bir yönelim

geliştirdiği dönemdir. Yeni Gerçekçilik'in etkileri, 1950'li yılların sonuna doğru yerini mizahi ve eleştirel anlatılara, karakter merkezli komedilere ve daha bireysel sinemasal deneylere bırakmaktadır. Pembe Yeni Gerçekçilik, klasik neorealizmin doğrudan mirasçısı olmakla birlikte ondan biçimsel olarak ödünç aldığı unsurları estetik ve ideolojik olarak farklı bir doğrultuda işlemiştir. Çünkü amacı yalnızca gerçekliğin trajedisini sergilemek değil aynı zamanda bu gerçekliğin içinde umutlu, uyumlu ve dengeli bir yaşam olasılığını temsil etmektir.

Pembe Yeni Gerçekçilik'in ayırt edici özelliği klasik neorealist sinemanın sert gerçeklik anlayışını yumuşatmasıdır. Filmler gündelik hayatın zorluklarını ve alt sınıfların mücadelesini merkezine almaya devam etmekte ama bunu çoğunlukla duygusal, romantik ve neşeli bir tonda yapmaktadır. Eleştirel keskinlik törpülenmiş, sosyal gerçeklik estetik bir arka plan olarak kullanılmış ve toplumun değerleriyle daha fazla uyum içinde olan bir hikâye anlatımı benimsenmiştir. Bu eğilim seyirciyi sarsmak ya da bilinçlendirmek yerine, onu teskin etmeyi ve yeni kurulan düzenin içinde kendine bir yer bulabileceğine ikna etmeyi amaçlamaktadır. Pembe Yeni Gerçekçilik'in bu yönü onun ideolojik konumlanmasını da belirlemiştir. Klasik neorealizm ile özdeşleşmiş olan entelektüel karamsarlık yerini toplumun bütünlüğüne ve kurumlarının sürekliliğine duyulan güvene bırakmıştır. Din, aile, devlet gibi geleneksel kurumlar eleştiri nesnesi olarak değil, sosyal güvenliğin ve bireysel mutluluğun dayanakları olarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Pembe Yeni Gerçekçilik modernleşme sürecine uyum sağlayan, köklerini geleneksel değerlerde bulan ama aynı zamanda bu değerleri modern kentsel yaşamla uzlaştırmaya çalışan bir niyeti temsil etmiştir. Filmler, seyircisini bir tür kolektif terapinin parçası kılarken toplumu normalleştirme ve istikrarı kutsama işlevi üstlenmiştir. Şehirleşmenin, tüketim kültürünün, bireysel özgürlük arayışlarının yükselişe geçtiği ve modernleşmenin hız kazandığı 1950'li yıllarda, Pembe Yeni Gerçekçilik geçmişle bugünü birleştiren, ideal bir İtalyan kimliğini yeniden kuran bir anlatı mekanizması olarak işlemiştir. Bu yönüyle savaş sonrası İtalya'nın hem ruhsal hem de ideolojik toparlanma sürecinin estetik formasyonudur.

Bu filmler gerçek mekânlar, gündelik yaşamdan alınmış konular ve sıradan karakterler kullanarak Yeni Gerçekçiliğin biçimsel izlerini taşımaktadır. Ancak bu biçimsel benzerliğin ardında yatan anlatı düzeyi daha az çatışmacı ve daha çok uyum arayan bir doğaya sahiptir. Özellikle aile yapısı, aşk ilişkileri ve ahlaki gelişim gibi temalar filmlerin öne çıkan anlatı çerçevelerini oluşturmuştur. Yeni Gerçekçilik'in sert gerçeklik anlayışına karşılık bu anlatı bireysel düzeyde çözümler ve mutluluk anları sunmuştur. Karakterler hâlâ işçidir ve yoksuldur ancak artık yaşamlarında bir iyileşme mümkündür. Bu da Yeni Gerçekçiliğin eleştirel niteliğini

azaltan ve seyirciyle daha duygusal bir bağ kurmayı başaran bir sinema anlayışının önünü açmıştır. Toplumsal eleştiri doğrudan bir protesto biçiminden çıkarak inceltilmiş, daha çok ironi ve duygusal tonlarla örülmüş anlatılar aracılığıyla aktarılmıştır. Bu durum, sinemanın kitlelerle kurduğu ilişkinin doğasını da değiştirmektedir. (Sorlin, 2001, s. 108)

Âla Sivas 50’li yıllarda üretilen güldürü filmlerini üç kategoriye ayırmaktadır. Pembe Yeni Gerçekçilik bunlardan biridir. Diğer ikisi ise görenek güldürüleri ve Totò filmleridir. Sivas’ın, köy ve şehir diye ayırdığı görenek güldürüleri içerik ve biçim olarak çok benzemekte ve ayrıştıkları tek nokta mekanlardır. Toto filmleri ise daha detaylı inceleyeceğimiz üzere karakterinin mizahi dilini özümsemiş ve İtalyan seyirciler tarafından sahiplenilmiş slapstick komedi diline sahiptir. Son olarak Pembe Yeni Gerçekçilik filmleri ise görenek filmlerinden pek de ayrılmayan, Yeni Gerçekçilik’in anlatı özelliklerini unutmayan ama daha fazla seyir zevki vadeden filmlerdir (Sivas, 2010, s. 27).

Pembe Yeni Gerçekçilik’in ilk örnekleri arasında Renato Castellani’nin yönettiği *Roma Güneşi Altında* (Sotto il sole di Roma, 1948), *İki Paralık Mutluluk* (Due soldi di speranza, 1952) ve Luciano Emmer’in *Sunday in August* (Domenica d’agosto, 1950) gibi filmler yer alır. Bu filmler gerçek mekânlar, amatör oyuncular ve alt sınıf karakterler kullanırken melodramatik ve iyimser bir atmosfere sahiptir. (Bini, 2011, 42). Dönemin öne çıkan yönetmeni ise Raffaello Matarazzo’dur. Matarazzo’nun filmlerinde sıklıkla boy gösteren ve kitlelerin zihninde yer etmiş oyuncular ise Amedeo Nazzari ve Yvonne Sanson çiftidir. Matarazzo’nun en bilinen ve Pembe Yeni Gerçekçilik deyince akla ilk gelen ve görsel açıdan da son derece başarılı olan *Zincirler* (Catene, 1949) filmi, evli bir kadın olan Rosa (Yvonne Sanson), kocası Guglielmo (Amedeo Nazzari) ve hala Rosa’ya âşık olan eski erkek arkadaşı arasındaki aşk üçgenini melodramatik bir anlatıyla aktarır. Filmin ele aldığı aile ve onur gibi kavramlar daha sonra İtalyan Usulü Komedi’nin de ana temaları olacaktır.

Renato Castellani gibi yönetmenler Napoli’deki işsizliği ve sosyal sorunları estetik bir şekilde perdeye taşıırken eleştirel olduğu kadar seyirci dostu da kalmıştır. On yıl sonra festivallerde büyük ödüller toplayan ve İtalyan Usulü Komedi sinemasını dünyaya tanıtan Luigi Comencini ve Dino Risi gibi yönetmenler bu dönemde Yeni Gerçekçi filmlerin paralelinde komedi filmleri çekmekteydiler. Comencini’nin elinden çıkan *Ekmek, Aşk ve Hayal* (Pane, amore e fantasia, 1953) filmi dönemin en bilinen örnekleri arasında olmakla birlikte farklı yönetmenler tarafından ele alınan bir seriye dönüşmüştür. Film bir köy ortamında geçer ve hikâyesini orta yaşlı bir jandarma ile genç bir kadının duygusal ilişkisi üzerine kurar. Neorealist

bir filmde beklenen sınıfsal çatışma ya da sistem eleştirisi bu filmde yer almamaktadır. Bunun yerine topluluk değerleri, yerel gelenekler ve bireysel arayışlar yumuşak bir tonda işlenmiştir. Vittorio De Sica'nın oynadığı jandarma karakteri klasik neorealizmin ezilmiş bireyleri gibi değil, toplumsal düzenin bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Comencini, bu yapımla hem seyircinin duygusal beklentilerine yanıt vermiş hem de kırsal romantizmi estetik bir atmosferle sunmuştur. Aynı yıllarda çekilen ve halk arasında büyük ilgi gören bir başka film serisi ise Don Camillo serisidir. Julien Duvivier'in yönettiği ilk film *Don Camillo'nun Küçük Dünyası* (*Don Camillo*, 1952), Don Camillo (Fernandel) adındaki bir köy papazı ile komünist belediye başkanı Peppone (Gibo Cervi) 'nin rekabetini konu alır. Filmde ideolojik farklılıklar bireysel çatışmalardan çok yerel dayanışma ve toplumsal denge bağlamında ele alınır. Serinin diğer filmleri *Don Camillo'nun Dönüşü* (*Il ritorno di Don Camillo*, 1953) ve *Don Camillo'nun Son Turu* (*La grande bagarre de Don Camillo*, 1955) bu modeli sürdürmüştür. Politik ayrışmalar mizah unsurlarıyla yumuşatılmış, karakterler ideolojik olmaktan çok birbirine benzeyen köylüler olarak resmedilmiştir. Bu anlatılar politik çatışmanın halk yaşamındaki etkilerini önemsizleştiren ve sistem içi uyumu ön plana çıkaran yapılarıyla Pembe Yeni Gerçekçilik'in ideolojik çerçevesini örneklemektedir. Buna karşın *Fakir ama Yakışıklı* (*Poveri ma belli*, Dino Risi, 1957) kırsal duyarlılıktan kopuşu temsil etmektedir. Film, şehir yaşamına, gençliğe ve modern kültüre odaklanmaktadır. Karakterler küçük kasaba figürleri yerine şehirli, dinamik ve yeni bir tüketim kültürünün içindedir. Özellikle kadın karakterler bu filmlerde geleneksel aile değerleriyle modern özgürlük arayışı arasında konumlandırılmıştır.

1950'li yıllarda öne çıkan bir başka önemli gelişme ise kadın karakterlerin sinemada daha görünür hale gelmesidir. Bu dönem filmlerinde Sophia Loren ile popülerlik için yarışan Gina Lollobrigida, İtalyan seyircileri sinema salonlarına toplamaya çalışmaktadır. Bu görünürlük, her ne kadar tam anlamıyla eşit temsile ulaşmamış olsa da kadınların artık yalnızca arka planda yer alan figürler olmaktan çıkıp anlatının taşıyıcısı haline geldiği yapımların sayısı artmaya başlamıştır. Kadın karakterler artık filmlerde kendi başlarına bir temsil değeri taşıyan ve değişen toplumsal yapıyla yüzleşen bireylerdir (Sivas, 2010, s. 28). Öte yandan 1950'li yıllarda Venedik, Cannes ve Berlin gibi festivallerde ödül alan filmlerle İtalyan sineması dünya çapında daha fazla tanınır hale gelmiştir. Akımlar arası bu geçişkenlik; Yeni Gerçekçilik'in sadeliği, ardından Fellini ve Antonioni gibi yönetmenlerin sanat filmleri ile İtalyan Usulü Komedi'nin ironisi arasında kurulan ve iç içe geçen bir sinemasal dengenin ürünüdür. Pembe Yeni Gerçekçilik, sonraki yıllarda gelişecek olan İtalyan Usulü Komedi'nin zeminini hazırlayan önemli bir ara evre niteliğindedir. Bu yönüyle Pembe Yeni Gerçekçilik ne tam anlamıyla Yeni

Gerçekçi kalır ne de tamamen popüler sinemanın içinde erir. Bu ara biçim, İtalyan sinemasında ideolojik söylem ile seyir zevki arasındaki dengeyi kurmaya çalışan bir eğilim olarak düşünülebilir.

2.7: İtalya'nın Büyük Komedyeni Totò

Bu dönemin başarılı yapımları melodramlar kadar çok komedilerdi de. Komedilerin öne çıkan oyuncusu eski bir tiyatrocusu olan Totò lakaplı Antonio De Curtis'tir. Totò kökenini Commedia dell'arte geleneğinden almaktadır. Açlık, yoksulluk ve adaletsizlik gibi hayli ciddi meseleleri absürt yollarla komik hâle getirme becerisiyle Totò, İtalyan halkının savaş sonrası yaşadığı çelişkileri perdeye taşıyan etkili bir figürdür. (Bini, 2011, s. 125). İtalyan Usulü Komedi tarzının öne çıkan yönetmeni Mario Monicelli'nin 1949 yılında Steno ile yönettiği *Totò Ev Arıyor* (Totò cerca casa, 1949), Totò filmografisinin en meşhur filmlerindendir. Yine ikilinin filmi *Polisler ve Hırsızlar* (Guardie e ladri, 1951) ve Monicelli'nin tek çalıştığı *Totò ve Carolina* (Totò e Carolina, 1955) filmleri Totò karakterinin daha gerçekçi ve dramatik bir anlatı eksenine geçmesiyle ayrılmaktadır. Bu filmlerde Totò doğrudan toplumsal yapının açmazlarıyla karşı karşıya kalan, hayatın zorlayıcı koşullarıyla mücadele eden sıradan bir adam olarak resmedilmiştir. *Polisler ve Hırsızlar* filminde bir hırsız yakalamaya çalışan ve sonunda onunla dost olan bir bekçi canlandırırken, *Totò ve Hırsızlar*'da evden kaçan hamile bir genç kıza evine götürmekle görevlendirilmiş bir polisi oynamıştır. Her iki filmde de Totò, kendi mutsuzlukları içinde yalnızlığa sürüklenmiş, dışlanmış ve hayata karşı korunaksız bir bireydir.

1920'li yıllardan beri sahneden inmeyen Toto özellikle savaş sonrası güldürü filmlerinde yarattığı tiplere ile İtalyan halkının zihnine, Türkiye'de Kemal Sunal'ın başardığına benzer bir şekilde yerleşmiştir. "*Hem klasik hem de modern tekniklerden yararlanan, kimi zaman müstehcen ve kaba, kimi zaman da yoğun bir biçimde insancıl bir kukla, eksantrik bir manken, komik bir bukalemun, şaşırtıcı ve taklit edilemez bir taklitçi olan dahi palyaço Totò'nun filmleri İtalyanların hafızasında kalıcı bir yer etmiştir*" (Morandini, 2008, s. 409). Totò figürü gelenekle bağı ve modern mizahla kurduğu ilişkiyle benzersiz bir fenomen olarak öne çıkmıştır. Savaşın sonra toplumsal gerçekliğe dayalı anlatılarla biçimlenen İtalyan sinemasında Totò bir tür karşı-denge olarak işlev görmüştür. Totò mizahı grotesk, abartılı ve ritmik yapısıyla hayatın karmaşık, çelişkili, ama her zaman canlı bir halk kültürü olan yüzünü ortaya koymuştur.

Pembe Yeni Gerçekçilik estetiği ile İtalyan Usulü Komedi geleneği arasında köprü kuran Totò, savaş sonrası İtalyan toplumunun sınıfsal yapısı, kültürel belleği ve değişen değerler sistemine dair imgelerin somutlaşmış halidir. Toto, İtalyan komedisinin gövdesini oluşturan kültürel bir travmanın komik yorumudur. Umberto Eco'nun işaret ettiği gibi, Totò filmleri yalnızca bir ulusal mizah evreni yaratmakla kalmamış, aynı zamanda sinema dilinin kültürlerarası iletişimdeki zayıflıklarını da görünür kılmıştır. Eco'nun “*Totò'yu bilmeyen bir Çinli ile bir İtalyan'ın nasıl anlaşabileceği*” sorusu üzerinden küresel sinema pazarında yerel komedinin sınırlarını tartışmaya açmıştır (Eco'dan aktaran Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 115).

Yeni Gerçekçi yapıtlar sinema dilinde ideolojik bir kırılmaya işaret ederken, Totò gibi karakterler bu kırılmayı gündelik hayatta temsil edebilecek ölçüde sadeleşmiş, halkla arasındaki mesafeyi sıfırlamış figürler olarak önem kazanmıştır. Onun bedeninde tiyatro mirası, vodvil estetiği ve bir orta sınıf komiği buluşmuştur. Totò'nun yer aldığı filmlerde sınıf meselesi alt katmandır, yüzeyde ise bir tipleme evreni dolaşır. Bu evrenin kurucu öğeleri memurlar, dolandırıcılar, bekârlar, yoksullar, bürokrasiye sıkışmış insanlar ya da kendi sınıfını terk etmek zorunda kalmış alt burjuvalardır. *Polisler ve Hırsızlar* ya da *Toto ve Kadınlar* (Totò e le donne, 1952) gibi filmler maskaralık ile melankoli arasında salınır. Kahraman çoğu kez düştüğü durumdan aklıyla değil safiyane bir rastlantıyla kurtulur. Toto'nun başarı anlatısı yoktur, onun zaferi asla tam anlamıyla kazanılmaz. Bu noktada İtalyan Usulü Komedi ile olan bağlantı daha belirgin hale gelmektedir. Mario Monicelli'nin yönettiği *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* (I Soliti Ignoti, 1958) gibi filmler bu geçişin sınırında durur. Toto filmde bir tür kaybedenler kulübünün üyelerinden biridir. *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* filmi son bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

Toto kültürel olarak yerli bir figürdür. Onu anlamak İtalyan toplumunun kültürel hafızasına bakmakla mümkündür. Bu da onu yerellikten beslenen bir karakter haline getirmiştir. Totò'nun temsil ettiği figürler toplumun dışında kalmış, modern dünyaya uyum sağlayamamış bireylerdir. Dolayısıyla filmleri yüzeyde hafif ve eğlenceli görünse de arka planında derin bir umutsuzluğu, yalnızlığı ve toplumsal çözülme taşımaktadır. Bütün bu özellikleriyle Totò İtalyan Usulü Komedi'nin öncülü değilse bile türün doğmasına zemin hazırlayan, onun karakter tipolojisini ve tematik yoğunluğunu önceden ima etmiş bir figürdür. Toto, Vittorio De Sica'dan Pier Paolo Pasolini'ye, Roberto Rossellini'den Mario Monicelli'ye kadar erken, savaş sonrası ve Yeni İtalyan Sineması dönemindeki birçok yönetmenle çalışmış ve onlarca filmde oynamıştır.

3.BÖLÜM: POPÜLER SİNEMA VE KOMEDİ TÜRÜ

3.1: Popüler Sinema ve Tür

Tür sözcüğü, Fransızca kökenli ‘genre’ kelimesinin karşılığı olarak kullanılsa da terim esasen “benzer ya da ortak özellikler taşıyan nesneler topluluğu” anlamına gelmektedir. Ancak kavram sanat alanına taşındığında biçim, içerik ve amaç yönünden benzerlik taşıyan eserlerin gruplandırılmasını ifade eden daha özgül bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda tür, sınıflandırmanın sağladığı düşünsel çerçeve aracılığıyla sinemayı bir yorumlama ve anlamlandırma aracı olarak işlev görmektedir. Türlerin gelişiminde edebiyattan alınan sınıflandırma alışkanlıklarının, özellikle Aristotelesçi gelenekten süzülerek on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda kurumsallaşan İtalyan-Fransız türsel düşüncenin etkisi büyüktür. (Altman, 2008, s. 322).

Film türü ise sinema sanatındaki özellikle üretim, dağıtım ve seyir alışkanlıklarını yönlendiren temel belirleyicilerden biri olarak öne çıkmaktadır. Sinemanın hem bir sanat formu hem de endüstriyel bir üretim modeli olduğu düşünüldüğünde tür kavramı bu iki düzlemi birbirine bağlayan kritik bir kavşak olarak belirmektedir. Film türleri anlatı kalıplarını, seyirci beklentilerini, yapımcı stratejilerini, sinemanın sembolik kodlarını ve estetik tercihlerini içermektedir. Bu nedenle tür kavramı sürekli yeniden şekillenen kültürel kodlarla ilişkili dinamik bir yapı kazanmaktadır. Örneğin bir dönem milliyetçi söylemlerle beslenen western türü ilerleyen yıllarda yerini kendi mitolojisini sorgulayan, kahramanı merkezden uzaklaştıran daha gri anlatılara bırakmıştır. Benzer şekilde melodramın fedakâr kadın figürü zamanla eril tahakkümü sorgulayan bir karaktere dönüşebilmektedir. İlk dönem film türleri arasında yer alan ‘dövüş filmi’ ya da ‘öykülü film’ gibi adlandırmalar, içerikten çok biçime odaklanan tanımlamalardır. Sessiz dönemle birlikte tür adlandırmaları içerik temelli hale gelmiştir. ‘Kaba güldürü’, ‘kovalamaca filmi’ gibi tanımlar seyircinin deneyimini yönlendiren temel göstergelere dönüşmüştür. Bu durum filmlerin tanımlanmasını sağlarken seyircinin beklenti ufkunu belirleyen bir kültürel kodlama mekanizmasıdır. Anlatımsal kapalılık, yani türün geleneksel yapısını bozan unsurları dışarıda tutma başarısı, iyi bir tür filmi için temel ölçütlerden biridir. Başlangıçta tür kavramı, film üretiminde teknik ya da estetik bir şablon sunmak yerine dağıtımcıların filmleri sergileme biçimlerine göre şekillenmekteydi. Zamanla üretim, dağıtım ve tüketim ilişkilerinde kurulan standart yapılar türlerin belirleyici öğeleri hâline gelmiştir.

Yapım, dağıtım ve tüketim sıralaması tür kavramını açıklamada anahtar bir model sunmaktadır. Yapım aşamasında tür, senaryo yazarları için kalıp örgüler ve karakter tipleri önerir. Bu kalıplar sayesinde yönetmen, görüntü yönetmeni, ses tasarımcısı gibi uzmanlar daha önce başarı sağlamış tür yapımlarının dilini tekrar ederek hem zamandan kazanmakta hem de başarı olasılığını artırmaktadır. Yönetmenlerden makyajcılara kadar tüm set personeli türsel kodların sağladığı standartlaşmadan faydalanabilmektedir. Dağıtım sürecinde ise tür, seyirciyle kurulan ilk temasın dili haline gelmektedir. Afişlerde, fragmanlarda ve sinema eleştirilerinde tür adı izleyiciye yön vermektedir. Tüketim aşamasında ise tür, seyircinin tecrübesini biçimlendirmekte ve seyirci belirli türlere sadakat geliştirmektedir. (Altman, 2008, s. 323).

Türün iki temel bileşeni olan sözdizimsel yapı ve anlambilimsel öğeler filmin taşıdığı anlamları çözümlemeye belirleyicidir. Sözdizimsel yapı karakterlerin konumlanması, çatışmaların gelişim çizgisi ve olay örgüsünün düzenlenişi gibi unsurlar üzerinden türün iskeletini oluşturmaktadır. Buna karşılık anlambilimsel öğeler; mekânlar, simgeler, jestler ve diğer görsel-işitsel unsurlar aracılığıyla türün estetik kimliğini şekillendirmektedir. Bir tür filmini anlamlandırmak bu iki düzlemin nasıl bir ilişki içinde çalıştığını ve anlatının hangi düzeylerde tür kodlarını bozarak ya da pekiştirerek işlettiğini çözümlemeyi gerektirmektedir (Özden, 2004, s. 253). Yöntembilim açısından eleştirmenin filmi ait olduğu türün tarihsel gelişimi içinde değerlendirmesi önemlidir.

Sinemada bir filmi belirli bir tür altında tanımlamak özellikle izleyiciyle kurulan ilişkiler açısından belirleyici olduğundan tür, bir filmi sınıflandırmaya yarayan bir araç olarak sinemanın ekonomik ve kültürel dinamikleriyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Bir türün anlamı onu izleyen seyircinin bağlamı içinde şekillenmektedir. Bu yüzden seyirciyle kurulan ilişki türün estetik ve ideolojik biçimlenmesinde temel belirleyicidir. İzleyicinin daha önce gördüğü anlatı yapılarını tanıması filmin alımlama sürecinde ön kabullerle işleyen bir okuma pratiği oluşturmaktadır. Böylece seyirciye belirli bir güven sunulmakta, seyirci tür filmlerine belli beklentilerle gitmekte ve bu beklentilerin karşılanması filmde alınan hazzı artırmaktadır. Bu nedenle tür kavramı bir film kategorisi olduğu kadar bir izleyici pozisyonudur. Her tür kendi sadık izleyicisini üretmekte ve izleyiciler film endüstrisinin pazarlama stratejilerini biçimlendirmektedir. Özellikle klasik anlatı yapısına sıkı sıkıya bağlı tür filmlerinde bu yapının seyirciye sunduğu güven hissi türlerin tekrarına olan bağlılığı açıklamaktadır. Seyirci neyle karşılaşacağını bilmekte; çatışmanın, çözümün, karakterlerin ya da görsel kodların nasıl işleyeceğine dair bir ön bilgiyle salonu doldurmaktadır. Bir seyircinin melodramda gözyaşı dökmesi ya da korku filminde irkilmesi kültürel bir tekrarın ve anlam inşasının parçasıdır. Bu

karşılıklı dengeyle türün sürekliliği ve belirli türdeki filmlerin popülerliği sağlanmaktadır. Bu durum çekilen filmler için hem üretim hem de dağıtım açısından karşılıklı bir kolaylık işlevi görmektedir.

Tür sinemasını sürekli devinen, kendisini de seyircisini de dönüştüren bir oluş olarak görmek gerekmektedir. Sessiz dönemden sesli sinemaya, siyah beyazdan renkli sinemaya geçişte türlerin dönüşümü salt teknolojik değil, ideolojik bir dönüşümdür de. Bu bağlamda türlerin belirli dönemlerde belirli politik, kültürel ya da ekonomik beklentilere hizmet edecek şekilde yeniden üretildiğini görmek mümkündür. Türler, üretim süreçlerindeki ekonomik baskılar, dağıtım stratejileri ve seyirciyle kurulan pazarlama dilleriyle birlikte var olmaktadır. Belirli dönemlerde türlerin kaybolması ya da dönüşmesi estetik dönüşümlerin yanında ulusal sinema politikalarıyla, sansür mekanizmalarıyla ve ekonomik kaynaklarla da ilgilidir. Kirel'in vurguladığı önemli noktalardan biri de türlerin ulusal sinemalarda nasıl biçimlendiğidir. Her ulusal sinema türleri kendi tarihsel, kültürel ve ekonomik bağlamına göre dönüştürmüştür. Örneğin Hollywood'un müzikal türü Türkiye'de aynı şekilde bir karşılık bulmaz. Bunun yerine Türk sineması melodram ve komedi arasında salınan melez türlerle seyircisini yakalamayı çalışmaktadır. Aynı şekilde Yeşilçam sineması melodram ve komedi türünü Türkiye'ye özgü kültürel, sınıfsal ve ahlaki kodlarla yeniden kurmuştur. Bu açıdan tür evrensel ve yerel öğelere göre değişkenlik göstermektedir. Bir western ya da komedi filmi her toplumda aynı şekilde işlemeyebilir. Çünkü türün işleyişi o toplumun tarihsel belleği, kültürel değerleri ve toplumsal dinamikleriyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle tür, hareketli ve açık uçlu bir yapı olarak değerlendirilmektedir. (Kirel, 2011, s. 245)

Tür özellikle Hollywood'un film üretim sürecinin temel yapıtaşlarından biri haline gelmiştir. Hollywood sinemasının sistematik hale geldiği 1920'li yıllarda film türü, izleyici beklentisinin yönlendirilmesi ve film üretiminin standardizasyonu açısından işlevsel bir yapı sunmuştur. Yapımcılar, belirli tür kalıplar çerçevesinde filmler üretmiş, böylece seyircinin beklentileri ile ticari başarı arasında doğrudan bir ilişki kurmuşlardır. Western, melodram, komedi gibi türlerin bu yıllarda belirginleşmesi ticari bir strateji olarak öne çıkmıştır. Ancak bu yaklaşımın ötesine geçen sinema kuramcıları tür kavramını salt içerik benzerlikleriyle açıklamanın yetersiz olduğunu belirtmiş ve tür kavramının ideolojik ve kültürel dinamiklerini açığa çıkarmaya yönelmişlerdir. Özellikle 1970'lerden itibaren başlayan yapısalcı okumalar filmleri hegemonik söylemlerin taşıyıcıları olarak değerlendirmiştir. Konuya böyle yaklaşıncı film türlerinin ideolojinin yeniden üretildiği simgesel yapılar olduğu anlaşılmaktadır. Tür,

filmler aracılığıyla kitlelere sunulan toplumsal rollerin, değerlerin ve normların pekiştirilmesinde işlevsel bir rol üstlenmiştir (Abisel, 1995, s. 22).

Hollywood'un ustaca kullandığı popüler türler, geniş izleyici kitlelerine hitap eden, ortak kültürel kodları yeniden üreten ve piyasa koşullarına uygun şekilde yapılandırılmış ürünler sunmaktadır. Bu filmlerde ideolojik yönelim çoğunlukla görünmez kılınarak işlenmektedir. Tür filmleri izleyiciyi belli bir bakış açısını içselleştirmeye itmektedir. Seyirciyi özneleştirirken belirli bir toplumsal düzenin devamlılığını sağlamaktadır. Her tür yalnızca biçimsel bir format değil belirli bir zihniyetin anlatı düzeneğidir. Western'in Amerikan değerlerini yücelten erkeksi anlatıları, melodramın aile, sevgi ve fedakârlık gibi kavramlar üzerinden izleyiciye seslenmesi, ideolojik kodlarla donatıldığını göstermektedir. Popüler filmler yüzeyde sıradan görünebilecek temaları işlerken bile alttan alta ulusun belleğini kodlayan, kültürel normları yeniden üreten bir işleve sahiptir. Bu durum popüler sinemada hem biçimsel hem de anlatsal düzeyde gözlemlenebilmektedir. Bir taraftan abartılı mimiklerin, aşırı jestlerin, melodramatik sahnelerin hâkim olduğu stilize anlatılar; diğer taraftan tarihsel ve kültürel referansların ustaca yerleştirildiği simgesel derinlikler popüler sinemanın karakteristiğini oluşturmaktadır.

Kitlelere hitap eden popüler güldürülerin temelinde bireyin sistemle ya da çevresiyle kurduğu çatışma değil, sistemle barışma arzusu vardır. Mutlu son, barış, uzlaşma ve dayanışma popüler komedinin başat değerleridir. Bu anlamda popüler komedi sistemin devamlılığını sağlayan bir tür olarak heteroseksüel aşkın kutsallaştırıldığı, aile yapısının idealize edildiği ve geleneksel değerlerin tekrar üretildiği bir anlatı yapısı kurmaktadır. En dikkat çekici unsur olayların genellikle mutlu sonla bitmesidir. Bu filmler izleyicisine kriz anlarını vaat etmekte ancak bu krizlerin nihayetinde çözüleceği, karakterlerin ya da toplumun zaferle çıkacağı duygusunu vermektedir. Örnek olarak duygusal güldürü filmlerinin hedefi seyirciyi hem güldürmek hem de duygusal olarak tatmin etmektir. Çünkü her ne kadar çatışma yoğun bir yapı sunsa da bu türde çözüm daima mutlu sonla gelmektedir. Bütün bunlara rağmen güldürü filmleri çoğunlukla bir tür karşı duruşla birlikte üretilmektedir.

Popüler olanın ne olduğuna, nasıl sunulduğuna ve kimler tarafından nasıl alımlandığına dair sorular sadece sinema araştırmaları için değil, kültürel çalışmaların tamamı için temel meselelerdendir. Popüler sinema ifadesi bir sınıflandırma işlevi görürken toplumsal hafızada kodlanan estetik ve ideolojik göstergeler kümesini çağırmaktadır. Bu çağrının altında popüler olanın akademik ve entelektüel çevrelerde marjinalize edilmesi, değersiz görülmesi ve yüksek sanatla karşıtlık içinde konumlandırılması gibi tarihsel bir bagaj yatmaktadır. Sinema tarihinin

erken dönemlerinden itibaren popüler ve seyirlik olan ile sanatsal ve kalıcı olan arasında kurulan bu gerilim popüler olanın değerini sorgulatmaktadır. Bu noktada popüler sinemanın salt yüzeysel bir tüketim ürünü olarak ele alınması onun işlevsel çokluğunu göz ardı etmek olabilir. Popüler sinema, seyirlik/eleştirel ikili yapısını taşıdığı ölçüde hem eleştirel hem de koruyucu bir nitelik taşıyabilir. Sinemanın bu arada kalmışlığı –ne tamamen avangart ne de salt ticarî– onu kültürel çözümleme için verimli bir alan hâline getirmektedir. Popüler olan bu anlamda sadece bir ‘aşağı kültür’ göstergesi değil aynı zamanda halkın estetik deneyimlerini şekillendiren bir form olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle 5. Bölümde göreceğimiz İtalyan Usulü Komedi örneklerinde İtalyan halkının toplumsal yaşantısına dair seyirlik, mizahi ve aynı zamanda eleştirel bir tonda işlemektedir.

3.2: Komedi Türü

Güldürü, sinemanın en eski ve en dirençli türlerinden biridir. Çünkü güldürünün kaynağı insani durumlara, toplumsal çelişkilere ve bireysel zaafılara dayanmaktadır. Bu nedenle güldürü insan doğasının evrensel yönleriyle bağlantılıdır ve izleyiciye daima tanıdık gelen duygulara hitap etmiştir. Fakat güldürünün altında çoğu zaman keskin bir eleştiri ve toplumsal bir yüzleşme bulunmaktadır. Güldürü hem evrensel hem yerel olanı aynı anda taşıyan, sınırları zorlayabilen ve her daim güncel kalabilen bir sinemasal ifade alanıdır. Güldürü türünün çeşitlerine ve özelliklerine değinmeden önce komedinin bu evrensel ve kapsayıcı yapısına vurgu yapan Nijat Özön’den (2008) bir alıntı yapmak gereklidir:

Asıl güldürü filmi, izleyicileri güldürmekle birlikte düşünmeye de yönelten, sonunda az çok ağlatısal (trajik) bir izlenim de bırakan yapıttır. Bütün büyük güldürü sanatçıları bu acı-tatlı gülmeceyi kullanırlar. Çünkü bunların yaptıkları iş, gerçekte insanlığın en önemli sorunlarını gülünç yönünden ele alarak işlemek, bu sorunları bu yoldan aydınlatmaktır. Dolayısıyla gerçek bir güldürü filmi hem güldürü türü hem ağlatı türü, hem de dram türüyle ilgilidir, bunun için de büyük bir ustalık gerektirir (s. 230).

Gülme, bedensel bir refleks olduğu kadar toplumsal bir söylemdir. İktidarla, inançla ve kültürle örülmüş derin bir yapıdır. Serpil Kirel güldürünün sinemadan çok daha eski bir kültürel ihtiyaçtan doğduğuna, doğanın döngüsel yapısına, bereket kültlerine ve insanın kendisini gülerek ifade etme arzusuna dayandığına dikkat çekmektedir. Dionysos ayinlerinin ve karnaval kültürünün komedi ile ilişkisini inceleyen Kirel; Aristoteles ve Platon ile felsefe, Freud ile psikanaliz, Charles Baudlaire ve diğer düşünürlerle yazınsal ve sanatsal çerçevede

komedinin kökenini ve sınırlarını araştırmaktadır. Bu açıdan, Aristoteles'ten Schopenhauer'a kadar uzanan düşünce hattında gülmenin beklenmedik ve uyumsuz olanın yarattığı zihinsel kırılmayla ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Bütün bu kuramsal yaklaşımlar gülmenin çok boyutlu doğasına işaret etmektedir. (Kırel, 1999, s. 1-14). Kırel'in, krallık döneminde soytarların ifade özgürlüğünün güldürüyle birleşen eleştirel ve yerici özelliğini ele alması çok haklı bir tespittir. Soytarı, her şeyin söylenemediği bir yerde her şeyi söyleyebilme ayrıcalığına sahip kişidir. Sarayların içinde krallara karşı alaycı sözler söyleyebilen bu karakter, güldürünün iktidarla olan ilişkisinin belki de en somut temsilidir. Onun gücü, efendisini güldürebilmesinden gelmekte ama asıl etkisi gülme aracılığıyla eleştiri getirebilmesindedir. Osmanlı'daki dalkavuk figürü ise benzer bir işleve sahip olsa da daha çok iktidarın sınırlarını aşmadan oyalanmaya izin verilen dar bir boşluktur. (Kırel, 1999, s. 16). Görülmektedir ki insanlık tarihi boyunca güldürü bir eğlence unsuru olmasının yanında toplumun kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak işlev görmüştür.

Komedi, gerçeklik duygusunun sınırlarını yoklayan, onu eğip büken ve çoğu zaman da bozarak izleyiciye sunan bir türdür. Sinema evreninde komedi, gerçekliği tanınmaz hale getirerek yeniden kurgular. Komiklik bir çatışma alanıdır. Bu çatışma, neyin doğru, neyin gerçek, neyin mümkün olduğuna dair egemen kabulleri sorgulatmaktadır. Güldürünün toplumsal işlevinden bahsederken yazarın ya da yönetmenin yaşadığı çağla kurduğu bağ göz ardı edilemez. Toplumun bastırdığı korkular, kaygılar ve öfkeler mizah yoluyla yüzeye çıkmakta, bu da güldürüyü hem bir ifade hem de bir savunma mekanizması haline getirmektedir. Güldürünün toplumsal işlevi eleştiri, sorgulama, farkındalık yaratma ve hatta iyileştirme gibi çok çeşitlidir. Bu işlevlerin her biri güldürünün biçiminden çok bağlamıyla ilgilidir. Dolayısıyla komedi sadece güldürmekle ilgili değildir.

Güldürü türü biçimsel olarak çeşitli alt türlere ayrılmaktadır. Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş* adlı kitabında komedi türünü on kategoriye ayırmaktadır. Bunlar; savruklama, vodvil, Amerikan güldürüsü, İngiliz güldürüsü, operet, güldürü (güldürünün asıl olması gerektiği yapı), yergi, karakter güldürüsü, töre güldürüsü ve durum güldürüsüdür. (Özön, 2008, s. 227). Fakat bu türlerin çoğunlukla iç içe geçtiğini veya kaynaştığını hatırlamak gerekmektedir. Güldürünün alt türleri, kimi zaman doğrudan tiyatrodan devralınmış yapılarla, kimi zaman da sinemanın kendi iç dinamikleriyle oluşan örüntülerle şekillenmiştir. Bu bağlamda müzikli güldürü, duygusal güldürü, popüler/popülist güldürü, toplumsal yergi, acıklı güldürü ve kara güldürü gibi tür ayrımları güldürünün dramatik formunun nasıl çeşitlendiğini ortaya koymaktadır.

En bilinen ve evrensel olarak izleyicilerin tanıdığı tür slapstick filmlerdir. Bu alt türde fiziksel hareket ön plandadır; düşmeler, çarpmalar, kovalamacalar ve jestlerle güldürme esastır. Sessiz sinema döneminde Buster Keaton, Charlie Chaplin ve Cretinetti gibi figürlerin başını çektiği bu biçim doğrudan bedensel eylem üzerinden seyircide anlık bir kahkaha etkisi yaratmayı hedeflemiştir. Fiziksel abartı ve zamanlamayla çalışan slapstick söze değil görüntüye dayanır ve bu yönüyle evrensel bir anlatı gücüne sahiptir.

Özön'ün Amerikan güldürüsü vodvil geleneğine dayanırken İngiliz güldürüsü 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış olan yerel özelliklere sahip bir türdür. Operet de bir müzikli güldürü çeşidi olarak Amerikan güldürüsünde sık sık kullanılmıştır. Karakter güldürüsü olumsuz özelliklere sahip bir tipi yermeye yararken töre güldürüsü adı üstünde zihniyet olarak geri kalmış gelenekleri eleştirmektedir. Sözlü mizahın öne çıktığı güldürü biçimlerinden biri ise durum komedisidir. Bu yapı genellikle karakterlerin bir yanlış anlama, beklenmedik karşılaşma ya da plansız gelişen olaylar zinciri içine düşmesiyle şekillenmektedir. Vodvil daha hafif ve eğlencelik bir yapıya sahiptir. Biçimsel olarak olayların arapsaçına döndüğü, yanlış anlamaların üst üste geldiği, hareketin ve ritmin ön planda olduğu bir komedi türüdür. Ancak bu hafiflik, vodvilin sıradan ya da yüzeysel olduğu anlamına gelmemektedir. Müzikli güldürü türü ise Amerikan vodvilinden sinemaya adapte edilmiş biçimlerden biridir. Bu tür, konularını genellikle aşk, yanlış anlama, entrika ve sürpriz üzerine kurar, melodik ve hareketli sahnelerle dolu bir seyir deneyimi sunar. Tiyatrodan sinemaya taşınan bir gelenek olarak acıklı güldürü kahkahanının ardına gizlenen bir dramı ya da trajediyi barındırmaktadır. Burada güldürü esasen bir savunma mekanizması gibi işlev görmektedir, acı ya da kayıp gülme eylemiyle nötralize edilmektedir. Güldürünün en sert biçimlerinden olan kara güldürüde ise gülünç olanla korkunç olan yan yana gelmektedir. Absürdite, saçmalık, ölüm, yıkım ya da trajedi gibi unsurlar kahkahanının merkezine yerleştirilmektedir. Kara güldürünün dünyası çoğu zaman anti-kahramanların hüküm sürdüğü, anlamın çözüldüğü, değerlerin altüst olduğu bir evrendir. Bu türdeki kahkaha yalnızca güldürmez, aynı zamanda rahatsız eder.

Toplumsal baskının yoğunlaştığı dönemlerde güldürünün yükselmesi tesadüf değildir. Çünkü insanlar baskı ve sıkışmışlık hissini hafifletmek ve çelişkili durumları tolere edebilmek için gülmeye ihtiyaç duyarken gülmeyi yaşanan baskıya karşı bir tavır olarak da kullanmaktadırlar. Bu bağlamda güldürü bir çözüm bulma stratejisidir. Aynı zamanda sınıfsal temsiller açısından da zengin bir alandır. Alt sınıf karakterlerin otorite figürlerine ya da toplumsal normlara karşı geldiği anlatılar seyirciyle güçlü bir özdeşlik kurmaktadır. Bu bağlamda tezin kapsamında olan önemli bir alt tür Özön'ün tabiriyle toplumsal yergidir (hiciv,

taşlama veya satir de denebilir). Yergi türünün hedef aldığı unsurlar toplumsal yapılar, politik figürler, ahlaki kurallar ya da ideolojik sistemler olabilir. Bu filmler güldürüyü bir silah gibi kullanırlar. Güldürerek düşündürür ve kahkahayla birlikte eleştiri sunarlar. Zekâ ön plandadır. Kelime oyunları, göndermeler, toplumsal normların tersyüz edilmesiyle işleyen yapılar izleyicinin entelektüel katılımını da talep eder. Bu nedenle hiciv türü yalnızca eğlencelik değil, aynı zamanda yönlendirici ve sorgulatici bir işleve sahiptir. Hicivler sınıfsal eşitsizlikleri görünür kılmak için de işlevseldir. İtalyan Usulü Komedi akımı da geniş çaplı bir hiciv geleneğidir. İtalya’da sosyalist hükümetin kısa sürede değişmesiyle Yeni Gerçekçi filmlerin izleyiciye ağır gelmesiyle yönetmenlerin bulduğu eleştirel çözümdür. Mizahta bu yüzden çoğu zaman bir tür muhaliflik vardır. Toplumun genel geçer değerlerini, normlarını, hiyerarşilerini yerinden oynatabilecek güç komedinin doğasında vardır. Komediye yön veren bu estetik-politik hareket çoğu zaman sistemin işleyişini ters yüz etmektedir. Kahkaha sistemin üretmediği, onun dışında ve marjda kalmış bir bireyin varoluş çığılığıdır. Komik figür normalin karşısında konumlandığı için onun varlığını sorgulatar. Bu, toplumun değer sisteminin zeminini kaydıran bir etkiye sahiptir. Aksayan toplumsal işleyişin gösterimi komediyi bir eleştiri biçimine yani hicve dönüştürür. Chaplin’in ayakkabı tabanını biftek gibi yemesi ya da Keaton’ın yüzünü hiç değiştirmemesi komik olmanın çok ötesinde varoluşsal bir protestoya işaret etmektedir. (Atayman, Çetinkaya, 2016, s. 26). Modern toplumun karmaşası içerisinde komedi bir tür kaçış sunmaktadır ama bu kaçış tamamen gerçeklikten kopuş anlamına gelmek zorunda değildir. Onunla yüzleşmenin bir başka biçimine dönüşebilmektedir. Komedi dili genellikle sıradan, basit, hatta kaba olabilir. Bu dilin işlevi yüksek olanı alçaltmak, otoriteyi sorgulamak ve gündelik hayatın çelişkilerini görünür kılmaktır. Kirel bu dili komedinin demokratikleştirici işleviyle ilişkilendirmektedir (Kirel, 1999, s. 55). Dilin sıradanlığı sadece güldürmeyi değil, aynı zamanda yakınlaştırmayı ve tanıdıklık hissi yaratmayı sağlamaktadır.

Komik olanın altında daima bir kırılma, eksiklik veya uyumsuzluk yatmaktadır. Kırılmanın kaynağı bazen bireysel bazen toplumsaldır, ama daima bir eksen kayması vardır. Komedi hiçbir zaman doğrudan yıkmaz, daima altını oyduğu şeyi yeniden gösterir. Özellikle bir kadın ve bir erkek arasındaki aşk ilişkisi komedinin temel öykü iskeletlerinden biridir. Bu aşk hikâyeleri çoğu zaman tamamlanmaz çünkü tamamlandığında komedi değil melodram haline gelir. Komedi aynı zamanda karakterin kendi trajedisini aşma çabasını da görünür hale getirmektedir. Bu çaba çoğu zaman başarısızlığa uğrar ama komik olanı doğuran da zaten bu başarısızlıktır. Karakter beceriksizliğiyle, şaşkınlığıyla ya da toplumsal rollerin gerektirdiği normlara

uyumsuzluğuyla güldürmektedir. Ancak bu gülme aracılığıyla izleyici kendi toplumsal kırılmalarını ve bastırılmış arzularını tanımaktadır.

Güldürünün dramatik çatısı genellikle zaafılar, hatalar ya da yanlış anlamalar üzerine kurulmaktadır. Bu yapı komik olayların gelişmesi için verimli bir zemin oluşturmaktadır. Gülünç karakterler sıklıkla karikatürize tiplerdir. Bu karakterler belirli bir özelliğin abartılmasıyla oluşturulmuş işlevsel figürlerdir. Mizah unsuru sıklıkla fiziksel eylemler, ani jestler, düşmeler, kaçmalar ya da abartılı mimikler üzerinden kurulur. Bu anlamda güldürü, sinemanın görsel ve zamansal olanaklarını en yoğun biçimde kullanan türlerden biridir. Komik olanın filmdeki görünürlüğü çoğunlukla hareket üzerinden kurulur. Hareket gerçekliğin ritmini bozma aracıdır. Hızlandırılır, abartılır ya da uyumsuzluk yaratacak şekilde düzenlenir. Böylece fiziksel eylem, kendi doğallığını kaybederek komik olana dönüşür. Komedi karakterlerinin biçimsel özellikleri fiziksel ve ahlaki bozukluklar ya da saflık, naiflik, abartılı bir sahtelik gibi ruhsal niteliklerle oluşabilir. Komik kahraman çoğu zaman farkında olmadan toplumun beklediği normların dışına çıkar. Kimi zaman budalalığıyla, kimi zaman da aşırı ciddiyetiyle çevresini güldürür. Güldürü sinemasının dramatik yapısında dikkat çeken bir başka unsur ise baş karakterin sıklıkla kaybeden, başarısız ya da toplumun beklentilerinin dışında kalan figürlerden oluşmasıdır. Bu figürler, başlarına gelen absürt olaylarla baş etmeye çalışırken izleyicide hem empati hem de üstünlük hissi yaratmaktadır.

4. BÖLÜM: YEŞİLÇAM SİNEMASI VE KOMEDİ FİLMLERİ

4.1: Sinemacılar Dönemi ve Yeşilçam Sinemasının Özellikleri

Ömer Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmi sinema dilinin içselleştirilmesi ve gerçekçi anlatıların gelişmesi bakımından bir sonraki sinemacı kuşağının estetik bildirisi gibi okunabilir. *Kanun Namına* ile Sinemacılar Dönemi yalnızca teknik ve estetik gelişmelere değil, üretim modelinin değişimine de işaret eder. Sinemacılar Dönemi Türk sinemasında özgün bir anlatı dili arayışının somutlaştığı, sinemanın artık estetik ve teknik kodlarını oluşturduğu bir sürece işaret etmektedir. Sinema yavaş yavaş kolektif bir endüstri faaliyeti olarak şekillenmektedir. Üretim ve dağıtım sistemleri daha profesyonel hale gelirken sinema dili seyirci beklentilerine göre biçimlenmektedir. Film üretimi artık ticari bir meta olarak da değerlendirilmektedir. Kameranın hareket kazanması, sahne geometrisinin yeniden tasarlanması, sosyal sorunlara eğilen konuların ön plana çıkması bu dönemin ayırt edici özelliklerindendir. Sinemanın bu yeni kimliği onu sanatsal ve ticari olarak daha güçlü bir zemine oturtmuştur. Bu dönemin başlıca özelliği ise sinemanın halkla kurduğu ilişkiyi merkeze almasıdır. Bu dönemde artan faaliyetlerle sinema, popülerle sanatsal arasındaki dengeyi kurmaya çalışan bir anlatı modeli olarak betimlenebilir.

1960'lı yıllar, Türkiye'nin siyasal yapısında yaşanan köklü değişimlerin sinema alanındaki etkilerini derinleştirdiği ve Yeşilçam'ın karakteristik üretim modelinin belirginleştiği bir dönemdir. 27 Mayıs müdahalesiyle başlayan bu süreç 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortamının da katkısıyla düşünsel ve kültürel alanlarda canlılık yaratmıştır (Kuyucak Esen, 2010, s. 68). Sinema, bu ortamın bir yansıması olarak hızla dönüşürken yeni anlatım biçimleriyle birlikte seyirciyle daha güçlü bağlar kurmaya başlamıştır. Bu dönemde sinema toplumsal belleğin ve gündelik hayatın taşıyıcısı haline gelmiştir. Seyircinin talepleriyle şekillenen senaryolar, toplumsal gerçekliğe daha duyarlı filmler, sınıfsal ve kültürel kodlarla örülü hikâyeler Yeşilçam sinemasının temel yapı taşlarını oluşturmuştur. 1950'li yıllarda başlayan halkla sinema arasındaki yakınlık 60'larda doruğa çıkmış, Yeşilçam'ın üretim kapasitesi ve popülerliği bu yıllarda zirveye ulaşmıştır. Bu popülerlik sinemasal başarıların yanında sektörel bir sistemin kurumsallaşmasıyla açıklanabilir. Prodüksiyon, dağıtım ve senaryo gibi süreçlerde yer alan aktörler fiziksel olarak Yeşilçam sokağında yoğunlaşmış, böylece sinema endüstrisi belli bir mekânsal kimlik de kazanmıştır. Yönetmenlerin, senaristlerin, yapımcıların ve hatta figüranların bulunduğu bu sokak mesleki ve ideolojik bir merkez hâline gelmiştir. Yeşilçam bu yolda gişe kaygısıyla biçimlenen bir film üretim anlayışının, tekrara dayalı senaryo kalıplarının

ve halkla kurulan güçlü ama çoğu zaman hesaplı ilişkinin simgesine dönüşmüştür. Bu üretim anlayışı dönemin ekonomik, siyasal ve kültürel koşullarıyla uyumlu bir biçimde sinemaya yön verirken Yeşilçam'ı özgün bir sinema modeli hâline getirmiştir.

60'lı yıllar, Geçiş Dönemi'ndeki düzenin çarklarında yetişmiş ama o düzenin sınırlarını aşmak isteyen bir kuşağın öne çıktığı, sinemayı salt bir eğlence aracı olmaktan çıkararak düşünsel ve estetik bir üretim alanına dönüştürmeyi hedeflediği bir kısım sinemacıya da işaret etmektedir. Türk Sineması 1980'li yıllara dek ağırlıklı olarak kitlelere hitap edecek olsa da bu yıllarda popüler sinemaya karşı birtakım girişimler de mevcuttur. Bahsedeceğimiz yönetmenler sinemaya bir mesele anlatma ihtiyacıyla yaklaşmışlardır. 1950'li yıllarda sinemasal anlamda kaydedilen ilerleme, 1960 darbesi sonrasında belirginleşen politik arayışlar ve yükselen sol hareketler, şehirleşmenin ve göçün yarattığı toplumsal dönüşümler sinemacıları bu dönüşümlere tanıklık eden ve onları kayda geçiren anlatılar kurmaya yöneltmiştir. Bu kuşağın sinema anlayışında birey merkezli anlatılar, toplumsal eleştiriler, deneysel kurgu yapıları, estetik sadelik gibi unsurlar öne çıkmıştır. Bu filmlerde hikâye anlatıcılığı ikinci plana çekilirken sinema bir fikir ve duygu alanı olarak yeniden şekillendirilmeye çalışılmıştır. Çekilen filmlerde şehir-kır karşıtlığı, köy sorunları, yoksulluk, adaletsizlik, otorite baskısı, sınıf çatışması gibi temalar yoğun bir şekilde işlenmeye başlanmıştır. Ulusal Sinema ve Milli Sinema akımı ve Toplumcu Gerçekçi Sinema çalışmaları bu yıllarda en önemli örneklerini ortaya koymaktadır. Lütü Ö. Akad'ın *Kanun Namına* ve *Hudutların Kanunu* (1967), Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Şehirdeki Yabancı* (1962), Metin Erksan'ın ise *Gecelerin Ötesi* (1960) ve *Yılanların Öcü* (1962) bu dönemin anlatısal derinliğini inşa etmeye çalışan filmlerden öne çıkanlardır. 1965 yılında Onat Kutlar'ın öncülüğünde kurulan Sinematek Derneği de mevcut sanatsal yaklaşımların en önemli adımlarından biri olmuştur. Yönetmenler batılılaşma eleştirisi, milli kimlik ve ahlaki kodlar üzerinden bir sinema dili oluşturma amacı taşımışlardır.

Tüketimin artışı, reklamların yaygınlaşması, otomobilin ve apartmanların statü göstergesine dönüşmesi, mahalle dokusunun parçalanması, göçle birlikte kentin çeperlerinin büyümesi ve kırsal değerlerin şehir hayatına taşınması sinema anlatılarında dramatik çerçeveler içine giren başlıca unsurlardır. Göçle şehre gelenler apartmanlara yerleşmiş ya da gecekondular kurmuştur, böylece kırsal ile kentsel değerler çatışmaya başlamıştır. Ev içi modernleşme, gazinolarla pekişen kamusal eğlence anlayışı, radyo ve TV gibi haberleşme ve eğlence araçları dönemin toplumsal dokusunu şekillendirmiştir. Otomobil, radyo, beyaz eşya gibi araçlar sınıf farklılaşmasının ve modernleşmenin göstergeleri olmuştur. Buzdolabı, çamaşır makinesi ve elektrikli süpürge gibi gündelik nesneler birer modernlik simgesi olarak öne

çıkmiştir. 1950 yılından 1960 yılına kadarki dönemde karayolu çalışmalarının hızlanması ve elektriğin yaygınlaşması sinemanın yayılmasını iyice hızlandırmıştır (Lüleci, 2021, s. 39). İzleyicinin gündelik hayatına yerleşen her bir kültürel unsur sinema anlatılarında bir yansıma bulmuştur. Bu açıdan Yeşilçam Sineması toplumun değişen değerlerini sahneye taşıyan bir mecra olmuştur.

Bu dönemde sinemanın gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmesi, sinema salonlarının sayıca artması, yapım şirketlerinin çoğalması ve film üretiminde düzenli bir endüstriyel işleyişin gelişmesi Yeşilçam'ı yaratan yapı taşları arasında yer almaktadır. 1950'lerin ikinci yarısından itibaren çoğunluğu sinemayla bir ilişkisi bulunmayan yapımcıların sayısında gözle görülür bir artış meydana gelmiştir (Sivas Gülçur, 2016, s. 229). Fakat bunların çoğu kısa ömürlü olmuştur ve filmlerin büyük çoğunluğu baskın şirketler tarafından yönetilmiştir. *"1960-1969 yılları arasında çevrilen 1710 filmin 637'si 17 şirket tarafından yapılmıştır"* (Kirel, 2005, s. 58). Döneme, yüksek talebe hızlı yanıt veren ama uzun vadeli planlamadan uzak bir üretim modeli hakimdir. Yeşilçam'a özgü anlatı kalıplarını, karakter tiplerini ve dramatik yapılarını şekillendiren yönetmenler-yapımcılar ve Hollywood stüdyo sistemine benzeyen üretim anlayışı dönemin sinemasına damgasını vurmuştur (Saydam, 2020, s. 412). Film sayısının 1960 yılında 81 film ile başlayıp 1969'da 231'e ulaşması dönemin üretim coşkusu ortaya koymaktadır (Kirel, 2005, s.40). Bu dönemde Ferdinand Manukyan gibi isimler film çekimi için gereken parayı sağlayarak sistemin arka planındaki görünmeyen ama etkili aktörlere dönüşmüştür. (Kirel, s. 65). Bu yaklaşım Yeşilçam sinemasının uzun vadede kurumsallaşmasının önünde ciddi bir engel olmuştur.

Sistem içinde yapımcı kadar belirleyici olan bölge işletmecileri ise filmlerin içeriğine, oyuncu kadrosuna ve dağıtım stratejilerine doğrudan müdahil olmuş, ticari riskleri azaltmak adına yıldız oyuncularını tercih etmiş, senaryoları da buna göre şekillendirmiştir. Seyirci alışkanlıklarına hâkim olan bölge işletmecileri üretimin arz-talep dengesini belirlemiştir. Sektörü analiz eden bu sistemle 1960'lı yılların Yeşilçam'ında izleyici alışkanlıklarıyla üretim tercihleri arasındaki mesafeyi sıfıra indiren bir sinema endüstrisi oluşmuştur. Bölge işletmecilerinin yapımcılarla olan finansal ilişkileri ve sinema salonları üzerindeki baskın konumları Yeşilçam'ın özgün ama sınırlı anlatı dağıtıcısını açıklamak açısından kritiktir. Filmler bölge işletmecilerinin, tefecilerin, ithalatçıların, stüdyo sahiplerinin ve salon sahiplerinin denetiminde üretilmiştir. Bu çarpık model sinemanın sanatsal ve eleştirel olabilecek bir faaliyet olarak öne çıkmasını engellemiştir. Bu açıdan yönetmenler, filmi gerçekleştiren ve teknik işlevi yerine getiren kişilere dönüşmüştür.

Bu dönemde halkın talep ettiği melodramlar, komediler, aşk hikâyeleri ve star odaklı filmler nitelikten ziyade hızlı geri dönüş sağlayacak içerik olarak görülmüştür. Bu üretim anlayışı tematik olarak tekrar eden, anlatı yapısı bakımından öngörülebilir formülleşmiş kalıpları teşvik etmiştir. Türk sinemasında gözlemlenen en temel açmazlardan biri tam da burada şekillenmiştir. Üçüncü boyutun yani fiziksel derinliğin ve gerçekliğin duysal düzeyde temsiline eksikliği sinema gibi görsel bir sanatın ana damarını zayıflatmaktadır (Güleryüz, 1996, s. 53). Olaylar ve karakterler izleyicinin evrensel olarak özdeşlik kurabileceği biçimde derinleştirilememiştir. Bu nedenle karakterler çoğu zaman evrenselleşmiş bireyler olarak değil yerel tipler ya da kültürel kalıpların tekrarları olarak karşımıza çıkmıştır. Yeşilçam sineması seyircinin ‘bizden’ diyeceği karakterlerle yerli anlatı geleneklerinin bir harmanı olarak işlemiştir ve bu nedenle de yalnızca bir dönem sineması değil kültürel bir hafıza aracıdır (Ayça, 1996, s. 138). 60’larda Yeşilçam Sineması bir sinema dili olmaktan çok bir halk anlatısı formudur, bir ilişki biçimidir.

Bu dönemde yıldız oyuncular da seyirci ile sinema arasındaki bağı kuran ve sürdüren, popüler kültürün temel taşıyıcısı olarak işlev gören figürlerdir. Ayhan Işık ve Belgin Doruk gibi ilk dönem yıldızlar Yeşilçam sinemasının ekonomik, estetik ve ideolojik yapılanmasında merkezi bir rol üstlenmişlerdir. Yıldız sistemi sinema filmlerine ticari bir garanti zemini sunmuştur. Dönemin ekonomik koşullarında bir filmin gişedeki başarısı çoğunlukla başrol oyuncusunun çekiciliği ve medyadaki görünürlüğüyle ölçülür hâle gelmiştir. Bu bağlamda yıldızlar hem risk garantisi sunan yatırım alanları hem de temsili gücü yüksek imgeler olarak işlev görmüştür. Türk sinemasının uzun süre bir yönetmen sineması yerine oyuncu sineması olarak anılması yerli sinema tarihinde anlatı düzlemini doğrudan etkilemiştir (Adanır, 2003, s. 141). Komedi filmlerinde de oyuncuya bağımlı yapılar farklı mizah biçimlerinin denenmesini zorlaştırmıştır. Fiziksel komedi, durum komedisi ya da diyalog merkezli mizahın ötesine geçilememiştir. Cilalı İbo ve Turist Ömer örnekleri Türkiye’de seyircilerin karakterle ne kadar özdeşleştiğini ortaya koymaktadır. Yıldız sisteminin bu derece merkezî bir konuma yerleşmesinde dergiler tarafından düzenlenen yarışmaların da etkisi büyük olmuştur. Sinema dergileri ayrıca popüler filmlerin tanıtıldığı ve kısmen entelektüel sinema tartışmalarının sürdürüldüğü mecralar olarak işlev görmüştür. Popüler sinemaya mesafeli duran eleştirmenler genellikle alternatif dergiler aracılığıyla ulusal sinema, sanat sineması ve toplumsal gerçekçilik gibi kavramları gündeme taşımıştır (Kirel, 2005, s. 44)

Bu hızlı üretim ağı içerisinde senaristlerin durumu da tahmin edileceği üzere fabrika sistemine dönüşmüştür. Üretim patlamasının yaşandığı yıllarda piyasanın ihtiyaçlarını

karşılama yükümlü olan senaryo yazarları, çoğu zaman aynı anda birden fazla senaryoyu teslim etmek zorunda kalmıştır. Bu yoğunluk içerisinde hızlı tüketim anlayışına uygun şekilde kalıplaşmış hikâyelerin yeniden üretildiği bir sistem kurulmuştur. Aynı yazarların benzer kalıplarla sayısız senaryo üretmesi Yeşilçam filmlerinin biçimsel benzerliğini de açıklayan faktörlerdendir. Senaristlerin bu güvenli alanda yazdıkları senaryolar Yeşilçam'ın anlatı evrenini sabitlemiştir. Sansür baskısı ise yazarları etkileyen diğer bir baskı aracıdır. Yine de bu dönemde Bülent Oran ve Vedat Türkali gibi bazı yazarların kaleminden çıkan filmlerde dönemin sosyal, kültürel ve politik ruhunun izlerini okumak mümkündür.

Yeşilçam sineması tekrara dayalı bir üretim biçimini benimsemiş, belirli kalıpları, karakter tiplerini ve anlatı formlarını sürekli yeniden işleyerek popülerliği canlı kılmaya çalışmıştır. Anlatıların tekrar eden doğası seyircinin sinemayla kurduğu duygusal ilişkinin sürekliliğini sağlamıştır. Bu tekrarda, kahramanların başına gelen olaylar kadar olayların geçtiği mekânlar, kullanılan diyaloglar, müzikler ve tipler de yeniden üretilmiştir. Mahalle yaşantısında bakkallar, terziler, kunduracılar, esnaf ve işportacılar arasında geçen ilişkiler seyircinin tanıdığı bir dünyanın uzantısı olarak sinemada tekrar ederek kurgulanmıştır. Bu tür anlatılarda topluluk duygusu güçlüdür, dayanışma vurgulanmaktadır. Ancak kentleşmenin getirdiği dönüşümlerle birlikte bu mahalle hayatı sarsılmıştır. Bütün bu çerçevede anlatılar çoğunlukla tanıdık hikâyeler etrafında örülmüştür. Bu anlatılar çatışmayı ve engeli her zaman nihai bir birleşme ve huzur ile çözüme ulaştırmaktadır. Özellikle romantik güldürülerde kadının ve erkeğin sınıfsal ve kültürel farklılıklarına rağmen bir araya gelmesi bu anlatının en temel yapı taşlarından biridir. Bu dönemde kadın karakterler bir yandan geleneksel değerlerin taşıyıcısı ve namusun temsilcisiyken diğer yandan modern yaşamın özgürlük vaadine yönelen figürler olarak kurgulanmıştır. Kadın karakterlerin bu şekilde temsil edilmesi Yeşilçam'ın aile ideolojisine ve toplumsal cinsiyet rollerine dair yeniden üretici bir işlev gördüğünü göstermektedir. Yeşilçam, kadın figürü üzerinden modernleşmeyi idealleştirirken sınırlandırmıştır. Batılı tarzda giyinen, özgürlük arayışında olan kadın karakterler çoğu zaman filmin sonunda ya evliliğe razı edilerek evcilleştirilmiş ya da dramatik bir şekilde cezalandırılmıştır (Çelik, 2011, s. 33). Bu bağlamda aile kurumu da Yeşilçam anlatısında yalnızca bireyler arasındaki ilişkileri düzenleyen bir yapı değil aynı zamanda sınıfsal, cinsiyetçi ve ideolojik yapıların meşrulaştırıldığı bir merkezdir.

Filmlerde karakterlerin iyi-kötü ayrımı keskindir ve temsili roller üstlenirler. Oyuncular rollerini kendi kişilikleriyle bütünleştirerek adeta tek bir rol üzerinden tanınır hale gelmiştir. Seyirci de bu kalıpların dışına çıkılmasına pek sıcak bakmamıştır. Bildiğini görmek, tanıdığı hikâyelere geri dönmek istemiştir. Filmlerin anlatılarının kültürel temelleri büyük oranda

geleneksel değerlerle modern yaşam arasındaki gerilim hattında kurulmaktadır. Örneğin bir yanda namus, aile, mahalle dayanışması gibi temalar işlenirken diğer yanda modern kent yaşamı, bireysel özgürlükler ve aşk gibi yeni toplumsal formlar sahneye çıkmaktadır. Özellikle melodram türü bu çelişkinin dramatik çatışmasını taşımıştır. Mekân olarak zenginlerin yalıları, gecekondu mahalleleri, gazinolar, pavyonlar, köy evleri ya da İstanbul'un çeşitli semtleri bu anlatıların sahneleridir. Bu dönemde Yeşilçam filmleri modernleşme ideolojisinin kitleler nezdinde meşruiyet kazanmasına aracılık eden fakat bunu yaparken aynı zamanda geleneksel değerleri tamamen dışlamayan çelişkili bir anlatı dili kurmuştur. Filmlerde sıklıkla rastladığımız batılılaşmış ama yine de yerli değerleri savunan karakter tipolojileri bu çelişkinin görsel-işitsel düzlemdeki tezahürleridir. Geleneksel ile modern, yerel ile evrensel, ahlaki ile dramatik olanı iç içe geçirerek çok katmanlı bir anlatı evreni kurulmuştur.

Yeşilçam'da komedinin estetik yapılanması da bu anlayışlara paralel şekilde işlemiştir. Komedi hem üretim kolaylığı hem de seyirci beklentileriyle uyumlu yapısı nedeniyle oldukça yaygın bir tür hâline gelmiştir. Özellikle kentte yaşayan, kültürel olarak 'ara yerde' duran bireylerin trajikomik hikâyeleri, dönemin komedisine damgasını vurmuştur. Ne tam anlamıyla geleneksel değerlere bağlı ne de tamamen modernleşmiş bu karakterler izleyiciyle kolaylıkla özdeşleşebilen figürler haline gelmiştir. Kısıtlı bütçelerle çekilen bu filmler daha çok iç mekânlarda ve diyalog ağırlıklı sahnelerle ilerleyen kurgulara yaslanmak zorundadır. Komedi bu anlamda ekonomik bir türdür, dekor gereksinimi azdır, görsel efektlere ya da aksiyon sahnelerine ihtiyaç duyulmaz. İzleyici ile hızlı bir duygusal bağ kurabilir. Bu açıdan bakıldığında Yeşilçam komedileri çoğu zaman basit hikâyelere ve tanıdık karakterlere dayanmıştır. Abartılmış anlatı izlekleri, fiziksel şiddetin karikatürize hâli, tekrar eden espriler, stereotip karakterler bu dönemdeki güldürülerin olmazsa olmazlarıdır. Filmlerde mekân ve zaman çoğu zaman gerçekliğe sadık kalmamıştır. Önemli olan mizahî etkinin yaratılması olmuştur. Komedi böylece Yeşilçam içinde ticari ve kültürel bir yatırım alanı hâline gelmiştir.

1950'lere kadar büyük ölçüde kentli olan sinema seyircisi iç göç sebebiyle ve karayolları ile elektriğin Anadolu'da yaygınlaşmasının ardından kırsal kesimden gelen yeni bir kitleyle genişlemiştir. Bu yeni seyirci sözlü kültürle beslenmiş, sinema deneyimine yabancı ama görsel anlatıya duyarlı bir yapıya sahiptir. Yeşilçam tam da bu kitlenin algı dünyasına hitap edecek şekilde biçimlenmiş; masalsı yapılar, melodramatik çatışmalar ve kahraman merkezli anlatılarla bu kitlenin dünyasına ulaşmayı başarmıştır. Böylece altmışlı yılların seyircisi sinemayı topluca izlenen ortak bir deneyim alanı olarak yaşamaktadır. Sinema salonları dolup taşmakta, seyirci her fırsatta salonlara akın etmektedir. Açık hava sinemaları, yazlık salonlar ve büyük sinema

yapıları bu kültürel deneyime ev sahipliği yapmaktadır. Bu deneyim öyle yaygındır ki hemen herkesin bir şekilde sinema salonlarıyla teması olmaktadır. Sinema sosyolojik anlamda herkese ait olan bir mecraya dönüşmüştür. Özellikle taşra kökenli izleyicinin göçle değişen yeni yaşamına eşlik edecek duygusal anlatılar sinema salonlarında karşılığını bulmaktadır. Sinema yıldızlarının toplum nezdinde birer ikona dönüştüğü bu yıllarda Yeşilçam sineması halkla kurduğu ilişkiyi en üst düzeye taşımıştır. Altını çizmek gerekir ki, bu dönemdeki sinema deneyimi yalnızca filmin kendisiyle sınırlı olmayan, sosyal bir etkinliğe dönüşmüş olan bir bütünlük olarak değerlendirilmektedir.

1970'ler ise Türkiye için siyasal istikrarsızlıkların, toplumsal çalkantıların ve ekonomik krizlerin ardı ardına yaşandığı bir on yıldır. 1960'ların sonlarında yükselen toplumsal muhalefet 1970'lere gelindiğinde daha sert çatışmalara dönüşmüştür. Grevler, öğrenci eylemleri, sendikal hareketler ve sağ-sol kutuplaşmasının giderek şiddetini artırması Türkiye'yi sürekli bir gerginlik ortamına sürüklemiştir. Sağ-sol görüşlü gençlik gruplarının şiddetli çatışmaları ve artan kutuplaşma Türkiye'yi adeta ikiye bölmüştür. Toplumsal açıdan 1970'ler göçün hızlandığı, kentlerin çarpık biçimde büyüdüğü, gecekondu bölgelerinin kentsel dokuyu dönüştürdüğü bir dönemdir. Kırsaldan kente akan nüfus işçi sınıfını büyütmüş ve kent kültüründe yeni çelişkiler doğurmuştur. Türk sinemasının melodram geleneği bu kez yoksulluğu, işsizlikle boğuşan aileleri ve toplumsal adaletsizlikleri öne çıkaran anlatılarla birleşmiştir. (Kuyucak Esen, 2010, s. 131-132)

12 Mart 1971 muhtırasının ardından başlayan baskılar toplumsal yaşamda olduğu gibi sanat alanında da kendini hissettirmiştir. Sinemada sansürün yoğunlaşması ve politik içerikli filmlerin engellenmesi bu dönemin belirleyici özelliklerindendir. Öte yandan bu gerilim ortamı sinemada güçlü bir yankı bulmuştur. Yılmaz Güney gibi toplumsal gerçekçi taraf etkin olarak devam etmiştir. Toplumsal sorunları yansıtan filmler dönemin atmosferine doğrudan ayna tutmuştur. Önemli bir kısım yapımcı ve yönetmen ise melodramlara, arabesk hikâyelere ve komedilere yönelmiştir.

Bu dönemde seyirci sinemaya daha az gitmeye başlamıştır. Aynı yıllarda televizyonun yaygınlaşması özellikle büyük şehirlerde sinemaya olan ilgiyi ciddi biçimde azaltmıştır. Yeşilçam'ın uzun süreli üretim modeli bu ekonomik ve teknolojik değişim karşısında sarsılmıştır. Sinema salonları boş kaldıkça yapımcılar düşük bütçeli ve hızlı çekilmiş filmlerle ayakta kalmaya çalışmıştır. Bu da hem film kalitesinde düşüşe hem de sinemada yeni eğilimlerin doğmasına yol açmıştır. Halkın ilgisini çekmek için arabesk filmler, ucuz komediler

ve erotik filmler hızla piyasaya sürülmüştür. Bütün bu koşullar altında bir yanda popüler kültürün taleplerine yanıt vermek üzere üretilen arabesk melodramlar, kolay güldürüye dayalı komediler ve ticari kaygılı yapımlar, diğer yanda ise dönemin çalkantılı siyasal ve toplumsal ortamını sorgulayan toplumsal gerçekçi ve politik filmler vardır.

4.2: Filmler

1960 yıllara geldiğimizde film üretimi son sürat artmaktayken komedi türündeki filmler de çeşitlenmektedir. 1960'lı yılların komedi filmlerinde öne çıkan yönetmenler; Osman Seden ve Hulki Saner'in yanında Aram Gülyüz, Ülkü Erakalın, Nejat Saydam, Osman Nuri Ergün ve Semih Evin sayılabilir. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan'ın komedi denemeleri olsa da adını tarihe yazdırmış bu yönetmenlerin filmografisini toplumcu filmlerle hatırlamak çok daha yerindedir. Bunun yanında daha önce de bahsedildiği gibi türler arasında çok kaygan bir zemin olduğundan birçok yönetmen güldürü ya da güldürü unsurları taşıyan filmler yapmıştır. Bu durumun eksik değil bir marifet olarak kabul edilmesi bir yana çoğu yönetmen filmlerinde türler arasındaki bu ilişkiyi yetkin bir şekilde yönetememiştir.

Osman Seden'in bu dönemdeki renkli filmografisinden Cilalı İbo filmlerinin haricinde komedi türündeki diğer filmleri; *Mahalleye Gelen Gelin* (1961), *Ne Şeker Şey* (1962), *Badem Şekeri* (1963), *Beş Şeker Kız* (1964), *Hızır Dede* (1964), *Şaka ile Karışık* (1965) ve *Gül ve Şeker* (1968) sayılabilir. Filmlerin isimlerinden komedi olduğu anlaşılacağı gibi, konu olarak aşk ve sınıf farkları üzerinden yaratılan komik unsurlar ana temalardır. Senaryosu Bülent Oran'a ait olan *Mahalleye Gelen Gelin*, yazdığı kitaba konu bulmak için Orhan (Orhan Günşiray)'ın yaşadığı yoksul mahalleye taşınan Belgin (Fatma Girik) ile Orhan'ın arasında geçen romantikliği konu etmektedir. Filmin komikliği daha çok mahallenin sokak ağzı üzerinden yürütülmektedir. *Ne Şeker Şey* filmi ise iki yıl sonra Seden'in yapımcısı olacağı, Zafer Davutoğlu'nun yöneteceği meşhur *Adanalı Tayfur Kardeşler* (1964) filminin ön çalışmasıdır. Adanalı Tayfur filminde olduğu gibi bu filmde de evlenmek istemeyen 'Adanalı' Tayfur (Öztürk Serengil)'un ve zengin kız Canan (Türkan Şoray)'ın romantik çatışması gösterilmektedir. Fikret Hakan, Fatma Girik, Türkan Şoray, Öztürk Serengil, Hulusi Kentmen, Vahi Öz ve Ahmet Tarık Tekçe gibi dönemin başarılı oyuncularının bir araya geldiği *Badem Şekeri* ise töre geleneklerine dayanan bir romantik komedidir. Geçmişten beri düşman olan iki aile İstanbul'a taşınınca karşılaşır. Aile reisleri çocukları üzerinden düşmanlığı sürdürmeye çalışsa da gençler arasında başka türlü ilişkiler gelişecektir. Salon güldürüsü örneği *Beş Şeker Kız* beş dansçı

kadını merkeze almaktadır. Ünlü olma hayali, aşk, dans, müzik, çıplaklık gibi seyirciyi çekecek unsurları bir araya getiren filmin oyuncu kadrosu da yıldızlarla doludur. Filmde ayrıca Feridun Karakaya'nın Cilalı İbo tiplerini farklı bir rolde izlemek de mümkündür. *Hızır Dede* filmi karmaşık bir aşk çemberini merkeze almaktadır. Öztürk Serengil'in iflah olmaz aşk adamı tipleri Tayfur bu filme de yerleştirilmiştir. Fakat film Orhan (Ayhan Işık) ve Leyla (Ajda Pekkan)'ın karmaşık gönül ilişkisini merkeze almaktadır. Hızır Dede tarafından okutulan Leyla çalışmaya başlar. Çalıştığı şirketin sahibinin üç oğlu da Leyla'ya tutkundur. Ne var ki şirket maddi olarak dara düşünce yardıma Hızır Dede'nin hayırseverlik görevini devralan yakışıklı oğlu Orhan gelir ve Leyla ile Orhan arasında karmaşık bir ilişki oluşmaya başlar. Hızır Dede filmi de bol yıldızlıdır. Farklı bir öyküye sahip olan *Şaka ile Karışık* ise temelde zengin-fakir karşıtlığı üzerine kuruludur. İki zengin, onurlu bir fakir bireyin olup olmadığı üzerine bahse girer ve bunu denemek için Osman'ı bulurlar. Osman ise paraya ihtiyacı olan bir kıza âşık olunca aldığı bir milyon lira ne yapacağına karar verememektedir. Zengin iki ailenin çocukları arasındaki karmaşık aşk ilişkilerini perdeye taşıyan *Gül ve Şeker* ise Feridun Karakaya'nın ikiz rolde oynadığı benzer bir güldürü denemesidir. Yeşilçam anlayışının ve dönemin modernleşme krizlerinin çatışmaya dahil edildiği bu filmler yalnızca benzer anlatıları tekrar etmekle kalmamakta, aynı oyuncuların benzer tiplerini tekrar tekrar kullanmaktadır.

Sinemamızın en üretken yönetmenlerinden Hulki Saner bu yıllarda komedi türüne en bağlı kalandır. Ayşecik serisinin bazı filmleri, Turist Ömer filmleri, Emel Sayın'lı filmler en bilinen yapıtları arasındadır. 60'lı yıllarda yaptığı öne çıkan komedilerden bazıları; *Cafer Çocuk Hırsızı* (1962), *Gol Kralı Cafer* (1962), Turist Ömer'in ilk kez gözüktüğü *Helal Olsun Ali Abi* (1963), *Küçük Bey'in Kısmeti* (1963), *Fıstık Gibi Maşallah* (1964) ve *Cibali Karakolu* (1966)'dur. Çocuk filmlerinin bir örneği olan *Cafer Çocuk Hırsızı* kaçırılan çocuğun kaçırılanların başına açtığı belaları anlatan basit bir öyküye sahiptir. *Gol Kralı Cafer* ise 1978 yılında Kemal Sunal'ın yıldız olduğu *İnek Şaban* filminin erken bir denemesidir. Gişede çok başarılı olan *Helal Olsun Ali Abi*'nin asıl önemi halk kahramanı Turist Ömer'i yaratmasıdır (Scognamillo, 2008, s. 167). Filmde Sadri Alışık Turist Ömer olarak Ayhan Işık'ın yan rolündedir. Ali ve Turist Ömer bir kumarhaneye zorla girerler. Bu sırada mekânın sahibi öldürülmüştür ve Ömer ölen adamın ceketini giymiştir. Ceketin cebindeki notu bulunca birlikte cinayeti çözmeye çalışırlar. *Fıstık Gibi Maşallah* (1964) ise *Bazıları Sıcak Sever* (Some Like It Hot, Billy Wilder, 1959) filminin yerel bir uyarlamasıyken *Küçük Bey'in Kısmeti* 'nde iki zengin gencin babaları tarafından zorla evlendirilmeye karşı giriştiği romantik oyunlar tekrar edilmektedir. *Cibali Karakolu* ise aynı adlı tiyatro oyununun uyarlamasıdır.

Yeşilçam sinemasının yapıtaşını oluşturan filmler melodram, güldürüyle kaynamış melodram ve güldürü filmleridir. Bu dönemde sinema yapma itkisi öncelikle yapımcıların para kazanması olduğundan seyirciyi her türlü yolla salonlara çekmeye çalışmışlardır. Bunu başarmanın en direkt yolu izleyicinin duygularına hitap etmek olmuştur. Bu açıdan filmlerin büyük çoğunluğu güldürü unsurları da taşıyan dramlardır. Melodram ile güldürünün kaynaştığı filmlerin Türk Sineması'nda yeri ayrı olanı *Memduh Ün*'ün 1958 yılında çektiği filmi *Üç Arkadaş*'tır. *Üç Arkadaş* Ün'ün daha sonra birçok filmde kullanacağı anlatı yapısının ilk örneğidir. Bu anlatı prototipi Türk Sineması'nda *Üç Arkadaş*'tan itibaren çok kez kullanılacaktır. Filmde Murat, Mıstık ve Mösyö Artin adlı üç arkadaş yıkık bir köşkte yaşamakta, komşularıyla samimi ve eğlenceli ilişkiler kurmakta ve fakir de olsalar hayatın tadını çıkarmaktadırlar. Muhterem Nur'un oynadığı görme engelli Gül dahil olana dek film gerçekçi bir şekilde günlük hayatı zevkli bir tonda resmetmektedir. Filmin başarısı esasen dram-güldürü karışıklığı sayesinde. *Üç Arkadaş* dramatik tonu ve ne olursa olsun iyi niyetli karakterleriyle koşulsuz yardımseverliğin yarattığı fedakarlığın filmidir. Kamera fedakarlığın gerektirdiği seçimlere odaklanmaktadır fakat karakterlerin yardımseverliği samimi ve komik unsurlarla dolu sıradan günlük hayata giydirilmiştir. Bu açıdan *Üç Arkadaş* melodram ve komedi türü arasında salınmaktadır. *Üç Arkadaş* dram şemsiyesi altında güldürü detaylarıyla donatılmıştır. Bu yıllardan Ün'ün ilk filmi komedi tarzındaki *Öp Babanın Elini* (1955) de hatırlamak yerinde olacaktır. Filmde bir bürokratin etrafında dönen komiklikler işlenmektedir.

Dram-komedi birlikteliği açısından Atıf Yılmaz'ın 1960 yılında başlattığı Ayşecik serisinin ilk filmi *Ayşecik Şeytan Çekici*'nde de babası tarafından büyütülen fakir küçük kız Ayşecik'in yaramazlıkları üzerinden güldürü öğeleri serpiştirilmiştir. Sinemamızda çok fazla örneği olan fakir ama iyi insanların dramatik öyküleri bu filmde de eğlenceli yanıyla resmedilmektedir. Ayşecik anne arzusuyla yanıp tutuşan, büyümüşte küçülmüş, mahallenin eğlenceli ve yaramaz sevgilisidir. Ayşecik serisinin başarısı da dram ve güldürünün iç içe geçmesinden kaynaklanmakla birlikte *Üç Arkadaş* gibi dram türüne yaslanmaktadır.

60'lı yıllarda diğer yönetmenlerin önce çıkan filmlerinde de benzer anlatı kalıpları tekrar edilmektedir. Aram Gülyüz'ün komedi tarzında öne çıkan filmleri; *Temem Bilakis* (1963), *Abidik Gubidik* (1964), *Hüseyin Baradan-Çekilin Aradan* (1965) ve *Deli Fişek* (1967)'dir. *Temem Bilakis* ve *Abidik Gubidik* Öztürk Serengil'in tiplerinin üzerine kurulmuş olan anlatısıyla Serengil'in yıldız imajına yaslanmaktadır. *Hüseyin Baradan-Çekilin Aradan* filmi de oyuncu Hüseyin Baradan'ı komedi yıldızına yapmaya çalışan bir denemedir. Hülya Koçyiğit'in başrolünde olduğu *Deli Fişek*'te ise bir cinayete tanık olan bir kadının öyküsü

perdeye taşınmıştır. *Muhteşem Serseri* (1964) ve *Anasının Kuzusu* (1964) filmleri ise Ülkü Erakalın'ın bu dönemdeki komediye katkı sağladığı filmlerdir. *Muhteşem Serseri* bir romantik komedi örneğidir ve başarılı gazeteci Naci (Ayhan Işık)'ın röportaj yapabilmek için Prenses yerine geçen Zuhal'le arasında geçenleri öyküleştirmektedir. Nuri Ergün'ün Cüneyt Arkın'lı *Cici Gelin* (1967) ve *Çıtkırıldım* (1966) bu dönemden akılda kalan yapımlardır. Bülent Oran'ın senaryosunu yazdığı *Cici Gelin*'de yalan yüzünden çıkmaza giren bir adam öyküleştirilmiştir. Nejat Saydam ise *Küçük Hanımefendi* serisi ile hatırlanmaktadır. *Küçük Hanım'ın Şoförü* (1962), *Küçük Hanım Avrupa'da* (1962), *Küçük Hanım'ın Kısmeti* (1962) serinin erken örneklerindendir. Küçük Hanımefendi filmleri daha detaylı ele alınacaktır.

Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı* (1960), *Tatlı Bela* (1961), *Darıldın mı Cicim Bana* (1970) filmleri *Ah Güzel İstanbul* (1966) dışında hatırlanabilecek filmlerdendir. Melodram türündeki *Ah Güzel İstanbul* barındırdığı sevecen havasıyla yer yer güldürü öğeleri taşımaktadır. *Darıldın mı Cicim Bana* filminde iki arkadaşın Ankara'dan İstanbul'a yolculuğu aktarılmaktadır. Biri mektuplaşarak tanıdığı sevgilisini ve öteki zengin amcasını bulmak için yola çıkmıştır ama başlarına bin türlü şey gelecektir. Mehmet Dinler, Nuri Akıncı, Orhan Elmas, Nevzat Pesen, Alşavir Alyanak, Sırrı Gültekin bu dönemde komedi türünde eserler vermiş diğer yönetmenlerdir.

1970'ler Türk sinemasının popüler kültür üzerindeki etkili ismi ise Ertem Eğilmez'dir. Eğilmez'in sineması melodram ve komediye bir araya getiren özgün yapısıyla hem Yeşilçam'ın ticari dinamiklerini sürdürmüş hem de toplumsal değişimlere ayna tutmuştur. Eğilmez'in filmleri dönemin sosyo-kültürel yapısını güldürü kalıpları içinde işleyerek geniş kitlelerle güçlü bir bağ kurmuştur. Filmlerinde aile kurumu ve toplumsal dayanışma sıkça işlenmiştir. Halkın gündelik hayatındaki sıkıntılar, bürokrasiye dair eleştiriler ve aile ilişkilerindeki çelişkiler yansıtılmıştır. Eğilmez'in filmleri katılaşmış alışkanlıkları gevşeten ve farklı dünyaları geçici de olsa aynı kadrada buluşturan sinematik düzeneklerdir.

Ertem Eğilmez'in komediye yaklaşımı Türk seyirlik geleneğinin tip ve kalıp repertuarını modern kent anlatısıyla kaynaştırırken izleyiciyi eğlendirmenin yanı sıra düşünmeye sevk eden bir etik–estetik hedef taşımaktadır. Bozulan aile ve ahlâk düzeni, köyden kente göç, ağalık, siyasal ve ekonomik kırılmalar gibi olgular mizahın yumuşatıcı diliyle ele alınmıştır. Böylece popüler komedi toplumsal eleştiriyle karşılıklı beslenen bir çerçeveye yerleşmiştir. Bu çerçevenin endüstriyel zemini Arzu Film'in yıldız sistemine dayalı yapım ekosistemidir. Tarık Akan, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Kemal Sunal gibi tiyatro

kökenli oyuncuların düzenli biçimde aynı evrende buluşturulması bir sürekliliği doğurmuştur. Böylece Eğilmez birbirini tamamlayan tiplerin ritmini yakalayan, tekrarın yarattığı aşinalığı canlı tutan bir komedi ritüeli kurmuştur. Bu ritüelin dramatik çekirdeğinde sınıfsal gerilimler, statü farkları ve değer çatışmaları işlenmiştir.

Ertem Eğilmez sineması tekil kahramanların zafer anlatısı veya taşlama değildir. Hemen her filminde başlangıçtaki gerilimli düzen karakterlerin etik bir yüzleşmeden geçmesiyle yeni bir dengeye kavuşur. Eğilmez'in anlatıları zengin–yoksul karşıtlığını komedinin dinamikleriyle dönüştürür. Böylece iktidar araçları ortak yaşam değerleri ve komşuluk etiği karşısında sınanır. Eğilmez'in filmleri popüler beğeniye hafife almayan ama onu eleştirel bir dikkatle yönlendiren, melodram–komedi kesişiminde toplumsal vicdanı sürekli güncelleyen bir sinemadır. Güldürünün dili iki katmanlıdır. Yüzeyde yanlış anlaşılma, kılık değiştirme, abartı ve tip komedisi üzerinden hızlı bir ritim kurulmuştur. Altta ise toplumsal barışı korumaya dönük bir etik çağrı vardır. Filmlerin bir kısmı yabancı filmlerden ya da romanlardan devşirilmiş olsa da metinler yerel toplumsal dokuya ve konuşma diline adapte edilerek yerel hikâyelere dönüştürülmüştür.

Eğilmez'in Arzu Film ekolü içindeki komedileri güldürürken memleketin sınıf, ahlak, aile ve şehirleşme meselelerine bakar. *Sev Kardeşim* (1972) kısaca zengin-fakir ekseninde bir aşk hikâyesidir. Sınıf atlama beklentisi ile duyguların çekişmesidir. Film romantik komedi yüzeyinde ilerler ama asıl meselesi sınıfsal kodlardır. Alt sınıftan kahramanın içtenliği üst sınıfın görgü kurallarıyla sürekli sürtüşür. *Mavi Boncuk* (1975)'ta ise gece kulübünde çalışan ünlü bir sanatçı (Emel Sayın) kaçırlır. Kaçıranlar hayatın tokadını yemiş alt sınıf gençlerdir. Fakat evde kurulan geçici aile herkesi dönüştürür. Kaçırma filmde suç olmaktan çıkar. Paylaşılan kahvaltılara, soba başına ve sokağın ahengine dönüşür. Kentin eğlence endüstrisi ile kenar mahalle dayanışması arasındaki gerilim müzik numaralarıyla yumuşatılır. Şarkılar, karakterler arası sınıf duvarlarını inceltir.

Salak Milyoner (1974) filminde köyden kente gelen dört kardeş altın peşindedir. Eğilmez şehir komedisini define alegorisiyle kurmuştur. Kardeşlerin elindeki hazine gerçekte kentte tutunma istekleridir. Kent ise bir fırsat pazarı gibi görünür ama pratikte bilginin, ilişkilerin ve dil oyunlarının döndüğü bir labirenttir. Filmdeki mizah sistemle uyum sağlayamayan dürüstlüğü trajikomik tökezleyişlerinden doğmaktadır. Son kerte de define darphaneden çıkan altın değil, birlikte kalmanın ve köklerini unutmamanın değeri olarak ortaya konur. *Köyden İndim Şehre* (1974)'de yine köyden kente gelen kardeşler bu kez gerçek altınları şehirde

bozdurmaya kalkar ve altın avcılarını etraflarını sarar. *Salak Milyoner*'deki deneyimin varyasyonu gibi görünen film aslında sınıf atlama fantezisini daha doğrudan didikler. Altın bu kez somuttur ama onu nakde çevirmek için girilen bürokratik bağlar ve banka kuyrukları gibi sahneler kent ekonomisinin görünmez kurallarını komedi içinden ifşa eder.

Süt Kardeşler (1976) filmi ise bir konak, askerden izne gelen bir genç, yanlışlıklar ve Gulyabani efsanesiyle karışan kimliklerin toplamıdır. Eğilmez burada haneyi bir tiyatro sahnesi gibi kullanır. Ama dekorda saklı başka bir şey daha vardır. Eski konak düzeninin otoritesi söylentiyle (Gulyabani) kendini sürdürmektedir. Yani iktidar gerçeklerden çok anlatılanlarla ayakta kalmaktadır. Komedi bu yalanın üst üste binerek absürde varmasından doğmaktadır. *Gülen Gözler* (1977) ise mütevazı bir aileyi, bir sürü kız çocuğunu, evlilik hesaplarını, dar bütçe ve büyük umutları bir araya getirir. Film aile komedisinin en derli toplu örneklerindendir. Eğilmez evin içi ekonomiyle duygunun temasını çok somut kurmuştur. Filmde çeyiz sandığından mutfak alışverişine kadar her detay sevginin gündelik maliyetini hatırlatır. Babayı otoritenin değil sorumluluğun merkezine koyarken anne ve kızlar dayanışmanın görünmez yönetim kurulu gibidir. Film evlilik temasını ve gençlerin özgürleşme arzusunu hem gelenek hem modernlik içinde sınamaktadır. Bir tarafta komşuluk ve mahalle gözü öte yanda iş bulma derdi vardır. Filmin mizahı kuşaklar arası nezaketle işlemektedir. Azarlarken bile sevgi duyulabilmektedir. Finalde mutlak bir refah vaadi yoktur ama evin içindeki kahkaha yarınla baş etmeyi mümkün kılmaktadır. Bu yüzden *Gülen Gözler* dar gelirli bir mutluluk siyaseti önerir.

Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979)'da saf bir Anadolu delikanlısı büyük şehrin ve otoritenin oyunları arasında ezilir. Dost bildiği uyanıklar onu sürekli satar. Bu film komedinin burnuna kesif bir hüznün sürmüştür. Bilo'nun 'erkek güzeli' lakabı iktidarın onu kategorize edişinin ironik bir aynasıdır. Filmde güzellik ya da saflık piyasanın en kolay sömürdüğü değere dönüşür. Film, ahlakın artık bir lüks tüketim kalemine dönüştüğü fikrini ağır ağır yerleştirir. Bilo ve Maho (İlyas Salyam ve Şener Şen)'nin kolay yoldan köşeyi dönme hayaliyle banker furçasına kapılması ve buharlaşan umutları ise *Banker Bilo* (1980)'nin izleğidir. 1980'lerin başındaki finans spekülasyonları ve köşe dönücülük Eğilmez'in merceğinde yalın bir aldatma ekonomisine indirgenmiştir. Filmde Bilo'nun doğruculuğu ile sistemin kısa yoldan zenginleşme vaadi çarpışır. Yüksek faiz cümleleri karakterlerin gözlerinde parıldayan yeni bir hayat imgesine dönüşür. Bu parıltı bir sonraki planda sönünce kahkaha acıya karışır. Film, inancı kandıran düzeni hedefe koyar, bu yüzden bir taşlamadır. Son olarak *Namuslu* (1984)'da dürüst bir muhasebecinin çantası çalınır. Herkes onu çalmakla suçlar ve adam ilk kez kötü olmanın konforuyla tanışır. Film Eğilmez'in en keskin toplumsal alegorilerindendir. Namus, filmde etik

bir ilke değil herkesin işine geldiği gibi eğip büktüğü bir söylemdir. Kahramanın masumiyetini kanıtlamaya çalıştıkça batması sistemin doğrulukla kurumsal olarak bağını kopardığını göstermektedir. Eğilmez, mizahı en karanlık tonuyla kullanmıştır. Kahkaha bile bu filmde biraz suç ortaklığı hissi taşımaktadır. Final modern kentte namusun bireysel tercih olmaktan çıkıp toplumsal mutabakat meselesi olduğunun altını çizmektedir.

4.2.1: Cilalı İbo

Farklı yönetmenler tarafından çekilen ve farklı türler ile anlatılar arasında gezinen Cilalı İbo filmleri şunlardır: polisiye türünde *Cilalı İbo Casuslar Arasında* (Nuri Ergün, 1959), bilimkurgu türünde *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (Osman Seden, 1959), tarihi konulu *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* (Nuri Ergün, 1960); *Cilalı İbo'nun Çilesi* (L. Ömer Akad, 1960), *Cilalı İbo Zoraki Baba* (Mehmet Dinler, 1961), fantastik türde *Cilalı İbo Rüyalar Âleminde* (Osman Seden, 1962), *Cilalı İbo Kızlar Pansiyonunda* (Nuri Ergün, 1963), korku türünde *Cilalı İbo Perili Köşkte* (Nuri Ergün, 1963), *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* (Mehmet Dinler, 1964), fantastik bilimkurgu türünde *Cilalı İbo Kadın Avcısı* (Mehmet Dinler, 1964), dram türünde *Cilalı İbo İstanbul Kaldırımlarında* (Mehmet Dinler, 1968); *Cilalı İbo Almanya'da/Avrupa'da* (Osman Seden, 1970), western türünde *Cilalı İbo Teksas Fatihi* (Mehmet Dinler & Osman Seden, 1971); *Cilalı İbo Yetimler Meleği* (Mehmet Dinler, 1970), *Cilalı İbo Beni Anneme Götür* (Zafer Davutoğlu, 1985), *Cilalı İbo Maceralar Peşinde* (Yılmaz Atadeniz, 1986).

Cilalı İbo serisi Yeşilçam'da yıldız merkezli komedinin en uzun soluklu örneklerinden biridir. Feridun Karakaya'nın canlandırdığı tiplere 1959'dan 1980'lere uzanan bir çizgide farklı türlerin içine yerleştirilmiştir. Casusluk, bilimkurgu, tarihi serüven, korku, western gibi türlerde aynı karakteri yeni durumlarla sınamak temel fikirdir. Böylece seri tek bir kahramanı değişen bağlamlarda dolaştırarak süreklilik üretmiştir.

Tipleminin omurgası bedensel komedi, hızlı tepki, dil oyunları ve peltek konuşma biçiminin birleşimidir. Bu özellik karakterin toplumsal kökenini ve güçsüz konumunu görünür kılmıştır. Cilalı İbo'nun anlatıları yoksul kesimlerin gündelik hayatta geliştirdiği küçük savunma ve uyum stratejilerini temsil etmektedir. Yani kahkaha hayatta kalma yollarını işaret etmektedir. Bu okumaya göre tiplere güçlü karşısında kıvraklık ve sezgiyle yol bulmaya çalışmaktadır.

Anlatı şeması çoğu filmde benzer kurulmuştur. Kahraman yeni bir çevreye düşer, yerel güçlerle karşılaşır, küçük hileler ve beceri dolu manevralarla engelleri aşar. Tür değişse bile çatışmanın özü aynıdır. Casuslukta kurum dili, bilimkurguda teknoloji ve modern hayat, korkuda batıl inanç ve merak, westernde kahramanlık ve şiddet kodları basit skeçler halinde parçalanmıştır. Bu parçalama parodi ve taklit yoluyla çalışmış ve filmler tanıdık tür imlerini alıp yerel mizah sözlüğüyle yeniden kurmuştur. Cilalı İbo Yeşilçam komedisinde hem türler arası geçişin hem de toplumsal hafızanın basit ama etkili bir taşıyıcısı olarak yerini almıştır.

Seden'in senaristliği ve O. Nuri Ergün'ün yönetmenliğindeki *Cilalı İbo Casuslar Arasında* filminde bir grup casus ve polis karşı karşıyadır. Mandrake (Atıf Kaptan) başkanlığındaki casuslar gösterisi yapacak gibi gözükerek İstanbul'a gelir fakat maksatları gerekli bilgileri ele geçirmektir. Durumdan haberdar olan emniyet güçleri de onlara engel olmak istemektedir. Konuyla alakası olmayan Cilalı İbo (Feridun Karakaya) mekâna henüz gelmekte olan Mandrake'nin cüzdanını düşürdüğünü görür ve cüzdanı verir. Mandrake'nin sevgilisinin (Muzaffer Nebioğlu) talebi üzerine Cilalı İbo casusların yanında işe alınır. Casuslar İstanbul'a gelen başka bir casusa bilgileri ulaştıramayınca devreye Cilalı İbo'yu sokarlar ve ona bir ceket giydirip planları cebine koyarlar. Ceket polisin eline geçer ve durumu öğrenen Cilalı İbo polisle iş birliği yapar. Casuslar arasındaki iletişime casusluk edecek ve planlarına engel olacaktır. İbo sevgilisini (Nuray Uslu) öpünce çok güçlendiğini de fark edince casusları neredeyse tek başına alt eder.

Osman Seden *Berduş* (1957) filmini çekerken şans eseri hayat bulan Feridun Karakaya'nın ünlü tiplmesi Cilalı İbo altmışlı yılların en sevilen karakterlerin biridir. Cilalı İbo, Zeki Müren'in yan karakteri İbrahim'i canlandıracak oyuncunun sarhoş olup çekimlere gelememesiyle tamamen rastlantı eseri doğmuştur (Kırel, 2005, 241). Rastgele role seçilen Karakaya, karakterin giyim ve konuşma tarzına kendine has üslubuyla eklemeler yapmış ve ortaya çıkan tipleme izleyiciyi güldürmeyi başarmıştır. Böylece Cilalı İbo bir komedi figürü olmanın ötesine geçerek özgün bir fenomen hâline gelmiştir. Karakaya'nın bedensel jestler, ses tonlamaları ve dilsel bozulmalarla biçimlendirdiği bu karakter Türk halkının gündelik hayatında, dilinde ve hafızasında bir karşılık bulmuştur. Cilalı İbo'yu kendine özgü görsel ve işitsel kodlarla donatmış, yamalı pantolonu, üzerinde ismini taşıyan boyacı şapkası, peltek konuşması ve 'yavyumm, şinek aykadaşım' gibi kalıplaşmış replikleriyle bir simge hâline getirmiştir. Daha sonra karakterin yaygınlaşmasında ve çeşitlenmesinde Seden önemli bir rol oynamıştır. Onun yönetmenliğinde çekilen *Cilalı İbo Casuslar Arasında*, *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında*, *Cilalı İbo ve Tophane Gülü*, *Cilalı İbo'nun Çilesi* gibi filmler türsel olarak da sınırları

genişletmiştir. Bu genişleme *Cilalı İbo Rüyalar Aleminde* gibi fantezi öğeleri barındıran filmlerle ya da *Cilalı İbo Almanya'da* gibi göç temalı anlatılarla çeşitlenmiştir. Bu son filmde Karakaya'nın canlandığı karakter, Hitler kılığına bürünürken Chaplin'in *Büyük Diktatör* (1940) filmine açık göndermeler taşımaktadır. Cilalı İbo, izleyici nezdinde yarattığı aşinalık ve tekrarın sağladığı güven hissiyle Yeşilçam'ın seri üretim mantığıyla uyumludur (Makal, 2017, s. 483).

Cilalı İbo daha çok köylü-kentli çatışmasının ortasında kendi özüne sadık kalan, görgü kuralları ve kentli yaşamın incelikleri karşısında tökezleyen ama bu tökezlemeyi direnişe dönüştüren bir figür olarak belirginleşmiştir. Karakterin mizah anlayışı fiziksel komediye, durum esprilerine ve yanlış anlama üzerine kurulu mizahi öğelere dayanır. Kentli figürlerle karşılaştığında gösterdiği uygunsuz davranışlar bir tür sınıfsal çatışmanın gündelik hayattaki izdüşümünü sahneye taşımıştır. Cilalı İbo'nun karşısındaki bürokratlar ve patronlar gibi figürler genellikle sistemin sözcüsü olarak kurgulanmıştır. Ancak İbo komik hareketleri ile onları etkisiz hâle getirir. Cilalı İbo'nun saflığı düzeni anlamamasından değil anlamak istememesinden kaynaklanmaktadır. Cilalı İbo'nun laubaliliği sistemin ciddiyetini anlamsızlaştırmak üzere bilinçli olarak tasarlanmıştır. Karakter sürekli olarak girdiği her ortamda bir tür arıza üretir ancak bu arıza aracılığıyla güldürü öğeleri yaratılmıştır. Onun düşe kalka ilerleyen hikâyesi aslında toplumun modernlik karşısında yaşadığı kırılmaların, sınıfsal adaptasyon sancılarının ve aidiyet krizlerinin birer alegorisidir.

Karakaya'nın bu serseri tiplmesi kentin marjinalliğiyle halk arasında bağ kurmaktadır. Alt sınıfların temsilcisi olarak sistemin dışında yaşamakta ama izleyicinin sempatisini kazanmaktadır. Bu bağlamda Nejat Uygur'un Cilalı İbo serisini andıran figürler üzerinden ilerleyen *Cafer Bey* (Tunç Başaran, 1970), *Cafer Bey İyi; Fakir ve Kıbar* (Feyzi Tuna, 1971) ve *Cafer'in Nargilesi* (T. Fikret Uçak, 1974) gibi yapımlar da tipolojiyi yeniden üretmiş ve sistem dışı figürleri merkezileştirmiştir (Ünal, 2019, s. 31) Cilalı İbo halktan biridir ve kendisini çevreleyen otoriter yapılarla doğrudan çatışmak yerine onlarla mizahi biçimde baş etmeyi seçer. Bu baş etme biçimi iktidarın tutarsızlıklarını görünür kılmaktadır. Bir güldürü unsuru olduğu kadar sınıfsal konumlandırmaları bulanıklaştıran bir halk kahramanıdır. Peltekliği sınıfsal aidiyetinin de simgesidir. Bu haliyle Cilalı İbo sistemin dışında kalmaktan çok sistemin eksiklerini örten ve onu meşrulaştıran bir işlev görmektedir.

Cilalı İbo'nun mizahı özellikle jest ve mimiklere yaslanır. Kaba saba jestleri toplumun görgü kurallarını ihlal ederken aynı zamanda bu kuralların yapaylığına ve dışsallığına dair bir

hiciv üretmektedir. Bu yönüyle karakter sistemin içinden değil dışından konuşmaktadır. Ancak bu dışarlık devrimci bir kopuşu değil karikatürize edilmiş bir uyumsuzluğu ima etmektedir. İbo bilerek ya da bilmeyerek sistemin içinde gezer ama ona dahil olamaz. Bu dahil olamama hali sürekli gülünç durumlar doğurur. Bu durumlar ise modernliğin gündelik yaşamdaki karşılıklarının, özellikle eğitim, görgü, tüketim ve kentlilik normlarının altının oyulmasına neden olmaktadır. Cilalı İbo hiçbir zaman sistemi tehdit etmez, onunla oyun oynar.

Karakterin mizahı doğrudan sınıfsal bir acının üstünü örtmekle kalmaz aynı zamanda yoksulluğu normalleştirir. Sinemadaki bu temsil biçimi seyirciyle empatik bir bağ kurmuştur. Çünkü seyirci karakterin yaşadığı zorlukları bilmektedir. Onun bu zorluklarla başa çıkma biçimi onu kahramanlaştırmıştır. Ancak tam da bu kahramanlık sistem eleştirisinin yerine geçerek yoksulluğu romantize etmektedir. Cilalı İbo karakteri kapitalist modernleşmenin kenarında kalmış kitleler için bir özdeşlik nesnesi olmakla birlikte bu kenarda kalışın eleştirisini değil kabullenilişini temsil etmektedir. Böylece film eleştirinin yerine fanteziyi koymaktadır. Cilalı İbo'nun maceraları içinde yer aldığı filmlerde sıklıkla mekânın, sınıf yapılarının ve kentli yaşamın dışına itilmiş karakterin bir şekilde merkeze çekilme çabası görülmektedir. Bu haliyle karakterin hareket ettiği her alan onun sınıfsal yerini tekrar üretmektedir. Modernleşmenin getirileriyle yüzleşmeye çalışan ama bu yüzleşmeyi içselleştirecek ideolojik donanıma sahip olmayan bu karakter sinemada zamanla 'doğuştan iyi, hileye bulaşmayan, sevimli ezilen' arketiplerine dönüşmüştür. Bu da Türk sinemasında sınıf meselesinin yüzeysel bir temsilini doğurmuştur. (Aker, 2010, s. 254). Özellikle 1950 sonrası Türkiye'sinde şehirleşmenin ve işçileşmenin hızla arttığı bir dönemde bu karakterlerin popülerleşmesi sinemanın sınıf ideolojisini nasıl yeniden ürettiğini açıkça göstermektedir. Genellikle otorite figürlerine karşı gelmeyen ama onları küçük düşürerek etkisizleştiren bu figürler patriyarkal düzende de bir uyum aracı hâline gelmektedir. Kimi zaman evin babası, kimi zaman bir mahalle sakini olarak 'temiz kalpli erkek' imgesiyle karşımıza çıkmaktadır.

Diğer filmlerinde de çok farklı temalar benzer anlatı formlarıyla sürdürülmüştür. *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında*'da ayakkabı boyacısı Cilalı İbo tesadüflerin peşi sıra uzay yolculuğuna karışır. Mualla (Nilüfer Aydan) ve Mine'yle (Gülderen Ece) yolları kesişir, stüdyoda kurulan yıldızlar arası dünyada başını türlü belaya sokar. Sunucu (Turgut Özatay) ve Macit Bey (Nubar Terziyan) gibi figürlerle karşılaşır yanlış anlaşılmaları çözmeye çalışır. Serüven İbo'nun her şeyi altüst edip yine de sağ salim dönmesiyle biter. Osman F. Seden'in hem yazıp hem yönettiği bu filmde popüler komedi birdenbire stüdyo kaynaklı bir bilimkurgu dekoruna taşınmıştır. Karakter uzay panelleri, maket gemiler, ışıklandırma ile kurulan kozmik yüzeyler ve şalterli

laboratuvar oyuncakları arasında hızla ritim tutturur. Mizansen karakterin yanlış kapıları açıp yanlış düğmelere basması üzerine çalışır. Gag mantığı tek tek espriden çok mekân–nesne koreografisine bağlanmıştır. Böylece film 1950’lerin sonundaki yerli ‘gelecek’ merakını karikatürize eden ve evcilleştiren bir komedi stratejisi kurmuştur. Şakayı dekorun ciddiyetine çarptırmaktadır. Film tür melezzine cüret eden Yeşilçam damarının erken bir örneğidir ve serinin sonraki tür sıçramalarını mümkün kılan güveni üretmiştir.

Cilalı İbo ve Tophane Gülü’nde ise İbo Tophane’de kendisine tıpatıp benzeyen azılı Jilet’le (yine Feridun Karakaya) karıştırılır. Tophane Gülü (Gönül Bayhan) ve Gülnaz’ın (Sunay Uslu) çevresinde dönen hesapların ortasına düşer. Gaddar Cemil (Sadettin Erbil) ve Okkalı Kadir’in (Mehmet Ali Akpınar) adamlarıyla kovalamacalar sürer. Paşa (Atıf Kaptan) ile Ahçıbaşı (Salih Tozan) arasında dönen işler açığa çıkar. İbo gerçek kimliğini ispat edip suçluları yakalatır. Bu film O. Nuri Ergün yönetimi ve Seden’in senaryosuyla benzerlik motifini suç-komedi ekseninde döndürmüştür. Tophane’nin han–meyhane–iskele üçgeninde İbo’nun kendisine benzeyen azılı Jilet’le karıştırılması, tiptemenin masumiyetini yeraltı ekonomisinin diliyle yüzleştirmektedir. Mahalle ölçeğinde kurulan karşılaşmalar, dar sokaklarda kaçış ve yakalanma ritmi merkezdedir. Film küçük çıkar ilişkilerini İbo’nun tesadüfi kahramanlığıyla bozar. Filmde mizah otoritenin mantığını açığa çıkarmaktadır.

Cilalı İbo’nun Çilesi’nde karşılıksız aşkı Ayten’e (Peri Han) ulaşmak için türlü işlere giren İbo uşaklık ve boyacılık arasında savrulur. Ayten’le arasına giren Ahmet (Efgan Efehan) yüzünden başına gelmeyen kalmaz. Şehir hayatının içinde yanlış anlaşılmalara büyür. İbo sevdiğini kazanmak için küçük ama ısrarlı hamlelerle yolunu bulur. Lütfi Ö. Akad’ın rejisi, serinin içindeki en karakter merkezli tona sahip olandır. Mizahı, sınıf ve emek deneyiminin ince hattı üzerinde yürütür. İbo’nun karşılıksız aşk uğruna dolaştığı mekânlarda Akad’ın siyah-beyaz kontrastlarında gündelik eşya düzeni üzerinden anlatı kurulmuştur. Filmin arzu-engel-zafer döngüsü berraktır. Böylece çile bir mağduriyet değil kentte tutunma mücadelesinin mizahi formu olmuştur. Seriye sinemasal açıdan bakıldığında bu film tiptemeyi maskeden karaktere yaklaştırmıştır. Komedinin soluğunu kesmeden duygusal yoğunluğu yükseltmiştir.

Cilalı İbo Zoraki Baba filminde İbo bir kumpas sonucu babalık ve velayet meselesinin ortasında kalır. Sevim’le (Serpil Gül) beklenmedik bir aile düzenine itilir. Ev sahibi (Mualla Sürer) ve Necdet (Necdet Tosun) gibi karakterlerin çevirdiği işler ortaya saçılır. İbo karışıklığı giderip çocuğu güvenli bir düzene kavuşturur. Mehmet Dinler’in filmi bu şemayı mahalle dayanışması ve ahlâk müzakerelerine açmıştır. İbo tesadüfi bir kumpasla ebeveyn rolüne

itilmiştir. Çocuk-erişkin karşılaşmaları ev içi kadrâjların içerisi ve dışarısı ayrımıyla görselleştirilmiştir. Suna Pekuysal, Hüseyin Baradan, Necdet Tosun gibi karakter oyuncularını yanlış anlamaları hızlandırırken İbo'nun sezgisel doğruluğu her düğümde ipuçlarını toplamaktadır. Zoraki Baba, seride aile temasını gülerek ciddiye alan merkezî bir halkadır.

Cilalı İbo Rüyalar Âleminde filminde İbo gündüz yaşadığı aksiliklerin geceleri rüyalara taşındığı bir maceraya dalar. Rüyalarda sevdiği kadın (Serpil Gül) ve sert mizaçlı tiplerle (Ahmet Tarık Tekçe) farklı kılıklarda karşılaşır. Uyanıp uyuyarak ilerleyen serüvende İbo düş-gerçek karışık badireleri atlatıp ertesi günün meselelerine döner. Bülent Oran'ın yazdığı, Osman F. Seden'in yapım-yönetimini üstlendiği film tiptemenin arzularını ve korkularını düş ve gerçek geçişlerinde görünür kılmaktadır. Anlatı, uyanma ve yeniden dalma tekrarlarıyla ilerleyen epizodik bir sarkaç kurmuştur. Serpil Gül'ün sevgili imgesi ve Ahmet Tarık Tekçe'nin sert konturları rüyada role göre şekillenmektedir. Film, görsel tasarım, yapaylığını gizlemeyen stüdyo dekorları ve ışık oyunları ile rüyayı mekanik olarak teşhir etmektedir. Dekor bilerek düş gibi görünmektedir.

Cilalı İbo Kızlar Pansiyonunda'da İbo sevdiğine kavuşmak için kızlar pansiyonunun etrafında türlü kılıklara girer. Pansiyonun müdürresi ve sakinleriyle (Serpil Gül, Candan Sabuncu) yaşanan yanlışlıklar büyür. Koridorlar, odalar ve gizli giriş-çıkışlar arasında saklanma ve yakalanma döngüsü sürüp gider. Sonunda niyetler açığa çıkıp yanlışlar düzeltilir. Nuri Ergün'ün rejisi yasak mekânı komedi dekoruna çevirmiştir. Pansiyon, kuralların levhalara yazıldığı kapalı bir evrendir. İbo sevdiğine ulaşmak için kılık değiştirerek bu evrende dolaşır. Koridor, merdiven, kapı, dolap içi gibi mekânlar saklanma ve yakalanma ritmiyle işlemektedir. Candan Sabuncu ve Serpil Gül'ün eşlik ettiği sahneler romantik hedefi ahlâkçı gözetimin baskısıyla dengelemektedir. Mizah ihlal etmeden sınırı görünür kılmaktadır.

Cilalı İbo Perili Köşkte filminde uyuşturucu kaçakçıları iş yaptıkları konağı perili diye tanıtır. İbo hayalet söylentilerinin peşinden gidince çetenin izini bulur. Çete Reisi (Atıf Kaptan), Fırça Ali (Ersun Kazançel) ve Kahveci (Asım Nipton) gibi isimlerle olaylar yaşanır. Sahte peri oyunları bozulup suçlular ortaya çıkar. Polisiyeye açılan bu komedi, peri söylentisini suç filmine dönüştüren bir düzeni resmetmektedir. Kaçakçı çete faaliyet gösterdikleri konağı perili diye yaftalayarak merakı ve kolluğu uzak tutar. İbo'nun sokak içgüdüğü garip sesleri ve sahte hayalet geçişlerini tek tek çözer. Hayalet efekti işlevsizleşir. Böylece korku etiketi parodiye tercüme edilmiştir. Burada görünmezlik masalı çıkar ilişkilerinin örtüsüdür. Film serinin korkuya en yaklaşan örneğini güvenli bir farsla dengelemektedir.

Cilalı İbo ve Kırk Haramiler’de İbo tesadüflerle haramilerin arasına düşer ve zincirleme olaylar onu bir süre reis konumuna kadar taşır. Maceralar yaşanır, ganimet ve rehineler etrafındaki çatışmalar çözülür, düzen dağılır ve İbo sağ salim çıkar. Mehmet Dinler bu filmde Doğu masalı ikonografisini güncel komediye taşımıştır. Filmde aksesuar ve tören diliyle otorite gösterildiğinde tiptemenin dil cambazlığı bu ciddiyeti kırmaktadır. Zerrin Arbaş’ın romantik yorumu ve Ahmet Tarık Tekçe’nin sert çizgisi çatışmanın iki uç noktasıdır. Mizansen dekoru çocukça bir oyun alanına dönüştürmüştür. Şiddeti zararsızlaştıran bir hız ve ritim oluşturulmuştur. Kılıç–kalkan koreografileri törensel bir dans gibi akmaktadır. Finalde düzen dağılır ve maskeler düşer.

Cilalı İbo Kadın Avcısı’nda İbo çapkın ve avcı tiplerle bir oyunun içine çekilir. Serpil Gül, Hüseyin Baradan ve Vahi Öz’ün canlandığı karakterlerle düğümler büyür. Eksantrik icatlar ve kumarhane çevresindeki planlar bozulur. İbo hem sevdiğini hem de çevresindekileri bir beladan kurtarır. Yine Dinler’in rejisi pulp bilimkurgu ve erotik cazibe klişelerini komedinin içine çekmiştir. Seden’in senaryosu eksantrik aygıtları ve çapkın stereotipini teşhir etmiştir. Cilalı İbo’nun elinde atom kalemi, manyetik icatlar ya da şık ofis dekorları birer oyuncak gibi bozulmaktadır. Vahi Öz ve Hüseyin Baradan gibi tipik yüzler laboratuvar ve kumarhane arasındaki tekinsizliği kurmaktadır. Bu film 60’ların yerli bilim merakıyla mahalle mizahını kısa devreye sokmaktadır. Cilalı İbo, teknoloji fetişini sökerek insana ve ilişki oyunlarına geri döndürmektedir.

Cilalı İbo İstanbul Kaldırımlarında’da İbo sokakta tutunmaya çalışan bir kadının ve bir çocuğun yollarını birleştiren tesadüflerin içinde arabulucu olur. Kopmuş aile bağları onarılmaya çalışılır. Hikâye şehir hayatının sertliğinde kaybolanların yeniden buluşmasıyla sonuçlanır. Dinler’in bu filmi serinin melodram eşiğini yükseltmiştir. Sokakta ayrılmış bir anne–oğul yazgısı İbo’nun arabuluculuğuyla yeniden birleşir. Kent imgesi, gece ışıkları, pasaj içleri, köprü altlarıyla mekânsal geçişler kurulmuştur. Komedi, yoksunluk ve adalet arzusuyla aynı kadrja girmiştir. İbo, sokak çalgıcıları ve küçük esnafla kurduğu kısa ittifaklarla melodramı komediyle kaynaştırmaktadır.

Cilalı İbo Almanya’da filmindeyse İbo Almanya’ya uzanan serüvende bürokrasi ve türlü kimlik karmaşalarıyla karşılaşır. Alman Subay (Cemil Paskap) gibi figürlerin yer aldığı olaylar ajanlık ve kaçış planlarıyla genişler. Yolculuk, İbo’nun yabancı diyarlarda da başının beladan kurtulmayıp sonunda memlekete yüzünün akıyla dönmesiyle biter. Serinin bu halkası tiptemenin mahalle zekâsını Avrupa imgeleri, Nazi ikonografisi ve bürokratik labirentlerle

yüzleştirirken Yeşilçam'ın tür melezine yatkın yönünü bir defa daha görünür kılmaktadır. İbo'nun beden dili ve peltek konuşması yabancı mekânı evcilleştiren bir çeviri aygıtı gibi çalışmaktadır. Böylece güç simgelerinin otoritesi düşmektedir. Göç ve diaspora temalarının Türk sinemasındaki yerleşik temsil kalıpları düşünüldüğünde film göçmenlik dramına yönelmeden kültürel farkı mizahın alanına taşımaktadır. Bu tercih İbo'nun sınıf kökenli direniş teknikleriyle de uyumludur.

Cıralı İbo Yetimler Meleği'nde İbo Perihan'ı (Figen Han) ve küçük bir çocuğu miras kavgası içinde korumaya çalışır. Hemşire (Sezer Güvenirgil), Nazım (Önder Somer), Reha (Kazım Kartal), Komiser Fahri (Atıf Kaptan) ve Turgut (Behçet Nacar)'un dâhil olduğu çıkar ağları çözülür. Sonunda çocuk güvenli bir aile çatısına kavuşur. Aile temasının seride en kristalize olduğu filmlerden biridir. Film, melodramın korunaklı yuvayı yeniden kuran yapısını komediye eklemleyerek sürdürmektedir. İbo'nun tekinsiz bir kentte arabulucu rolü aile değerleriyle buluşturulmuştur.

*Cıralı İbo Teksas Fatih*i'nde İbo Amerika'ya gidip öldürülen babasının intikamını almak ve mirasını geri kazanmak için mücadele eder. Fatma Belgen'in canlandığı kadın karakter ve kasabadaki güçlü isimlerle çatışmalar düellolara kadar uzanır. İbo düşmanlarını alt edip mirasını sahiplenir. Western ikonografisinin Yeşilçam'da oyun alanına dönüşmesinin tipik örneğinde düello, tozlu kasaba ve miras çatışması gibi kodlar tiptemenin jestlerine eklenmiştir. İbo'nun bedeninin at, tabanca ve bar tezgâhı gibi nesnelerle kurduğu yanlış jestlerle erillik mitinin teatral dili çözülmektedir. Bu yerli western denemesi Yeşilçam'ın 1960'lardan itibaren yerleşen tür hibritliğinin uzantısı olan örneklerinden biridir. Mehmet Dinler ve Osman Seden ortak yönetmenliği, Selçuk Alagöz'ün müziği ve renkli çekimin parlaklığıyla film açık bir seyirlik olarak sunulmuştur. Film yerel komedinin Amerikan westerniyle kurduğu faydacı müzakerenin sonucudur.

Cıralı İbo Beni Anneme Götür'de ise İbo bir çocuğu kötücül planlardan korumaya çalışırken geniş bir entrikanın içine girer. Fuat (Öztürk Serengil), Şehnaz (Bahar Öztan), Şemsi (Kâmil Sönmez), Temel Reis (Ali Şen), Sinan (Orhan Hızlı), Nilgün (Seray Gözler), Ekrem (Ali Berge) gibi kişilerle yolları kesişir. Sonuçta kaçırma girişimleri boşa çıkar ve çocuk annesine kavuşturulur. 1980'lerin politik ve ekonomik iklimi ve televizyon/video yükselişi Yeşilçam'ın üretim sıklığını ve gösterim ağını sert biçimde dönüştürmüştü. Bu film o dönüşümün seyirlik stratejilerini tiptemenin kalıcı jestleriyle birleştirmiştir. Aksiyon çağrışımlı bölümler, aileyi yeniden kuran melodramatik kapanış ve yıldız merkezli komedi, dönemin

kısıtlı bütçe ve yüksek gişe mantığıyla uyumlu bir tür harmanı kurmuştur. 12 Eylül sonrası baskı atmosferi ve 80'lerin liberal açılımından sonra film sayısındaki düşüş bu filmde yıldız sisteminin garanti işlevine yaslanmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda filmin aileyi koruma eksenini popüler komedinin süreklilik enerjisini kullanmaktadır.

Cilalı İbo Maceralar Peşinde filminde ise İbo, Serpil'e kavuşma arzusuyla peş peşe maceralara atılır. Peşindeki gangsterler ve mücevher meselesi yüzünden şehir içinde kovalamaca başlar. Serpil (Hülya Erçel), ayrıca Arzu Atalay, Turgut Özatay ve Ergun Köknar'ın canlandığı karakterlerle karşılaşır. İbo emanetleri sahibine ulaştırıp beladan sıyrılır. Yılmaz Atadeniz'in rejisi ve Bülent Oran'ın senaryosu, seriyi video çağının hızlı ve epizodik akışına uyarlamaya çalışmıştır. Sahneler kısa aksiyon parçaları ile mahalle komedisinin nefes aralıkları arasında gidip gelmektedir. Atadeniz'in tür pratiklerinden gelen deneyimi, kovalamaca ve yakalama anlarını komedinin zararsız alanına taşımıştır. İbo, tehlike durumunu ciddiye almayan bir ritimle hareket etmektedir.

4.2.2: Turist Ömer

Turist Ömer, Yeşilçam'da yıldız merkezli komedinin en tanınan yüzlerinden biridir. Hızlı konuşur ve hazırcevaptır. Yoksul bir kentli profiline yakındır. Yolda kalmışlara yakınlık duyar ve güçlü karşısında çeviktir. Bu özellikler yıllar içinde değişmez. Filmler farklı türlere yayılsa da bu çekirdek yapı korunmuştur. Turist Ömer 1960'ların ve 1970'lerin komedi anlayışını temsil eden bir tiptedir. Seri aynı karakteri farklı ortamlara taşıyarak süreklilik üretmiştir. Cilalı İbo'yla Turist Ömer dizileri, güncel modaları ve yabancı türleri yerel dille yeniden kurmuştur. Bu yapı dönemin küçük bütçeli hızlı çekim, ansambl oyunculuk, tanıdık mekânlar ve basit çatışmalar temelli üretim koşullarıyla da uyumludur. Bu düzende komedi gündelik hayatın sorunlarını görünür kılmaktadır.

Karakterin oyun gücü bedene ve sese dayanmaktadır. Bu çizgi sessiz sinema komedyenlerinin kalıplarını çağrıştırmaktadır. Rastlantı ve yanlış anlama şemaları yerel dile uyarlanmış, Turist Ömer de bu geleneği güncellemiştir. Ömer kentte ayakta kalmak için küçük taktikler geliştirir. Bir iş bulur, olmazsa başka bir iş yapar. Her filmde yeni bir çevreye düşer. Yerel güçlerle çatışır. Kurnazlık ve sezgi ile yol bulur. Bu tekrar tiptemenin sürekliliğini sağlarken izleyici için güvenli bir tanışıklık yaratmıştır.

Filmlerde iki eleştirel taraf öne çıkmaktadır. Birincisi sınıf ve kent meselesidir. Karakter çoğu zaman düşük gelirli bir kentli deneyimine sahiptir. Gündelik hayatta direnç üretmekte ve bürokrasi ve güçlü figürler karşısında sözle ve oyunla ayakta kalmaktadır. İkincisi kültürel melezliktir. Yabancı türlerin alınıp yerel kalıplarla birleşmesi Türkiye’de modernleşme tartışmasının popüler yüzünü görünür kılmaktadır. Filmler basit ve anlaşılır bir dille dönemin gündelik sorunlarını ele almaktadır. Sadri Alışık’ın yıldız statüsü karakterin bellekte kalmasında belirleyici olmuştur.

Turist Ömer karakteri 1964-1973 yılları arasında sekiz filmde yer almış, mizahını daha çok dilin eğilip bükülmesinden, anlamsal kaymaların ve rastlantısallığın doğurduğu absürtlükten alan bir figür olarak belirginleşmiştir. Turist Ömer’in Hulki Saner’in *Helal Olsun Ali Abi* (1963) filminde ortaya çıktığını söylemiştik. Bir yıl sonra Saner tipllemeye dayanarak *Turist Ömer* adlı filmi çekmiştir. Sadri Alışık daha sonra Turist Ömer olarak yine Saner’in *Ayşecik Çıttı Pıttı Kız* (1964) ve *Ayşecik Cincime Hanım* (1964) filmlerinde gözükmemektedir. Hepsisi Saner’e ait olan diğer filmler ise *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (1965), *Turist Ömer Almanya’da* (1966), *Turist Ömer Arabistan’da* (1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (1971) ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973)’dir.

Hulki Saner yönetmenliğindeki ilk filmde avare bir şekilde ve tasasız yaşayan Turist Ömer çalıştığı oto yıkamacıda işi bırakmak üzeredir. Ayrılıp haftalığını almak için patronun ofisine gelince patronun kiracısı olan görme engelli Mine (Çolpan İlhan) ile karşılaşır. Bu sırada yakın dostu Rükneddin (Vahi Öz)’de kız arkadaşı Bedia (Mualla Sürer)’yı evlilik konusunda oyalamaktadır. Ömer bu konuda Rükneddin’e yardım etmektedir. Turist Ömer’in bir sonraki işi bir bankanın sahte reklam paralarını halka dağıtmaktır. Bu sırada bir grup hırsız bankayı soyma planı yapmaktadır. Parayı aldığı gün soygun gerçekleşirken Ömer istemeden gerçek paraları alır. Soyguncular Ömer’i aramaya başlar ama Ömer bir süre dağıtıttıktan sonra paraların gerçek olduğunu anlayınca keyfe keder bir hayat yaşamaya başlar. Fakat paranın bir kısmını görme engelli Mine’ye verip ameliyat olmasını sağlayacak, diğer kısmını da Ruknettin ve Bedia’ya verecektir ve ikisi evlenecektir. En sonda ameliyat olan Mine, Turist Ömer diye bir başka adama (Sadri Alışık) gidip sarılacaktır.

Turist Ömer’in mizahı daha çok sözlü komediye dayanmaktadır. Argo, yanlış anlamalar, kelime oyunları ve anlamsız gibi görünen ama sistemi çözen cümleler onun dil evreninin temel unsurlarıdır. Bu yönüyle Ömer toplumun dışına itilmiş bir figür olarak kamusal kuralları dolaylı olarak sorgulanır hale dönüştürmektedir. Filmde Turist Ömer işsizdir, borçludur, kaçaktır ama

bu durumlar hiçbir zaman dramatik bir anlatı unsuru olmamaktadır. Aksine bu eksiklikler Ömer’e has mizahın temel malzemesi haline gelmektedir. Burada oluşturulan mizah gülünç olmaktan öte trajik olanın içindeki boş vermişliğin yarattığı rahatlık, başıboşluk ve gamsızlıktır. Turist Ömer gülerek değil, gülünecek hale düşerek var olur. Onun bedeni her an düşmeye, sürçmeye, yanlış anlamaya ve yer değiştirmeye müsaittir. Bu da karakteri temsil ettiği sınıfsal konumu sabitlemeden işleyen bir anlatı dinamiğine dönüştürür.

Turist Ömer “*adeta modern bir Keloğlan’dır*” (Kırel, 2005: s. 243). Mottosu “*Turistim. Gezerim ama boş gezerim.*” tipteninin ideolojik konumlanışını da ortaya koymaktadır. Boş gezme hali kapitalist üretim düzeninin faydacılığına, modern hayatın yaşam senaryolarına ve normatif ahlaki çerçevelerine karşı bir direniş olmasa bile bir reddediştir. Ömer sistemin ‘yararsız’ gördüğü biridir ve bu yararsızlığıyla sistemin kendisine dair bir sorgulama alanı açmaktadır. Bu yönüyle Ömer, kentli hayatın içinde ama ona ait olmayan, toplumun içindeymiş gibi yapıp aslında onun dışında duran bir tür ‘sürgün’dür.

Turist Ömer’in kıyafetleri –yıpranmış ayakkabılar, geniş pantolon, eski ceket– onun sınıfsal aidiyetini ve yaşam biçimini belirleyen göstergelerdir. Ömer’in beden dili, kıyafetleri, yürüyüşü ve jestleri anlatıdaki pozisyonunu pekiştirmektedir. Taktığı fötr şapka ile da birlikte toplumsal aidiyeti iyice görünmez hale gelmiştir. Sınıflar arasında, kültürler arasında, kimlikler arasında dolaşan ama hiçbirine demir atmayan bir figürdür. Türkçeyi düzgün kullanmaz. Argo, gündelik dil, edebi kalıp ve sokak jargonu arasında gidip gelen bu dil aslında karakterin sınıfsal ve kültürel olarak konumlandırılmayan yapısının bir parçasıdır. Turist Ömer konuşurken bir anlam aktarmaz, bir jest üretir. Bu jest seyirciyi güldürürken aynı zamanda söyleneni askıya alır çünkü hiçbir söz tam olarak bağlamına yerleşmez. Her cümle biraz eksik, biraz fazla, biraz yanlış, biraz doğrudur. Ömer tam anlamıyla komik ya da hüznü değil, aptal ya da kurnaz da değildir. Bu karmaşık hali aslında Türkiye’nin şehirli kültürü içinde bocalayan bireyin sinemasal temsiline denk düşmektedir. Ömer’in içsel yalnızlığı çoğunlukla neşesiyle ve şakalarıyla maskelenmektedir. Bu Yeşilçam sinemasının genel eğilimiyle de uyumludur. Trajedi gülmeceyle örtülmektedir. Turist Ömer’in yalnızlığı trajik olduğu kadar trajikomiktir de. Birçok filmde yalnızdır, ailesi yoktur, geçmişi belirsizdir ve geleceğe dair bir umudu yoktur. Bu adaptasyon çabasıysa hiçbir zaman tamamlanmaz. Karakter her filmde yeni bir ortama, yeni bir role, yeni bir düzene dahil olmaya çalışır ama hiçbirine tam olarak ait olamaz.

Belirli bir meslek sahibi olmayan, başıboş dolaşan, sistemin üretim sürecine dahil olmayan Turist Ömer bir lümpendir (Yıldıran Önk, Türkavcı, 2021, s. 321). Onun karakteri sistem dışı

kalmışlıkla, aidiyetsizlikle, rastlantısallıkla belirginleşmiştir. Kasımpaşa'dan Hilton'a, plajlardan otobüslere, sokaklardan pavyonlara uzanan hat onun yaşamının mizahi izdüşümüdür. Turist Ömer sistemin dışında değil içindeki boşluklarda hareket etmektedir. Gündelik olanın içindeki küçük aksiliklerle uğraşır, sistemle doğrudan bir hesaplaşmaya girmez. Bu da onu eleştiren değil ama düzeni bozan bir figür haline getirmektedir. Anlatının içinde dolaşır, olayların içinden geçer ama hiçbirine bağlanmaz. Kendini sürekli başka yerde bulan ama hiçbir yere ait olmayan biridir. Sınıfsal bilinci olmayan bir figürdür. Parayı istemez ve zenginliği ciddiye almaz. Sınıflar arası dolaşır ama hiçbirine dahil olmaz. Bütün bunlarla hızla dönüşen şehir kültürü, göç dalgası, kentleşmenin getirdiği kimlik krizleri gibi dinamikler de düşünüldüğünde Turist Ömer'in sabit bir kimlik geliştirememesi sosyolojik bir göstergeye dönüşmektedir. Bu anlamıyla Turist Ömer Türk sinemasının modernleşme deneyimiyle kurduğu ilişkide bir boşluğu işaret etmektedir. Böylece Turist Ömer kendini kanıtlamadan sürdürülebilir bir alternatif yaşam biçiminin imgesi olarak kapitalist düzene karşı etik bir karşı duruşu temsil etmektedir. Modernliğin öznesi olmayı reddeden Ömer tüketim toplumu içinde mülksüzleşmiştir. Tam da bu nedenle sistemin taleplerine cevap vermek zorunda kalmayan biri olarak konumlanmaktadır (Güven, 2006. s. 116).

Ömer'in eril kimliği hegemonik erkeklikten farklı olarak agresif ya da buyurgan değildir. Kadınlara karşı ilgisi yüzeyseldir. Çoğu zaman romantizmden çok muziplik düzeyinde kalır. Bu durum onun seyirci nezdinde hem 'zararsız' hem de komik bir figür olarak algılanmasını sağlamaktadır. Ömer'in 'seksist ve uçkuruna düşkün' yanları mahallenin muzip çocuğu hafifliğinde sunulmaktadır (Pösteki, 2022, s. 325). Turist Ömer çoğu filmde bir aşk hikâyesinin öznesi olur fakat bu aşk hiçbir zaman romantik bir idealleştirme içermez. Kadınlar ona ilgi duyar ama Turist Ömer'in aile kurması düşünülemez. "*Turist Ömer ne iktidarı ne gücü ne de kadınları arzular*" (Aker, 2022: s. 41). Zaten evlendiği anda Ömer'in turistliği son bulmaktadır (bkz. Turist Ömer Uzay Yolunda-1973).

Serinin sonraki filmi *Turist Ömer Dümenciler Kralı*'nda Ömer küçük dolaplarla geçinen dümenciler ağına yakalanır. Çevresini ustaca kandıran bir grup sahtekâr Ömer'in sempatik ama saf hâlimden faydalanıp onu vekil, şahit, kuryelik gibi işlere koşturur ve Ömer her adımda yeni bir dolandırıcılığa bulaşır. Ömer'in yolu yine Rüknett'in (Vahi Öz) ve Bedia (Mualla Sürer) ile kesişir. Rüknett'in tatlı dilli hâliyle ortalığı karıştırırken Bedia öfke ve kıskançlıkla herkesin yakasına yapışır. Sahte senetler, düzmece miraslar ve kimlik oyunları arasında Ömer, sezgisi ve laf cambazlığıyla ipuçlarını birleştirir. Dümencilerin planlarını birbirine çarpıştırıp çetenin açığa çıkmasını sağlar.

Film, kentteki küçük ölçekli dolandırıcılık pratiklerini bir ağ olarak betimlemekte ve Ömer'i bu ağın hem kurbanı hem bozucusu yapmaktadır. Burada komedi gündelik kapitalizmin ahlakını teşhir etmektedir. Ömer'in ısrarlı tekrarları, yanlış anlamayı bilinçli sürdürmesi, söz verip aynı anda kaçması yoksul zekâsının ürünüdür. Bunu bürokratik ve yeraltı dilini çarpıştırarak açığa çıkarmaktadır. Film, ideolojik ciddiyetlerin sıradan hayatla temas ettiği yerde bir çözülme pratiği önermektedir. Tür modelinden bakınca film komediyi taşlamayla dengeleyerek tekrarın ritmini karakterle senkronlamıştır. Ömer'in büyük dönüşüm iddiası yoktur. Filmde küçük müdahalelerle dümcülerin ritmi bozulur.

Turist Ömer Almanya'da filminde Ömer misafir işçi olarak Almanya'ya gider. Fabrikada iş ararken bavulu kaybolur, yanlış otobüse biner, yabancı bir dilin ve iş disiplininin içinde oradan oraya savrulur. Pansiyon-fabrika-meyhane hattındaki talihsizlikler komik karşılaşmalara yol açar. Helga adlı Alman kadına gönlünü kaptırınca meseleler iyice karışır. Bürokrasi, çalışma izinleri, barınma derdi ve kıskançlıklar bir dizi yanlış anlaşılma ile büyür. Ömer, dil bilmediği için her fırsatta başını belaya sokar ama sonra gönül almasını bilir. Film Ömer'in yabancılık duygusuyla baş etme çabasını komik yanlışlıklarla kurmaktadır. Sonunda meseleler çözülür. Misafir işçi tecrübesinin henüz melodram kalıplarında katılaşmadığı bir zamanda film gurbet temasını aksaklıklar, bürokratik engeller ve dil komikliği üzerinden kurmuştur. Pansiyon-fabrika-meyhane üçgeninde Ömer'in yabancılıkla baş etme stratejisi jestsel ve dilsel çeviri hatalarıdır. Fakat bu hatalar sadece komik değildir. Avrupa imgesini Türkiye'ye geri çeviren işaretlerdir. Film entegrasyon sorunsalını dramatize etmek yerine günlük tökezlemelerin ritmiyle anlatmaktadır. Helga ise kültürel mesafenin duygulanımsal zemindeki sembolüdür. Tür kuramı açısından göç anlatısının klişelerini melodramdan ödünç alan bir komedi olarak işlemektedir.

Turist Ömer Arabistan'da filminde talihin rüzgârı bu kez Ömer'i çöl diyarına savurur. Tesadüfen ele geçen bir ipucu onu kumlar altında saklı servetin peşindeki maceracıların dümenine sokar. Şehirdeki gece kulübünden çöl kervanına uzanan hat boyunca planlar sürekli değişir. Nermin (Feri Cansel) ve Ferit (Ferit Şevki) bu hazine meselesinde kilit figürler hâline gelir. Ömer yanlış kişilere güvenip defalarca dolandırılır. Bir yandan yerel otoritelerle diğer yandan fırsatçı ortaklarla boğuşur. İhtişamlı salonlardan virane hanlara, kum fırtınasından pazar kalabalığına savrulan hikâyede kılık değiştirmeler, sahte haritalar ve çifte oyunlar bitmez. Sonunda Ömer'in tesadüflerle işleyen şansı ve esprili kıvraklığı planların bozulmasına yol açar. Filmde çöl dekoru, hazine mitosunu ve Doğu ikonografisi Yeşilçam'ın macera türüne açılmıştır. Sahnelemeye yayılan halı, han, pazar, kervan, virane ve saray işaretleri egzotik ile gündelik

arasındaki salınımı taşımıştır. Doğu'yu seyirlik kılan biçimsel fazlalık aynı anda sahte planların teşhir aracı olmaktadır. Film, Doğu masallarını mümkün kılan işaretler sisteminin dolaşımını izleten bir gösteri kurmuştur.

Turist Ömer Yamyamlar Arasında filminde Ömer eline geçen bir define haritasının peşinde yasak adaya uzanan bir serüvene atılır. Adanın Beyaz Panter diye tanınan büyüleyici ama tehlikeli kadını (Feri Cansel) ve onun annesi (Mualla Sürer) ile karşılaşır. Panter'in nişanlısı (Kudret Karadağ) çıkar peşindeyken defineciler (Aziz Basmacı, Cevat Kurtuluş) ise her fırsatta Ömer'i saf dışı bırakmaya çalışır. Bataklıklar, totemler, tuzaklı mağaralar ve kabile ritüelleri arasında define avı mizahi krizlere dönüşür. Ömer'in açtığı her düğüm yeni bir belaya kapı aralar. Kabileyle dostluk kurmaya çabalarken yanlış jestler olayları tırmandırır. Ömer komik kaçışlar ve şans anları sayesinde paçayı kurtarır. Filmde yasak ada, totem, mağara ve kabile koreografileri 20. yüzyıl popüler kültürünün egzotik macera repertuarından devralınmış gibidir. Film bu repertuarı bir yandan parodiye çevirirken diğer yandan bilinmeyen coğrafyanın seyirlik cazibesini devreye sokarak tehlikeyi bir oyun alanı gibi çizmiştir. Filmde tehlike yeterince inandırıcı olmak zorunda değildir. Komedi inandırıcılık eşiğini bilerek düşürür. Böyle bakıldığında film yamyam imgesini modernliğin kendisine baktığı aynalardan biri olarak zararsızlaştırır.

Turist Ömer Boğa Güreşçisi'nde yolda bulduğu cüzdanı ünlü İspanyol şarkıcı Rodriguez'e (Erol Büyükburç) ulaştıran Ömer ödül olarak İspanya'ya gider. Madrid sokaklarında valizler karışır ve Ömer istemeden bir banka soygununun tam ortasına düşer. Polis ve hırsızlar peşine takılınca tek kaçış kalabalık arenada kılık değiştirip matador gibi davranmaktır. Menajer çevreleri ve kabarelerde farklı tiplerle tanışan Ömer bir yandan nefes nefese koşar öte yandan Rodriguez'in programı etrafında dönen entrikalara bulaşır. Finalde arenadaki gösteri soyguncuların açığa çıktığı bir maskeli baloya döner. Ömer yanlışlıkla matador rolüne girince erillik performansı sahnede boşa düşer. Pelerin, şapka, kılıç; hepsi gülmeyi çağıran gecikmeli jestlere dönüşür. Erkeklik ve cesaretin dili komediye çarpınca ciddiyetini kaybeder. Film yabancı ikonografiyi taklit ederek tüketmekle kalmamış, onu kendi ritmine tercüme etmiştir. Ömer, lafları ve tesadüflerin yardımıyla hem matadorluktan hem soygun zanlısı olmaktan sıyrılır ve dostlarına veda eder.

Turist Ömer Uzay Yolunda'nda ise Ömer, Atılğan'a ışınlanır. Kaptan Kirk (Cemil Şahbaz), Mr. Spock (Erol Amaç) ve Doktor McCoy (Ferdî Merter) ile tanışır. Geminin rotası M-113 gezegenindeki Profesör Krater'in (Kayhan Yıldızoglu) istasyonuna kırılır. Krater'in eşi Nancy

(Şule Tınaz) görünümlü tuz canavarı mürettebatı teker teker avlamaktadır. Ömer'in yersiz konuşmaları ve düzeni altüst eden hâlleri soruşturmayı içinden çıkılmaz hâle getirir. Ekip tuzağın kaynağını ararken Ömer her yere burnunu sokar. Androidler ve arena dövüşlerini andıran sürpriz karşılaşmaların ardından canavar gemiye sızar. Üçlü gerçeği açığa çıkarıp tehdidi bertaraf eder. Ömer ise ışınlanma cihazından düğün telaşına geri düşer ve gemide yarattığı karışıklık anılar ve kahkahalar olarak kalır. Serinin bu en meşhur transnasyonal hamlesi Star Trek evreninin yerel bir uyarlama mantığıyla yeniden yazılmıştır. Ömer teknolojik soğukkanlılığı dilsel taşkınlık ve jestlerle bozmuştur. Modernliğin vitrini olan uzay gemisi günlük hayata ait bir oyun alanına dönüşmüştür. Atılğan'ın otoriter teknolojisi ile Ömer'in yoldan çıkarıcı hareketleri çatışmaktadır. Bilimsel dilin ciddiyetini esneten, işaret düzenini yanlış jestlerle çözen bir komedi inşa edilmiştir. Bu aynı zamanda modern teknik aklın toplumsal karşılanışına dair bir imtihandır. Ömer disiplin isteyen mekânda anlık doğaçlamayla hareket eder. Düzeni bozmaz ama ritmini değiştirir. Film bilimkurgunun yerel kaynaklarla kurduğu zayıf bağın üstüne komediyi titizlikle eklemiştir. Bilimkurgu ciddiyeti yerine popüler merak ve seyirlik bir ritim geçmiştir.

4.2.3: Adanalı Tayfur

Adanalı Tayfur, Yeşilçam'da yıldız merkezli komedinin diğer tiplerinden biridir. Öztürk Serengil'in repertuarındaki bu figür hızlı tepki veren, konuşma diliyle ve bedeniyle oynayan, güçlü karşısında kıvraklıkla ayakta duran bir kentli karakterdir. Adanalı Tayfur 1960'ların popüler komedi akımında Turist Ömer ve Cilalı İbo ile anılmaktadır. Üçü de tek bir kişiliği farklı ortamlara taşıyarak süreklilik kurmuştur. Halk tiyatrosunun tip geleneği, doğaçlama ve söz oyunları üzerinden sinemaya taşınmıştır. Bu nedenle karakter, skeçlere bölünebilen kısa sahnelerde rahatça çalışmıştır. Adanalı Tayfur popüler eğilimle buluşan bir çizgidedir ve dönemin toplumsal değişimlerini gündelik dilin içinden aktarmaktadır.

Osman Seden'in senaryosunu yazdığı ve Zafer Davutoğlu'nun yönettiği *Adanalı Tayfur Kardeşler* filminde Tayfur (Öztürk Serengil) ve Necmi (Öztürk Serengil) ikiz kardeşlerdir. Babaları Hüsrev (Ahmet Turgutlu) ve onun kadim düşmanı, ikisi bebekken çarpışır ve adamlar Tayfur'u kaçırıp İstanbul'da bir caminin avlusuna bırakırlar. Necmi ise kurtulmuştur. Aradan yıllar geçmiştir ve ikisi de yetişkin olmuştur. Tayfur'un hayatı yokluk içinde geçmiştir. Necmi ise annesi ve kız kardeşi Türkan (Türkan Şoray) ile Adana'da büyümüştür. Büyüyünce babasının mirasına konmuş, ailesini İstanbul'a taşımış ve mafya babası olmuştur. Necmi para

için Türkan'ı zengin bir adamla (Ahmet T. Tekçe) evlendirmek istemektedir. Türkan ise başkasını (Efgan Efekan) sevmektedir. Bu yüzden evden kaçar ve kayıp kardeşi Tayfur'la karşılaşır ve ondan yardım ister. Tayfur, ikiz kardeşi Necmi'nin yerine geçip olayları çözmeye çalışacaktır. Necmi'nin evlilik ısrarı sonucunda çeşitli olaylar yaşanır. Ayrıca kendi adamları da onu öldürme ve yerine geçme planları yapmaktadır. Tayfur bu olaylara dahil olduktan sonra iki kardeş filmin sonunda karşılaşır.

Adanalı Tayfur tiplmesi kaba saba, fevri ve öfkeli bir figür olarak dikkat çekmektedir. Serengil'in kendine özgü dili 'şepke, kelaj, yeşse, patlangoz' gibi uydurma kelimelerle dolu, Türkçede yeri olmayan ve hatta 'TDK sapığı' olarak nitelendirilen sözcükleriyle güldürün anlatı diline yeni bir soluk kazandırmıştır. Bu sözcüklerin popülerleşmesiyle Serengil'in figürü sinema dışına taşmış ve bir kültürel simgeye dönüşmüştür. Fakat bir diğer önemli figür olan Serengil'in dublaj sanatçısı Mücap Ofluoğlu'nun katkısı unutulmamalıdır. Ofluoğlu'nun Serengil'i seslendirirken harfleri ve kelimeleri kendi icadıyla bozması karakterin komik etkisini artırmış, rolün bir karikatüre dönüşmesini katkıda bulunmuştur.

Öztürk Serengil'in performansı filmin en güçlü unsuru olarak öne çıkmaktadır. Sözlü mizahı beden diliyle desteklemesi, uydurma kelimelerle yarattığı dil oyunları ve sahneye hâkimiyeti karakterin karikatürize bir figüre dönüşmesini sağlamaktadır. Serengil'in yarattığı fiziksel ve sözlü komedi unsurları karaktere canlılık katmış, jestleri, mimikleri ve özgün konuşma biçimi ile Tayfur dönemin popüler kültüründe unutulmaz bir tipleme haline gelmiştir. Karakterin enerjik yapısı, yöresel kimliği ve şiveyi mizahi bir unsur olarak kullanması seyirci ile güçlü bir bağ kurmasını sağlamış, onu 1960'ların Yeşilçam komedilerinin en parlak figürlerinden biri yapmıştır. Adanalı Tayfur'un başarısı Öztürk Serengil'in doğaçlama yeteneği, fiziksel özellikleri ve dönemin toplumsal mizah anlayışıyla kurduğu uyumdan kaynaklanmaktadır.

Filmde, özellikle Serengil'in canlandırdığı Tayfur karakterinin konuşma biçimi, jestleri ve devingen bedensel performansı mizahın ana taşıyıcısıdır. Kellik, fötr şapka, sarkık ince bıyıklar ve hafif mahcup, hafif kurnaz bakışlar bu tiplemenin görsel hafızadaki yerini sağlamlaştırır. Uydurma sözcükleri ise belirli bir gerçekliğe referans vermemekte ancak karakterin absürt kimliğini pekiştirmektedir. Bu sözcükler seyirciye karakterin 'dışarıdan ve aykırı' olduğunu hatırlatmaktadır. Uydurma sözcüklerin anlamlı ya da anlamsız kullanılmasıyla örülü diyaloglar jestleriyle birleşerek Serengil'in unutulmaz bir tiplemeye dönüşmesini sağlamıştır. Bu dilsel yaratıcılık ve karakter üzerine binen film geri kalan hemen her şeyi göz ardı etmektedir.

Usandırıcı derecede tekrara dayalı espriler; örneğin Ahmet'in sürekli 'böyle de evlilik olur mu canım' demesi ya da Kamil'in ölürken bile 'abi değil şef' diye takıntı derecesinde ısrar etmesi bir noktadan sonra komik olmaktan çıkıp yapay bir ritim yaratmaktadır. Tayfur ve Necmi arasındaki sınıf farklılıkları Serengil'in fiziksel güldürü yeteneğiyle birleşerek görsel ve işitsel düzeyde kontrast bir mizah üretmektedir.

Adanalı Tayfur Kardeşler, Yeşilçam'ın komedi damarında biçimlenen ancak klasik güldürü yapısının pek çok kalıbını bilinçli ya da bilinçsiz biçimde kayganlaştıran bir örnek olarak değerlendirilebilir. Film, Yeşilçam komedisinin bile sınırlarını zorlayan, hatta birçok noktada türün geleneksel kodlarını altüst eden bir yapıya sahiptir. Film, ikiz kardeşler Tayfur ve Necmi'nin birbirinden tamamen farklı yaşam yollarına savrulması üzerine gelişir. Necmi'nin zenginliği ve mafya babalığı, Tayfur'un ise lahmacun satıcılığı üzerinden kurulan karşıtlık filmin çatışma zemininde herhangi bir sosyolojik unsura dönüşmemektedir. Aksine olayların gelişiminde görülen gevşeklik filmin bütününde absürt bir ton yaratmaktadır. Filmin modernleşmeye, aile kurumuna, bireylerin sosyolojik birer unsur olmasına, adalet veya suç kavramına dair herhangi rol üstlenmemesi bir yana, bunların abartılı ve mantık dışı jestlerle komiklik yaratmak adına bertaraf edildiği söylenebilir. Buna karşılık Necmi'nin kız kardeşi Türkan'ı sevmediği biriyle para için evlendirme planı patriyarkal yapının kadın bedeni üzerindeki kontrolünü ve evlilik kurumunun toplumsal sınıf ilişkilerindeki işlevini onayladığı düşünülebilir.

Adanalı Tayfur, Cibali İbo ve Turist Ömer ile birlikte lümpen tiplerin en bilinen örneklerinden biridir. Lümpen olarak tanımlanmasının ardında sınıf bilincinden uzak, düzensiz, belirli bir yaşam amacı olmayan, toplumsal üretim süreçlerinden kopuk tavırları vardır. (Yıldıran Önk, Türkavcı, 2021, s. 321). Ne üretim ilişkilerine tam anlamıyla dahil olur ne de sisteme karşı bilinçli bir duruş sergiler. Adanalı Tayfur'un sinemadaki yansıması tipin kökeninde yatan aykırılık, aidiyetsizlik ve toplumsal sisteme uyumsuzluk öğelerini görünür kılmaktadır. Tayfur'un temsil ettiği sınıfsal ve kültürel yapı toplumsal üretim ilişkilerine eklemelenemeyen, düzenli bir meslek sahibi olmayan ve büyük idealleri bulunmayan bireylerin mizahi bir dille aktarımını sağlamıştır. Karakterin varlığı çoğu zaman bir uyumsuzun gündelik yaşamla kurduğu çelişkili ilişkilere dayanmaktadır. Tiplenin genel olarak kent yaşamına ayak uyduramayan alt sınıf mensubu bir figür olarak çizildiği görülmektedir. Bu figür kentle kurduğu ilişkiyi çoğunlukla geçici, yabancı ve mesafeli bir şekilde sürdürmektedir. Bu durum Tayfur'un seyirci gözünde sempatik bir uyumsuz olarak algılanmasını sağlamıştır. Tipin mizahi etkisi, saf ve doğrudan tavırları ile kentsel yaşamın karmaşıklığı arasındaki çatışmadan

beslenmektedir. Bu çatışma yanlış anlamalar, iletişim kopuklukları, beklenmedik tepkiler ve toplumsal kurallara aykırı davranışlarla görünür hale gelmektedir.

Filmin en dikkat çekici unsurlarından biri, ikizlerin sezgisel ya da telepatik denebilecek bağının fantastik bir öge olarak eklenmesidir. Bu bağ fiziksel mekân ya da iletişim kanalları olmaksızın birbirlerinin varlığını hissetmeleri ve aynı anda tepki verebilmeleri üzerinden kurgulanmıştır. Bu detay anlatının ilerleyişinde neredeyse hiçbir işlevsel katkı sağlamamakla birlikte filmin tutarlılığını zayıflatmakta ve seyircide yarım kalmış bir beklenti yaratmaktadır. Diğer filmlerde de Tayfur'un hikâyesi genellikle gündelik hayatın küçük ölçekli çatışmaları ve yanlış anlamaları üzerine kuruludur. Ancak bu pasif akışkanlık onu olayların merkezine taşımaktadır. Adanalı Tayfur kahraman ya da tersine edilgen bir figür değildir. Çoğu zaman tesadüflerle olayların içine çekilir.

Film komediyi, durum komedisi ya da karakter çatışması üzerinden değil gerçeklikten kopuk durumların, eylemlerin ve seçimlerin tekrarıyla kurmuştur. Bu yaklaşım onu dönemdaşları Turist Ömer ve Cilalı İbo filmlerinden ayırmaktadır. Turist Ömer'in yaşadığı dünya daha inanılır gözükürken ve gündelik hayatın ve birey olmanın gereklilikleri ile sıkı bir ilişki içinde mizah üretirken, Cilalı İbo ve ondan daha aşırı biçimde Adanalı Tayfur politik ya da toplumsal bir bağlam kurmaktan tamamen uzak, kendi içine kapalı, kuralsız, sonuçsuz ve hafif komikliklere dayalı bir evren yaratmıştır. Bu yönüyle film Yeşilçam komedisinde örnekleri görülebilecek bir absürtlüğe yaklaşmaktadır. Karakterler arasındaki ilişkilerdeki, olay örgüsündeki ve mizansenlerdeki gevşeklik filmi kendi türünde ciddiyetsiz bir alana çekmektedir. Filmde, seyirciye mantıksız ve sonuçsuz olayların güvenli gülme alanı sunulmuştur. Bu durum absürt komedinin doğasına uygun biçimde seyircinin mantıksal beklentilerini bilinçli olarak askıya almasını talep etmektedir. Filmin bu yaklaşımı 1960'ların komedi filmlerinin yaygın eğilimlerinden biridir ancak Adanalı Tayfur Kardeşler'de bu durum uç bir noktaya taşınmıştır. Film, Yeşilçam komedisinin ticari eğlence anlayışı ile Öztürk Serengil'in deneysel dil oyunlarını bir araya getirerek seyirciye kısa süreli bir eğlence vaat etmektedir. Bu nedenle hem dönemin popüler komedi anlayışını hem de Yeşilçam'ın esnekliğini anlamak için önemli bir inceleme nesnesidir.

Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi (Ertem Eğilmez, 1964) filminde ise Tayfur'un babası Adanalı ağa (Vahi Öz); İstanbul'daki şirketi idare ediyor görünen ama gece gündüz hovardalık peşinde koşan oğlu Tayfur'u (Öztürk Serengil) kontrol için şehre gelir. Oğlunun haytalıklarını görünce eski bir dostunun kızı Fatoş'la (Fatma Girik) evlendirmeye karar verir. Tayfur telefonda

Fatoş'u küçümseyen sözlerle bu evliliğe direnir. Gururu kırılan Fatoş ise buna karşılık bir plan yapar. Fatoş, Tayfur'un karşısına farklı durumlarda çıkar, çapkınlığı ve savrukluğunu kendi silahlarıyla ona karşı çevirir. Şirketteki randevular, gece kulübü buluşmaları ve ev ziyaretleri birer oyuna dönüşür. Tayfur her defasında kendini küçük düşüren bir yanlışın içinde bulur. Sonunda Tayfur elinden kaçırma korkusuyla Fatoş'un peşine düşer. Son perdeye gelindiğinde Tayfur'un hovardalık cümleleri Fatoş'un kurduğu akıllı tuzaklarla kontrol altına alınır. Tayfur'un hovardalık defteri kapanır, Fatoş'un fendi Tayfur'u gerçekten yener.

Ertem Eğilmez'in komedileri bu filmle başlar ve bu başlangıç dönemin popüler komedi rejimine uyum sağlayan, aynı zamanda Eğilmez'in ileride kurumsallaştıracığı anlatı alışkanlıklarının çekirdeğini yoklayan bir denemedir. Yapı taşları yalındır; erkek kahramanın hovardalıkla müşterisi olduğu kent eğlence mekanları, onu terbiye etme kapasitesine ve inisiyatifine sahip kadın özne, aile, şirket ve gece hayatı üçgeninde gidip gelen şehir mekânları, ve bunları bir akıl oyununa dönüştüren bir ritim. Anlatı evlilik motifini bir hedef gibi değil erkek karakterin sosyo-duygusal dönüşümünü mümkün kılan bir sınav alanı gibi kullanmıştır. Tayfur'un hovardalığının parodileştirilmesi Fatoş'un stratejik performanslarıyla ilerler. Film, popüler komedide ahlak dersine kayan üstten bir ton üretmeden gündelik jestlerin yeniden düzenlenmesi yoluyla dönüşümü anlatmayı başarmıştır.

Cinsiyet boyutunda film 1960'lar kentli temsilinde sık karşılaşılan dizginlenmesi gereken hovarda erkek şemasını özne almıştır. Fatoş'un iradesi evlilik idealini araçsallaştırmak için değil Tayfur'un söylemlerini sınavarak çalışmaktadır. Böylece kadın karakter sadece engel ya da mükâfat olmanın ötesinde anlatının stratejik merkezi hâline gelmiştir. Bu kayan merkez şehir mekânlarının işlevi için de geçerlidir. Şirket odası iktidarın, kulüp masası arzusunun, konut ise toplumsal itibarın sınandığı alanlara dönüşmüştür. Her mekânda Fatoş'un kurduğu oyun, Tayfur'un sınıfsal ayrıcalıklarla sergilediği cüretin sınırlarını görünür kılmaktadır. Erkeklik pratiği ritmini kaybederek dönüşmektedir.

Eğilmez sinemasını daha geniş çerçevede düşündüğümüzde bu açılış filmindeki iki tercih ileride Arzu Film güldürülerinde sistematikleşecektir. Birincisi topluluk oyunculuğunu merkez alan, yan rollerle ritmi yükselten ve kahkahayı tek kişiye değil, sahne düzenine paylaştıran bir rejî anlayışıdır. İkincisi ise komik enerjiyi aile, şirket, okul, ordu gibi kurumsal alanların gündelik ritüellerini bozup yeniden kurma pratiğine bağlayan bir dramatik siyasettir.

4.2.4: Beni Osman Öldürdü

Osman Fahir Seden'in yazıp yönettiği *Beni Osman Öldürdü* (1963) filminde varlıklı iş adamı Vahap Çokbey bir sabah balık avına çıkıp ortadan kaybolunca öldüğüne kanaat getirilir. Köşkte vasiyetin okunması için aile üyeleri ve akrabalar toplanır. Ancak vasiyetin beklenmedik bir adı işaret ettiği anlaşılır: Filinta Osman (İzzet Günay). Bu sürpriz mirastan pay kapma telaşını hararetlendirir. Köşkte peş peşe tuhaf ölümler yaşanır ve şüphe okları her defasında Osman'a çevrilir. Olaylar büyüdükçe polis devreye girer, soruşturma hem aile içi çekişmeleri hem de avukat çevresindeki karanlık niyetleri açığa çıkaran bir kovalamacaya dönüşür. Osman masumiyetini kanıtlamaya çalışırken Vahap Bey'in kızı Türkan (Türkan Şoray) ve çevresinden Oya (Muhterem Nur) ile yolları kesişir. Tayfur (Öztürk Serengil) ve Hulusi (Hulusi Kentmen)'nin dâhil olduğu kalabalık içinde vasiyetin asıl maksadı ve ardındaki oyunlar birer birer çözülür. Son perdede köşkün içine sinen miras hırsı ve çıkar hesapları katillerin deşifre edilmesiyle boşa düşer. Osman, üzerine yıkılan suçlamalardan sıyrılır ve düzen yerine oturur.

Seden'in filmi, Yeşilçam'ın üretim temposu içinde suç, komedi ve romantik motifleri tek mekânlı bir kalıp etrafında toplayan örneklerden biridir. Mülkiyetin yeniden dağıtımı aile içi hiyerarşiyi ve sınıfsal çıkar hatlarını açığa çıkaran bir katalizör gibi çalışmaktadır. Türkan, Oya, Tayfur, Hulusi gibi figürlerin her biri konak içinde olay örgüsünü farklı bir doğrultuya çekmektedir. Sinemasal olarak film kapalı oda polisiyesinin mekân mantığına yaslanmaktadır. Merdiven başları, uzun koridorlar, kilitli odalar ve salonun görüş hatları hem yanlış tanıklığı hem de gerçeğin gecikmesini üretmektedir. Film sahne sahne açılan ipuçlarını hız ve tekrar duygusuyla bağlamaktadır. Dar mekânın görsel ritmi özellikle sorgu anlarıyla kalabalık aile toplantıları arasında gidip gelerek sürdürülmüştür. Seden'in dönemin star sistemine hâkim rejî tavrı burada da görülmektedir. Öztürk Serengil'in dil oyunları gerilimi hafifletmektedir. Kentmen'in tonu düzen arzusunu temsil etmekte. Şoray-Günay karşılaşmalarıysa aşk ve şüphe eşiği arasında salınan bir eksen kurmuştur. Bu yıldız eksenli denge Yeşilçam'ın popüler tür pratikleriyle uyum içindedir. Türlerin bir aradalığı ve yıldız jestlerinin tanındığı üzerinden anlatı kurulmuştur.

Konak otoritenin, mülkiyet iddiasının ve aile mitinin sınıandığı bir teşhir düzlemi gibi çalışmaktadır. Her yeni vasiyet ayrıntısı merdiven ve kapı eşiği koreografisiyle birlikte gelmektedir. Merak komedinin yanlış anlama zinciriyle örülmüştür. Suç ve komedi arasındaki geçirgenlik ciddiyeti ritimle bozmaktadır. Miras hırsı ve akrabalık rekabeti davranışların kadraj içindeki çarpışmasıyla görünür olmakta, soruşturma ilerledikçe aile içi iktidar dil ve jest

üzerinden sökülmetedir. Vasiyet, notlar, sahte ipuçları ve katil kim sorusu modern hukuk ve aile geleneği gerilimini sahneye çağırmaktadır. Burada polis yalnızca cezalandırıcı değil konak içinde dağılmış bakışların düzenleyicisidir. Ancak çözüm hukuki ağırlığı kadar toplumsal ritüelin kabulüyle de perçinlenmiştir. Suçluların teşhiri, mirasın yeniden düzenlenmesi ve gençlerin ortak geleceğe yerleşmesiyle adaletin yeniden sağlanmıştır. Filmin suç/komedi harmanı seyircinin konakta dolaşan bakışın ritmine eklemlenerek ipuçlarını toplayan tarafa yerleşmesiyle sağlanmıştır.

1960'lar Yeşilçam'ında dublaj hem teknik zorunluluk hem de yıldız imgesini parlatan bir araçtır. Yapımın endüstriyel zemini seslendirme pratiğinde de görülmektedir. Bu pratik oyunculukla sesin zaman zaman ayrıştığı ama yıldızın tanıdık sesinin korunduğu bir temsil biçimidir. Seden'in arka arkaya gerçekleştirdiği filmler dikkate alındığında aynı yılın kalabalık filmografisinde bu seri üretim koşulları dublaj ve set ekonomisini belirginleştirmektedir. *Beni Osman Öldürdü*, Seden'in yıldız merkezli rejî tavrını, Yeşilçam'ın hibrit tür duyarlılığını ve tek mekânlı polisiyenin mekânsal ekonomisini bir araya getirmektedir. Konak, kamera ve oyuncu zamanlamasıyla yaşayan bir sahneye, miras rekabeti toplumsal maskelerin düşmesine ve komedinin ritmik motoruna dönüşmüştür. Film, yönetmenin aynı yıl içindeki yoğun üretimi içinde bile özenli bir denge kurduğunu, suç anlatısını gülmeceye yaslandırarak akıcı bir seyir planı çizdiğini göstermektedir.

4.2.5: Küçük Hanımefendi

Nejat Saydam'ın yazıp yönettiği *Küçük Hanımefendi* (1961), yetim büyüyen genç bir kadının ansızın değişen yazgısı etrafında gelişir. Çocukluğundan beri hamisi tarafından korunan bu genç kadın geçim derdindeki bir delikanlıyla görücü usulüyle tanışır. İkilinin bu beklenmedik karşılaşması kısa sürede resmi bir evliliğe dönüşür. Tam bu sırada kadının aslında büyük bir servetin gerçek mirasçısı olduğu anlaşılır ve haber duyulur duyulmaz konağın etrafı yakın akraba ve fırsatçıların kurduğu bir kuşatma halkasına dönüşür. Üvey anne ve yandaşları mirası ele geçirmek için genç kadını dengesiz gösterecek küçük kumpaslar kurar. Evin içinde geceleri sesler, kaybolan eşyalar, yanlış ilaçlar ve sahte tanıklıklar birbirini izler. Delikanlı başta bu varlıklı dünyanın kurallarına yabancı dursa da zamanla eşinin etrafında dönen oyunları fark eder. Kendi ailesinin ve konaktan yana olmayan birkaç sadık hizmetlinin desteğiyle ipuçlarını toplar. Avukatın da devreye girmesiyle vasiyet, vekâlet ve raporlar kontrol edilir, kurulan düzen açığa çıkar ve plan sahipleri hukuk önünde köşeye sıkışır. Finalde miras hakkı yerini bulur,

genç kadın Küçük Hanımefendi olarak konaktaki yerini alırken evlilik başlangıçtaki formalite havasını kaybedip gerçek bir ortaklığa dönüşür.

Küçük Hanımefendi, Muazzez Tahsin Berkand'ın popüler aşk romanını Yeşilçam'ın yıldız merkezli anlatısıyla buluşturan bir uyarlamadır. Başrollerde Belgin Doruk ve Ayhan oynamaktadır. Filmde melodramın duygusal yükselişleri romantik komedinin hafifletici ritmiyle dengelenmiş ve finalde toplumsal düzen huzur duygusuyla yeniden tesis edilmiştir. *Küçük Hanımefendi* miras ve vesayet çevresinde dönen güç mücadelelerinin odağına yerleşmiştir. Saydam'ın sinema dili bu mücadeleyi ev, ofis ve avukatlık bürosu gibi kurum mekânlarında ilerleyen bir gerilim olarak örgütlemiştir. İç mekân tasarımı dönemin modernist aksesuarları ve aydınlatma öğeleriyle kurulan görüntü düzenine yaslanmaktadır. Sahneler yanlış tanıklık ve kuşku üretimine hizmet eden bir koreografiye dönüşmektedir. İç mekân düzenlemeleri, filmin ofis sahneleri ve aydınlatma tercihleri bu düzeni görünür kılmaktadır. (Tulum Okur, 2023, s.25)

Belgin Doruk'un yıldız personası *Küçük Hanımefendi* ile özdeşleşmiştir. Bu imge senaryonun merkezindeki miras kavgası ve akıl sağlığına yönelik kumpaslar içinde pasif bir mazlumlukta kalmamakta, dirayet ve özsaygıyla çizilen bir özneye evrilmektedir. Doruk'un yıldız imgesiyle filmin serileşmeyi tetikleyen gişe başarısı dönemin yıldız sistemi ve devam filmleri pratiğini hatırlatmaktadır. Ayhan Işık'ın varlığı ise sınıf düşüşü yaşamış centilmen erkek tipinin onarıcı romantik figürüne karşılık gelmektedir. İki yıldız arasındaki ritim farklılıkları -Doruk'un temkinli jestleri ve Işık'ın güven telkin eden modern kimliği-melodramla güldürünün geçişini akıcı kılmaktadır.

Anlatı kadının özneliliği ile kurum dilinin çarpıştığı anlarda derinleşmektedir. Vesayet hukukunun, hekim raporlarının ve vekâlet işlerinin sahne üstünde karşılaştığı her eşik toplumsal cinsiyet iddialarını görünür kılmaktadır. Delirtme planı kadının miras hakkını düşürmeye yönelik bir iktidar stratejisi olarak işlemektedir. Karşı hamleler ise hukuki delil, tanıklık ve gündelik zekânın bileşiminden doğmaktadır. Bu örgü 1960'lar Yeşilçam'ında edebiyattan sinemaya uyarlama pratiklerinin bir kitle iletişimi işlevi gördüğüne ilişkin literatürle uyumludur. Güçlü okur tabanına sahip aşk romanları sinemada geniş izleyiciye açılmaktadır. Saydam dâhil bir çok yönetmen bu eserleri sıkça yeniden ele almıştır.

Biçimsel düzlemde Saydam gerilimi küçük ayrıntılarla büyüten bir kurgu tercih etmiştir. Kadraj, kalabalık salon sahnelerinde bakış yönlerini düzenleyerek şüpheyi çoğaltmaktadır.

Saklama–gösterme düzeni, kapı aralıkları ve masa üstü evraklar yoluyla çalışmaktadır. Dublaj ve müzik duygusal yükselişlerde baskınlaşsa da soruşturma ritmini bozmayan ölçüde kullanılmıştır. Anlatı, miras kavgalarıyla romantik hedef arasında salınıp sarkacın iki ucunu da ihmal etmemiştir. Temsil siyaseti açısından bakıldığında suçlunun teşhiri hukuki bir kapanıştır fakat asıl rahatlama aile mekânının yeniden düzenlenmesi ve yeni kurulan çiftin ev içi dengeyi sahiplenmesiyle gelmektedir. Bu kapanış melodram ve romantik komedi kodlarının Yeşilçam bağlamında birlikte çalıştığını tekrar göstermektedir.

Küçük Hanımefendi'nin seriye dönüşmesi 1960'ların İstanbul'unda orta sınıf hayallerini ekrana yerleştiren romantik güldürü hattının güçlendiğine işaret etmektedir. Devam filmlerindeki kent dışı, Avrupa dekoru ya da sınıf kaydırmaları ilk filmin kurduğu çekirdeği genişletmektedir. Buna karşın 1961 yapımının belirleyici gücü, mirası çevreleyen ahlaki düzen ile evlilik kurumunun yeniden tanımlanması arasındaki diyalogda yatmaktadır. İzleyiciye vaat edilen şey büyük bir sınıf atlama destanı değil hane içi huzurun ve kişisel itibarın mümkün olabileceği fikridir. Bu nedenle film Ayhan Işık-Belgin Doruk yıldız eşleştirmesinin taşıdığı çekiciliği, uyarlamayı melodram çerçevesiyle birleştirerek Yeşilçam'ın okurdan seyirciye uzanan popüler kültür hattında bir örnek hâline gelmiştir.

Serinin diğer filmi *Küçük Hanım Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962) filminde ise Neriman (Belgin Doruk) Avrupa'ya giden bir yolcu vapurunda, birinci zabıt Ömer (Ayhan Işık) ve ikinci makinist Bülent'in (Sadri Alışık) ilgisiyle karşılaşır. İki erkeğin rekabeti limanlar, güverteler ve salonlarda hızla görünür hâle gelir. Kısa süre sonra kimin seçileceği sorusu bir aşk üçgeninden daha fazlasına dönüşür. Ömer ile Bülent'in flört dili geminin disiplinine ve Avrupa imgesinin cazibesine çarpan iki ayrı maskedir. Neriman'ın tepkileri karar hakkını başkasına bırakmayan bir kadın özne çizgisi kurmuştur. Neriman'ın kararsız değildir ama seçimi geciktirmektedir. Film deniz yolculuğunu geçiş hâli olarak işler. Gemi bir yandan düzen ve hiyerarşi üretir öte yandan flört ve tesadüfleri çoğaltan bir sahneye dönüşür. Saydam'ın mizansenini bu eşik duygusunu kapı aralıkları, güverte yürüyüşleri ve karşılaşma–ayrılma tekrarlarıyla sürdürmüştür. Serinin ilk filminin kurduğu yıldız ekonomisi burada daha parlaktır. Doruk'un zarafet ve özsaygı imgesi, Ayhan Işık'ın güven telkin eden modern erkek personası ve Alışık'ın kıvraklığıyla çarpışırken filmin ritmi oluşturulmaktadır. Bu Yeşilçam'ın yıldız merkezli popüler anlatısının tipik işleyişidir. Tür mantığı açısından film melodramın huzur kapanışını yeniden üretmektedir. Avrupa uzamının katkısı ise egzotik bir kartpostalıdan ibaret değildir. Gemi, liman ve oturma salonu dizgesi modern davranış kodlarının sahnesi olduğunda sınıf ve görgü semantiği görünür olmaktadır. Film modernleşmenin gündelik formlarını seyirlik bir hız içinde

dolaşıma sokmaktadır. Bu film seriyi yalnız mekân değiştiren bir tatil filmi olmaktan çıkarıp kadın öznenin belirleyiciliği ve yıldızların rekabeti üzerinden popüler rom-com'un yerli örüntüsünü pekiştirmektedir.

Yine Saydam'ın 1962'de çektiği *Küçük Hanımın Kismeti*'nde Nermin (Belgin Dorun)'in aslında erkek beklenen bir soyun mirasçısı olduğu bilgisi yıllarca gizlenmiştir. Sırrı yalnızca anneyle dadı bilmektedir. Aile çevresi gelenek adına kurguladığı bu yanılsamayı sürdürürken eve jimnastik dersi vermek üzere gelen Ömer (Ayhan Işık) yeni bir sarsıntıyı tetikler. Talih veya kismet hem miras hukukunu hem evlilik olasılığını yeniden yazacak olayları çağırır. Film, gelenek karşısında bireysel öznenin inisiyatifini romantik komedinin ritmine bağlamıştır. Diğerleri gibi bu film de star sisteminin tanıdık vaadini taşımaktadır. Soy, miras ve evlilik meselelerinin popüler kültürde nasıl gündemleştirildiğini tekrar hatırlatmaktadır.

Küçük Hanımın Şoförü (Nejat Saydam, 1962)'nde Ömer (Ayhan Işık) zengin bir çevreden gelse de sevdiği genç kadına (Belgin Doruk) yaklaşmanın yolunu sınıf maskelerini tersyüz eden bir hamlede bulacaktır. Neriman'ın hanesine şoför kılığında girer ve aile sınavlarından ve duygusal rekabetten geçeceği bir oyun başlar. Bülent (Sadri Alışık) çevrede dolaşan üçüncü köşe gibidir. Kıskançlık ve centilmenlik jestlerini birbirine katan yarı-rakip bir figürdür. Hikâye vasiyet ve çalışma şartı gibi motiflerle desteklenmiştir. Bu versiyonun siyah-beyaz ve Uludağ dâhil dış mekân tercihleri görsel bir ferahlık ve hız üretmektedir. Modernlik, mekanik hız ve flört temposu aynı ritimde akmaktadır.

Bu filmin sekiz yıl sonra aynı adla çevrilen versiyonunda Saydam, Tunç Başaran'la ortak çalışmıştır. Bu filmde Ömer (Ayhan Işık) bu kez sefahat düşkünü varis olarak karşımıza çıkar. Babaannenin vasiyeti, servete erişebilmesi için bir yıl çalış şartı koyar. Ömer, hayatı öğrenmek üzere direksiyona geçer ve zengin kızla kurduğu ilişki, şoför–hanım hiyerarşisi içinde yeniden tanımlanır. 1962'deki hız duygusu renkli görüntü ve 1970'lerin görece modern dekorlarıyla tazelenmiştir. Aradaki yıllar hem Yeşilçam'ın üretim koşullarına hem izleyici beklentisine yansımıştır. Başaran'ın katkısı, tekrarın tembelliğe düşmemesi için ton ayarını güncellemekte kendini hissettirmektedir. Araba ve şehir ilişkisi çok daha belirgin bir ritim aracına dönüşmüştür. Direksiyon başındaki erkeklik performansı romantik komedinin sınava soktuğu bir rol hâline gelmiştir. Aynı motifler başka bir tarih eşiğinde yeni jestlerle dolaşıma girmiştir. Film, yıldız sisteminin 60'lardan 70'lere esneyen sürekliliğinin bir diğer örneğidir. Final, ilk çevrimin huzur duygusunu tekrarlar. Farklı olarak büyüyen şehir, güçlenen tüketim göstergeleri ve renkli görüntü modernliğin hızına ayarlanmıştır.

4.2.6: Şoför Nebahat

Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat*'ı (1960) kadın emeğini İstanbul'un gece–gündüz akışına yerleştirerek melodramla toplumsal gerçekçiliği aynı hatta buluşturmaktadır. Filmin iskeleti yalındır. Babasının borçlarıyla baş başa kalan Nebahat (Sezer Sezin) direksiyon başına geçer ve garajın erkek mekânında ayakta kalmaya çabalar. Avukat Bülent (Kenan Pars), kabadayı Erol (Erol Taş), gececi Neşet (Talat Gözbak) ve ustalar (Kadir Savun, Sami Hazinses, Semih Sezerli) bu mücadeleyi hızlandıran karşı figürlerdir.

Taksici babası Nuri Baba'nın (Mehdi Yeşildeniz) ölümüyle yoksulluğun eşiğine gelen Nebahat (Sezer Sezin) borçları kapatıp ailesini geçindirmek için direksiyon başına geçmiştir. Erkek işi sayılan bu meslek onu kısa sürede garaj ve gece mesailerinin sert dünyasına taşımıştır. Taksi sahibi Ateşoğlu (Abdullah Ataç) hesapları sorup dururken mahallede nam salmış Gececi Neşet (Talat Gözbak) ve kabadayı Erol (Erol Taş) taciz ve yıldırma denemeleriyle Nebahat'in ekmeğine göz dikmektedir. Bir yanda nişanlısı Seyfi (Ziya Metin) ve annesinin işi bıraktırma baskısı öte yanda şehrin sabaha kadar süren koşturmacası Nebahat'i köşeye sıkıştırmaktadır. Fakat garajdan Deve Salim (Kadir Savun), Sami (Sami Hazinses) ve Semih (Semih Sezerli) gibi ustalar ona kol kanat germektedir. Bu çatışmalar büyürken devreye Avukat Bülent (Kenan Pars) girer. Hukuki çekişmelerle birlikte garajın kirli düzeniyle yüzleşirler. Nebahat her şantajı, hileli kazayı ve iftira girişimini kentte tutunma iradesiyle savuşturmaktadır. Direksiyon başındaki ustalığı kadar onuruna da sahip çıkmaya çalışmaktadır. Sonunda hem garajdaki güç dengeleri değişir hem de Nebahat Bülent'in desteğiyle haklarını güvenceye alır. Erkek gibi kadın diyerek küçümsenen sürücü direksiyon başındaki emeğiyle saygıyı da ekmeği de kazanır.

Nebahat'in bir erkek işine girişmesi bir erkekleşme gösterisi gibi değil, sınıf ve onur gerekçesiyle sahnelenmektedir. Film komedi ve dram arasında gezinse de komik damar çoğunlukla şoför argosunun, ustaların dayanışma mizahının ve yan karakterlerin gündelik laf oyunlarının içinden doğmaktadır. Dramatik ağırlık Nebahat'in emek ve itibar mücadelesindedir. Erksan'ın *Hicran Yarası* (1959) ve *Gecelerin Ötesi* (1960)'nden gelen kent duyarlılığı, *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) öncesinde kadın karakterin merkezde tutulduğu daha popüler bir formda sınanmıştır.

Tematik düzlemde film toplumsal cinsiyet meselesini iş ve hukuk üzerinden sınamıştır. Nebahat'in giysimi, oturuşu, direksiyonla kurduğu temas ve pazarlık dili erkek egemen alanın kurallarını taklit etmeye değil o alanın içinde kendi ritmini bulmaya ayarlanmıştır. Film kadın figürün maskülen kodlarını ödünç alarak ama onlara teslim olmadan hareket etmektedir.

Erksan'ın erken dönem filmi olarak *Şoför Nebahat* yönetmenin mücadele eden kadınlara olan ilgisini popüler bir bağlamda test etmektedir. Bu vurgu kadın hakları temsilinin Yeşilçam örüntülerinde sıkça işaret ettiği sürekliliğe bağlanmaktadır. Sezer Sezin, dirayetli Nebahat'i melodram kurbanı olmaktan çıkarmıştır. Bülent karakteri ise hukuku düzen kurma aracı gibi kullanan modernist bir karşı figürdür. Komedinin payı kısa cümlelerde ve yan rollerin işyeri mizahında kalmıştır. *Şoför Nebahat* komediye göz kırpan ama merkezini emek, itibar ve hukuk üçgenine kuran bir komedi-dram örneği olarak hatırlanmaktadır. Film, kadın temsilleri üzerine güncel toplumsal cinsiyet tartışmalarına değinirken Erksan'ın popüler damarının sonraki ciddi filmleriyle kopuk olmadığını göstermektedir.

Şoför Nebahat ve Kızı (Süreyya Duru, 1964) adlı ikinci filmde ise taksi şoförlüğüyle geçinen gururlu Nebahat ile genç kızı Hülya (Filiz Akın)'nın zengin arkadaş çevresinin cazibesine kapılıp Murat'la (Cüneyt Arkın) modern hayatın hızlı ritmine ayak uydurmaya çalışması etrafında şekillenmektedir. Ailenin dost çevresinden Avukat Bülent Giray (Kenan Pars) Hülya'nın seçimlerinin hukuki ve ahlaki sonuçlarına sık sık ayna tutmaktadır. Film, anne kız gerilimini sınıf, görgü ve modernleşme ekseninde katmanlandırmıştır. Süreyya Duru'nun rejisi melodrama yakın tonda ilerlemiştir ve duygusal çatışmayı dinamik tutmuştur. Şoförlük imgesi anne için emeğin, kızı için statü ve konfor beklentisi hâline gelmiştir. Filmde Hülya'nın gösterişli mekânlara yönelmesi Nebahat'in direksiyon başındaki bedensel emeğiyle karşıtlık kurmaktadır. Bu karşıtlık melodramın duygusal gerilimini romantik komedinin hafif akışına teslim etmeden sürdüren bir anlatı kurmuştur. Yıldız sisteminin yarattığı tanıdıklık -Sezer Sezin'in dirayetli figürü, Filiz Akın'ın sosyetik halleri, Arkın'ın modern erkek personası seyircinin tür kodlarını hızla tanımasını sağlamaktadır. Buna rağmen film anne kız çatışmasını yalnız bir kuşak meselesi gibi ele almamıştır. Sınıf duyarlılığı ile cinsiyet performansını aynı kadrajda sınamaktadır. Nebahat'in emekle kurduğu özsaygı, Hülya'nın özgürleşme diye adlandırdığı tüketim merakının kırılğanlığını görünür kılmaktadır. Bülent'in danışman tonundaki varlığı aileyi hukuk ve görgü arasında yeniden hizaya sokan bağlayıcı bir figüre dönüşmüştür. Filmin melodramın rahatlatıcı mutabakatı ile popüler romantik motiflerin uzlaştırmacı etkisini bir arada sunmaktadır. Filmin sonunda kız annesinin emeğinin değeriyle yüzleşir. Anne ise kızın arzusunu bütünüyle baskılamak yerine ona sınır çizen bir çerçeve önerir. Böylece kızın Avrupa özentisi klişesi tek başına cezalandırılmamıştır. Ekonomik gerçeklik ve duygusal sorumlulukların ritmiyle dengelenmiştir.

Süreyya Duru, serinin üçüncü filmi *Şoför Nebahat Bizde Kabahat* (1965)'te tempoyu yükseltip komedi vurgusunu öne çıkarmıştır. Nebahat (Sezer Sezin) bu kez kızıyla yaşadığı

gelgitleri ve çevresindeki hesapları daha hafif tonda göğüslemektedir. Zennube (Selma Güneri), Polim Hüseyin (Münir Özkul) ve Mehdi Dübürdani (Ali Şen) gibi karakterlerin açtığı kanallar aile gündemini komik kazalara ve küçük krizlere taşımaktadır. Film önceki filmde kurulan anne-kız ve sınıf gerilimini bu kez mahalle mizahı ve işyeri diliyle yumuşatmaktadır. Mizahın ritmi ardışık yanlış anlamalar ve pratik çözümlerle oluşan bir akışa bağlanmıştır. Münir Özkul'un polis tiplmesi ve Ali Şen'in kaba saba ve çıkarıcı figürü melodram baskınlığını kıran iki kaldıraç gibi çalışmıştır. Komedinin ağırlık kazanması serinin çalışan kadın anlatısını buharlaştırmamıştır. Direksiyon yine emeğin ve özsaygının ikonu olarak kadrajın merkezindedir. Ancak bu kez etik sonuç çoğu zaman kahkahanın yarattığı gevşeme anlarında görünür hâle gelmektedir. Duru'nun mizansenini mahalle, karakol ve garaj arasında dolaşırken Nebahat'in itibarını ustalar, komşular, mesai arkadaşların desteğiyle kolektif dayanışmaya yaslamıştır. Dram türünden komediye kayış dilin ve jestlerin esnekliğini artırmıştır.

Yine Süreyya Duru'nun çektiği 1970 tarihli *Şoför Nebahat*'te Nebahat'i bu kez Fatma Girik canlandırmaktadır. Kenan (İzzet Günay), Dicle (Oya Peri), Kâhya (Münir Özkul), Gececi Neşet (Metin Serezli) gibi figürler etrafında işleyen hikâyede modern şehir ritmiyle aile düzeninin pazarlıkları yeniden sahneye taşınmıştır. Süreyya Duru, 1960'taki hikâyeyi 1970'lerin renkli görüntüsüne, genişleyen kadrosuna ve hızlanan tüketim göstergelerine uyarlarlarken karakterin emekle kurulan onur çizgisini korumuştur. Girik'in Nebahat'i, Sezer Sezin'in Nebahat'inden daha keskin bir beden diliyle konuşmaktadır. Direksiyon başında hızlı karar alan, ilişkilerde sınır çizen, kavşaklarda risk alabilen bir figür olarak resmedilmiştir. Kenan'ın modern erkek kimliği Nebahat'in sınıf ve cinsiyet farkı gözetmeyen iş etiği karşısında yeniden tanımlanmıştır. Film komediyi yan damar olarak kullanmaktadır. Nebahat yine emeğin ve itibarın diliyle konuşmaktadır. Filmin sonu melodramın düzen kuran mutabakatını yinelemiştir. Bu yeniden yapım, serinin politik ya da ağır toplumsal tezlerle yönelmeden gündelik hayat siyasetini görünür kılan çizgisini sürdürmüştür. Filmde emek, onur, hukuk ve dayanışma bir aradadır.

4.2.7: Hababam Sınıfı

Hababam Sınıfı filmleri okul mekânını otorite-çocukluk, kent-kır ve gelenek-modernlik gerilimlerinin sınandığı bir mikro-toplum laboratuvarı olarak kurmaktadır. Serinin filmografisi Arzu Film'in istikrarlı üretim mantığını görünür kılmaktadır. İlk filmde Umur Bugay'ın (Rıfat Ilgaz uyarlaması) senaryosu ve Melih Kibar'ın müziği; devam filmlerinde Sadık Şendil'in senaryoları ve aynı yaratıcı çekirdeğin sürekliliği anlatı evrenine tutarlılık kazandırmıştır.

Türk popüler sinemasında Hababam Sınıfı serisi okul mekânını toplumsal bir çatışma alanı gibi kullanmıştır. Yapım mantığı Arzu Film çevresinin aile odaklı komedi çizgisiyle uyumludur; geniş kadro, hızlı ritimli sahneler, skeç duygusu yaratmadan birbirine eklemlenen durumlar. Okul iktidarın ve ona direnişlerin kesiştiği bir alan olduğunu kullanılmıştır. Filmler kurum ile öğrenci kolektifi arasındaki gerilimleri hiciv yoluyla işlemekte ve dönemin eğitim düzenine eleştirel bir ayna tutmaktadır. Eğitim sistemini ve kuşak çatışmalarını mizahi bir dille ele almaktadır.

Filmdeki mizah okulun ve çevresinin nasıl işlediğini göstermektedir. Anlatı seyircinin bildiği gündelik olaylara dayanmaktadır. çatışmalar genellikle sınıf, öğretmen odası, koridor ve kantin gibi alanlarda hayat bulmaktadır. Anlatı omurgası basittir. Bir okul yılı çerçevesinde küçük olaylar art arda gelir. Şaka, kopya, yoklama, sözlü, disiplin kurulu gibi durumlar sık sık döner. Her olay sınıfla yönetim arasındaki ilişkiyi sınar. Ceza, ödül, not ve sınav dili açık biçimde görünürdür. Film eğitimin günlük dili hakkında somut malzemeler üretmiştir. (Avcı, Nazlıer, Avcı, Nazlıer, 2024, s. 50)

Hababam Sınıfı dönemin değişimlerini basit ve doğrudan bir dille yansıtmaktadır. Özel okul, prestij ve sınıf ayrımıyla ilişkili durumlar gençlik kültürü, dil ve grup dayanışması üzerinden gösterilmektedir. Aile, okul ve yönetim ilişkileri sahnelerin arka planında hissedilmektedir. 1970'lerin çalkantılı ortamı popüler komedinin içindeki küçük işaretlerle okunabilmektedir. Yıldızların komedi yeteneği sahneleri taşısa da mizansen gösterişe kaçmamaktadır. Dizinin önemi üç noktada toplanmaktadır. Birincisi okulun küçük olaylarını bir araya getirerek kalıcı bir anlatı kalıbı kurmuş olmasıdır. İkincisi eğitim dili ve yönetim pratiklerini görünür kılmasıdır. Üçüncüsü geniş izleyiciye ulaşan sade bir dille toplumsal değişimi kayda geçirmesidir.

Serinin ilk filmi *Hababam Sınıfı* (1975)'nda özel bir lisede yıllardır mezun olmayı umursamayan bir grup öğrenci -İnek Şaban (Kemal Sunal), Güdük Necmi (Halit Akçatepe), Damat Ferit (Tarık Akan), Hayta İsmail (Ahmet Arıman), Tulum Hayri (Cem Gürdap), Domdom Ali (Feridun Şavlı) ve arkadaşları- yurt yaşamında birbirlerine bağlanmış ve okulu sürekli bir şaka ve oyun alanına çevirmiştir. Onlara annelik eden hademe Hafize Ana (Adile Naşit) şefkatle kol kanat gererken okula yeni atanan müdür yardımcısı Kel Mahmut lakaplı Mahmut Hoca (Münir Özkul) düzeni sağlamak için sert bir disiplin uygulamaktadır. Sınıf, yoklamada kopya düzenekleri kurar, derslerde küçük oyunlar yapar, veli ve izin kâğıtlarıyla öğretmenleri yanıltmaya çalışır ancak Mahmut Hoca beklenmedik hamleleriyle planlarını

bozar. Öğretmen kadrosu içinde Paşa Nuri (Sıtkı Akçatepe), Külyutmaz Hoca (Ertuğrul Bilda), Lütfi Hoca (Akil Öztuna) ve Kemal Hoca (Kemal Ergüvenç) farklı derslerde bu çekişmelerin malzemesi olmaktadır. Okul müdürü (Muharrem Gürses) ise faydacı bir açıdan dengeyi gözetmeye çalışmaktadır. Yıl boyunca müfettiş baskınları, yazılı ve sözlü sınavlar ve yoklamalar arka arkaya gelir ve sınıf her seferinde yeni bir hile dener. Mahmut Hoca da her seferinde onların açığını yakalar. Zamanla öğretmen ile öğrenciler arasındaki ilişki yumuşar. Sert uyarıların arkasında onları hayata hazırlama niyeti olduğu anlaşılır. Filmin sonunda sınıfın şaka peşinde koşan düzeni tamamen yıkılmaz ama öğrenciler kuralların neden var olduğunu ve birlikte hareket etmenin değerini kavramaya başlar.

Anlatının çekirdeği, Özel Çamlıca Lisesi'nde kendi kendini 'Hababam' diye adlandıran 12/A Edebiyat sınıfının muzip dayanışması ile yeni müdür muavini Kel Mahmut'un disiplinci yaklaşımı arasındaki gerilimdir. Bu gerilim kaçış ve yakalanma, oyun ve ceza, sınav ve kopya ikilikleri üzerinden tarif edilmiştir. Sınıfın her kaçış hamlesi otorite ile yeniden karşılaşmanın doğurgan bir tekrarına dönüşmektedir.

Özel Çamlıca Lisesi'nin efsanevi tembel ve muzip sınıf yoklamada hile, derste oyun, sınavda kopya gibi türlü numaralarla günü kurtarmaya çalışırken yeni müdür muavini Kel Mahmut'un okula gelişiyle eski sistemleri bozulur. Mahmut Hoca disiplin ve adalet duygusuyla sınıfı gerçek sorumlulukla tanıştırır. Kopya skandalı, sahte müfettiş oyunu, okuldan kaçışlar, hastane koridorunda buluşan kuşaklar bu çatışmaları mizahla karşılaşmaktadır. Buna rağmen yıl sonu şenliğinde ve çeşitli yüzleşmelerde öğrenciler arkadaşlığın ve emekle ayakta kalmanın değerini kavramaktadır. Film, öğrencilerin yaramazlıklarıyla öğretmenlik otoritesinin hesaplaşmasını sıcak, akıcı ve kolektif bir anlatıyla örmektedir. Okul, sınıf ve kuşak farklarını kentsel modernliğin görgü kodlarıyla kesiştiren bir mikro-toplum düzeni gibi işlemektedir. Öğrencilerin sınıf içi taktikleri iktidarın dilini taklit eden küçük performanslara dayanmaktadır. Sahte müfettiş oyunu ya da yoklama hilesi idari rutinleri görünür kılarak otoritenin pratik aklını test etmektedir. Bu düzen içinde kahkaha yakınlık kurma aracıdır. Otoritenin kırıldığı yer ise daima komiklikle değil bir tür onarımla tamir edilmektedir.

Kapıların açılıp kapanması, koridorlarda hızlanan akış ve kalabalık kadronun eşzamanlı hareketi komediyi tek tek şakalardan çok ritim üzerinden kurmaktadır. Okulun sınıf, yatakhane, bahçe, öğretmenler odası gibi mekânsal örgütlenmesi sahnelerin omurgasını oluşturmaktadır. Anlam üretimi nesnelerin ve tekrar eden motiflerin düzeninden beslenmektedir. Kamera grup planlarında süreyi geniş tutarak ortak tepkinin koreografisini göstermektedir. Yakın planlar ise

otoriter gözün ağırlığını ve öğrencilerin savunmalarını karşı karşıya getirmektedir. Böylece filmin mizahı bedensel ve mekânsal bir devinimle gerçekleşmektedir.

Mahmut Hoca'nın iktidarı jestlerle örülmüştür. Karşısında ise düzeni delmeye alışkın bir kolektif zekâ vardır. Kolektifin numaraları okulun kurumsal dilini test eden provokasyonlar hâline gelmektedir. Filmin hafızaya kazınan anları genellikle kolektif tepki planlarıdır. Kahkaha ortaklık kuran bir ritim gibi çalışmaktadır ve topluluğun kırılğan bir denge üzerinde ayakta kaldığını öğretmeye çalışmaktadır. Hababam Sınıfı romanda kurulan taşlamayı sinemanın görsel dünyasında yeniden yazarken popüler komedinin hafifliğini etik bir dikkatle terbiye etmektedir.

İkinci film *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (Ertem Eğilmez, 1976)'da sahte diplomalarla mezun olmuş gibi davranan Hababam Sınıfı gerçeğin ortaya çıkmasıyla yeniden okula döner ve disiplinle karşılaşır. Mahmut Hoca düzeni sıkı tutar. Sürpriz yoklamalar ve denetimlerle sınıfın numaralarını bozar. Bu kez okula iki yeni isim gelir. Sert ve buyurgan beden eğitimi öğretmeni Badi Ekrem (Şener Şen) öğrencileri sürekli koşturur. Askeri düzen ister. Genç ve idealist edebiyat öğretmeni Semra hoca (Semra Özdamar) ise anlayışlı tavrıyla sınıfın ilgisini çeker. Sınıf Badi Ekrem'den kaçmak için türlü bahaneler üretirken Semra hocayı kandırarak maça giderler. Okula müfettiş gelince Akil Hoca'nın gözleri bozuk olduğu için ortalık karışır ama sınıfın müdahalesiyle olay tatlıya bağlanır. Öte yandan Damat Ferit ile Gündük Necmi, Şaban'a Semra Hoca'nın ona âşık olduğuna inanmasını sağlar. Sahte mektuplar yazıp karşılıklı aşk oyunu kurarlar. Şaban'ın mektupları sınıfta yayılır. Olay büyüyünce Semra Hoca velileri çağırır. Çocukların ailelerinden gelen baskıları ve ilgisizliği görünce sınıfı bağışlar. Yıl boyunca kopya girişimleri, izin kâğıdı oyunları, öğretmenler odasına sızmalar sürer. Mahmut Hoca her defasında sınıfı yakalayıp uyarır. Dönem kapanırken Hababam yine sınıfta kalır.

Semra Hoca eksenindeki olaylarda aşk mektubunu silah gibi kullanan sınıf otoriteyi duygusal zayıflık üzerinden test etmiştir. Toplu kopya veya sahte oyunlardan farklı olarak burada sınanan şey öğretmenin mesleki özsaygısı ile gençlerin kolektif muzipliği arasındaki sınırdır. Semra hocanın istifaya yönelmesinden sonra Mahmut Hoca'nın araya girişiyle mesele pedagojik bir müzakereye taşınmış ve sınıf ilişkisi onaran bir ortaklığa çağırılmıştır. Bu durum karakterleri klasik karikatürlere kapatmayı reddetmektedir. Öğrencilerin toplu hareketindeki cesaret ile pişmanlık arasındaki dalgalanma ve öğretmenin kırgınlığı ile mesleki dayanıklılığı arasındaki geçişler aynı anlatıya tutunmaktadır. Eğitimin kurum olarak sürekliliği tek bir yaptırımın ağırlığına bağlanmamıştır. Film mizahı bir altüst etme arzusuyla bırakmamıştır.

Büyümenin bedelini hatırlatan küçük düzenler üretmiştir. Body Ekrem'in varlığı ise yalnız gülme gerekçesi üretmemektir. Spor hareketlerinin koreografisiyle sınıfın 'biz' duygusunu bağlayan bir görev görmektedir. Karakterlerin bir önceki bölümden devraldığı alışkanlıklar yeni öğretmenlerle sınanmış ve okul aynı kalıp içinde tekrarlanarak var olmuştur.

Serinin üçüncü halkasında (*Hababam Sınıfı Uyanıyor*- Ertem Eğilmez, 1977) okula yeni bir öğrenci gelir. Ahmet (Ahmet Sezerel) Mahmut Hoca'nın uzaktan akrabasıdır, babası vefat edince okumak için ondan yardım ister. Hababam Ahmet'i köyden gelmiş diye küçümser. Onun da kendileri gibi dersten kaçmasını, yoklamada ve sınavda numara yapmasını ister. Ahmet geri durur, dersine çalışır, sessiz ve kararlı davranır. Başta sınıfla sürekli sürtüşür. Saklanma, yoklama oyunu, izin kâğıdı işi gibi küçük planlara katılmaz. Mahmut Hoca Ahmet'in emeğini görür ve ona sahip çıkar. Sınıfa açıkça örnek gösterir. Sene sonuna doğru Ahmet sınavları geçer, diplomasını alır ve bir köye ilkokul öğretmeni olarak atanır. Hababam mezun olamasa da onun başarısıyla gurur duyar. Ahmet de vedalaşmak için okula uğrayıp arkadaşlarına çalışmanın değerini kendi diliyle anlatır. Kardeş okul olarak Ahmet'in öğretmenlik yaptığı Çekme Köyü İlkokulu seçilir. Finalde Hababam'dan yalnız Ahmet mezun olur. Serinin bu evreninde toplumsal sorumluluğu görünür kılan bir film yaratılmıştır. Film Hababam'ın pahalı şakalarını sürdürmesine rağmen Ahmet'in okulda iz bıraktığını göstererek biter.

Hababam'ın grotesk tiplerleri arasında saf, iyi niyetli ve çalışkan bir figür olarak konumlanan Ahmet sınıfın düzenli yaramazlığını bozmuştur. Komedinin gizlediği duyarsızlığı açığa çıkarmıştır. Şehirde imkân bolluğuyla gevşeyen okuma kültürü ile köyde imkânsızlık içindeki okuma arzusu arasındaki fark Ahmet'in hiddet anında söze gelmiştir ve öğrencilerin kolektif benlik algısında bir yarık açmıştır. Bu yarık kardeş okul kararıyla kalıcı bir eylem planına dönüştürülmüştür. Dayanışma cezadan kaçma stratejisi olmaktan çıkarak yetişkinliğe hazırlayan bir sorumluluk projesine bağlanmıştır. Böylece film mizahın akışını kesmeden etik bir uyanışı anlatı ritminin içine yerleştirmiştir. Mahmut Hoca figürü de öğüt veren bir üst ses olmanın ötesinde dönüşümü tetikleyen bir kolaylaştırıcı olarak konumlanmıştır.

Filmde edebiyat öğretmeni Zühtü hocanın Osmanlıca söyleyişleri ile öğrencilerin halk dili arasındaki çarpışma, geleneksel temaşa estetiğinin dil oyunlarını modern sınıf atmosferinde yeniden üretmiştir. Bu dilsel sürtünme, eski ve yeni ekseninde bir uygarlık tartışmasının mikro yansıması olarak çalışmaktadır. Aynı çerçevede Hafize Ana'nın Ahmet'e şaka yapmak için tarih öğretmeni kılığına girmesi ve Güdük Necmi'nin Akil hocanın sınıfına baba rolüyle girerek kimlik değiştirmesi iktidar dilini ödünç alarak etkisizleştirmektedir. Film böylece okulu,

otoritenin tek yönlü işlediği bir kurum olarak değil, rollerin, dillerin ve sorumlulukların her an yeniden dağıtıldığı canlı bir topluluk olarak örmektedir. Bu filmdeki uyanış ortak yaşamın yeniden kurulmasıdır.

Hababam Sınıfı Tatilde (Ertem Eğilmez, 1977) filminde okul müdürü para için okula dört kız öğrenci alır. Bunlar Ayşe (Ayşen Gruda), Sevda (Sevda Aktolga), Filiz (Filiz Bozkurt), Sevtap (Sevtap Erdemli)'dir. Kızlar Hababam'la aynı sınıfa verilir. Başta yakınlaşma denemeleri olur ama kısa süre sonra iki taraf arasında çekişme başlar ve şakalar yarışa döner. Kızlar, erkeklerin kurduğu tuzakları öğrenebilmek için aralarından bir haberci seçer ve sınıf içinde küçük oyunlar büyür. Yeni edebiyat öğretmeni Avni filmde ilk şakanın hedefi olur. Kızlar erkeklere aynı saat ve yerde randevu vererek onları Taksim'de oyalar. Erkekler rövanş için Hafize Ana'yı planlarına dâhil eder. Şaban casus seçilir ve yapılacak şakaları kızlara haber eder. Mahmut Hoca'nın cezaları iki grubu yan yana getirir. Beden eğitimi öğretmeni Badi Ekrem (Şener Şen) öğrencileri sıkı çalıştırırken Hababam ondan kaçmak için izcilik bahanesiyle okuldan ayrılmaya kalkar. Dönüşte karşılarında Mahmut Hoca'yı bulurlar. Ceza olarak tüm sınıfın bir süre izcilik kampına gönderilmesine karar verilir. Kampta da atışmalar, küçük planlar ve karşı şakalar sürer. Müdür okulun tahliye edileceğini açıklar ve Mahmut Hoca kalp krizi geçirir. Hababam, okul kapanınca dersleri ormanda sürdürür. Müdür öğrencileri görünce okulu geri verir. Senenin sonunda okul düzeni korunur, öğrenciler yine yerlerinde kalır, çekişme dinse de büsbütün bitmez.

Kız öğrencilerin gelmesi serinin anlatı dengesini değiştirmiştir. Homojen bir erkek muzipliği yerine bu defa cinsiyetler arası bir çatışma kurulmuştur. Burada komedi, rekabetin çitasını yükseltmeden ilişki kurmanın dilini üretmiştir. Alay etmek ve komik olmak toplu zekâyı harekete geçiren bir prova alanına dönüşmüştür.

Badi Ekrem'in öncü olduğu izcilik kampı serinin mekân kullanımında bir genişleme yaratmıştır. Kapalı sınıf ve yatakhane döngüsünden açık havaya geçiş kalabalık koreografiyi yeni bir ritimle sınamıştır. Bedenin ve hareketin öne çıktığı sekanslar diyalog merkezli şakaları desteklemektedir. Bu dönüşüm serinin önceki filmlerindeki muziplik mirasını yeniden biçimlendirmiştir. Okulun tahliye edileceğinin ilanı, mizahın üzerine çöken ve onu artık geçersiz kılan ağır bir kurumsal gerçeklik yaratmıştır. Mahmut hocanın kalp krizi geçirmesiyle de güldürü ile dram karşılaşarak, filme öğretmenin bedeni üzerinden bir karşı denge sağlanmıştır. Filmin sonuna doğru ormanda kurulan derslikler, eğitim fikrini binasız bir toplu eylem şeklinde sunarak komedinin karşısında dramatik bir birlik duygusu yaratmayı

amaçlamaktadır. Fakat müdürün okulu geri verilmesiyle otorite ile topluluk arasındaki bağ yeniden kurulmuştur. Serinin bu filminde mizah ile kurum arasındaki ilişki daha görünür biçimde müzakere edilmektedir. Coğrafya genişleyip iç dinamikleri değiştirse de, kız öğrencilerin varlığı rekabetin dilini dönüştürse de ortak yaşama dair bir sonuç çıkarılmaktadır.

4.2.8: Süt Kardeşler

Ertem Eğilmez'in *Süt Kardeşler* (1976) filmi, Arzu Film'in topluluk komedisi geleneğini konak mekânı üzerinde yoğunlaştırıp yanlış tanınma ve kılık değiştirme eksenine yerleştirmiştir. Filmin dramaturjisi Sadık Şendil'in senaryosu ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Gulyabani'sinden gelen hurafe ve akıl geriliminin sinema diline tercümesidir. Filmde olaylar konak sahibi Melek Hanım'ın (Adile Naşit) süt oğlu sandığı Ramazan'ı (Halit Akçatepe) eve buyur etmesiyle başlar. Melek, sert mizacıyla bilinen kardeşi Kumandan Hüsamet'tin'den (Şener Şen) çekindiği için Ramazan'ı damadı Bayram diye tanıtır. Kısa süre sonra Şaban (Kemal Sunal) konağa gelir. Ardından asıl damat Bayram (Ergin Orbey) da ortaya çıkınca yanlış tanıma ve kimlik karışıklıkları büyür. Konağın sakinleri ve yakınları -Melek'in kızı Afife (Jale Altuğ), hizmetçi Emine (Ayşen Gruda), Bihter (Hale Soygazi), sarraf ve kâhya gibi tipler- bu girdabın içine çekilir. Bu arada Bayram'ın babası Kerami Bey'in (Ali Şen) Melek'in parasını almak için ortaya attığı Gulyabani oyunu devreye girer. Gece yarıları görünen esrarengiz yaratık söylentisi konağı korku atmosferine sürükleyerek planı kolaylaştırmayı amaçlar. Ancak Şaban ile Ramazan'ın birbirine karışan rolleri, Hüsamet'tin'in konaktaki otoritesi, Bihter'e yönelik ilgi ve konağın gündelik telaşları planı defalarca bozar. Şaban'ın saf ama sevgili tavrı ile Ramazan'ın alışkanlıkları zamanla düğümü çözer. Gulyabani'nin bir tertip olduğu anlaşılır, kimlikler yerli yerine oturur ve konaktaki düzen yeniden kurulur.

Filmin ana ekseni Melek Hanım'ın iyi niyeti, Hüsamet'tin'in sertliği ve üç genç (Şaban–Ramazan–Bayram) çevresinde dönen yanlış anlamaların yarattığı zincirleme karışıklık üzerine kurulmuştur. Konak iç içe odaları, uzun koridorlarıyla komedi unsurlarını mekanla kurmaktadır. Konakta namus söylemi ve askeri disiplinin ev içine sızmış hâli sınanmaktadır. Gürpınar'ın romanında hurafenin bir iktidar tekniğine dönüştürülmesi filmde gulyabaninin zengin akrabasının çıkarı için uydurulmuş bir korku makinesine çevrilmesiyle somutlaşmıştır.

Arzu Film komedilerinin belirgin alameti olan ritmik tekrar, söz oyunları ve slapstick öğeler burada mekânla sıkı bir bağ kurmuştur. Filmde otoritenin sahiciliği hayalet hikâyesi

kadar kırılıgandır. Bu noktada Şener Şen'in yapay ciddiyeti alet olarak kullanan performans tarzı filmi taşıyan komik gerilimin ana kaldıraçlarından biridir (Şen, 2019, s. 713). Korku unsuru ev imkânlarıyla ve evin içinden üretilmiştir. Hurafe dışarıdan gelmemiş, hane içindeki ilişkiler tarafından üretilmiştir. Sınıf ve cinsiyet kodları komedinin alt katmanlarını beslemektedir. Konak içerisinde güçlü erkek tahayyülünün alaycı biçimde kırılması eril tahakküme bir darbe vurmaktadır.

4.2.9: Kibar Feyzo

Atıf Yılmaz'ın 1978 tarihli *Kibar Feyzo* filmi Güneydoğu'daki feodal bir köyde geçen bir evlilik arzusunu, başlık parası ve ağalık düzeniyle örülü iktidar ilişkileri içinde kurmaktadır. Askerden dönen Feyzo, Gülo'yu babası Hacı Hüso'dan istemek için girişimde bulunur. Köyün büyükleri başlık parasını tartışır. Gülo'yu isteyen diğer talip Bilo'yla yarış kızıışmaktadır. Feyzo paranın bir kısmını denkleştirir ve kalanına senet imzalamak zorunda kalır. Düğün günü köyün toprak sahibi Maho Ağa Feyzo'yu sürgüne yollar. Feyzo şehre çıkar ve modern yaşamın pratikleriyle tanışır. Dönüşünde ağalık ssitemini bozan, köydeki hiyerarşik alışkanlıkları rahatsız eden hamleler yapmaya başlar.

Anlatı Feyzo'nun evlilik meselesini daha geniş bir toplumsal düzen tartışmasına bağlamıştır. Başlık parasını ve yerleşik otoriteyi mizahın ritmiyle sorgulamaktadır. Bu düzlemde Gülo, aile ve erkek egemen pazarlığın ortasında sıkışmış bir arzunun adı, Maho ise iktidarın gündelik dilini yöneten bir simge halini almıştır. Filmin merkezi Feyzo'nun özgül aklı ile köylülerin itaat alışkanlığı arasındaki sürtünmede konumlanmıştır. Feyzo'nun şehirden taşıdığı görgü ve kibarlıklar köyün sözlü düzeninde bir dil yabancılaşması yaratmaktadır. Bu yabancılaşma hem ağalık erkini hem de geleneksel erkeklik kodlarını bozan bir işlev üstlenmektedir. Film yerel iktidarın kırılğanlığını açığa çıkaran ve kolektif davranış ufkunu genişleten bir yapıya sahiptir. Filmin eleştirel tonu da burada yatmaktadır. Mizahı eleştirel görünürlük için kullanmıştır. Böylece Kibar Feyzo popüler komedinin imkânlarıyla sosyal yapıyı tartışmaya açan bir film olmaktadır. Evlilik arzusu köyün hiyerarşik düzeniyle her temas ettiğinde genişleyen bir toplumsal eleştiri alanı yaratmaktadır. Filmde vurgu yapılan, kurumsallaşmış eşitsizliklerin gündelik pratikte nasıl üretildiği ve kırıldığıdır.

Gelenek ve namus söylemi, değerin ölçüsünü değıştiren para ekonomisi ve Feyzo'nun şehirde edindiği tahayyül filmin çatışma zemini. Kibarlık Feyzo'nun yeni toplumsal dili

olmuştur. Feyzo'nun gelenekle yazılan kuralları başka bir şekilde değerlendirmesiyle iktidarın el değiştirmese bile yön değiştirdiği görülmektedir. Film ayrıca başlık parasının kadın bedenini mübadele nesnesine indirgeyen yönünü teşhir etmektedir. İmam ve muhtara ait feodal hiyerarşinin köydeki mekanizmaları güldürü eşliğinde eleştiriye tabi tutulmuştur. İmam figürü gelenek ile iktidar arasındaki geçişten sınırdan dolaşmaktadır. Böylece film, dinin köy hayatında iktidara eklemlendiğini de tartışmaya açmaktadır. Sınıf ve statü farkı paranın seyriyle görünür olmuştur. Bu bağlamda film sınıf çatışması, cinsiyet eşitsizliği ve dinin gündelik hayattaki işlevini katmanlandırmıştır. İzleyiciye eğlenceli bir seyirle birlikte farkındalık önerilmiştir. Söylem düzeyinde namusun ahlâkî bir üst değer gibi sunulurken iktidar aracı olarak kullanıldığı gösterilmiştir.

Feyzo'nun 'kibar' sıfatı ana işaretleyicidir. Köye şehirden taşıdığı yeni görgüyle geleneksel kodları başka bir dille tekrarlamaktadır. Şehir deneyimi dönüşümün sahnesidir. İşçi pazarı, sendika sözcükleri, duvar yazıları ve ücret adaletsizliği Feyzo için birer yeni alfabe harfleridir. Başlık parasının çağdışı olduğuna dair şehirli bir babanın verdiği yanıt köyde süren bu mantığı anında hükümden düşürmüştür. Öğrenilen bu yeni alfabe Feyzo köye döndüğünde kamusal bir dile çevrilmiştir. Toplumsal bir gerçeklik yerelin güç ilişkileriyle yeniden tanımlanmaktadır. Ağa figürü çöktüğünde bile aynı sistemin yerini bir başkasının alabilmesi, kalıcı dönüşümün kolektif örgütlenme gerektirdiğini hatırlatmaktadır. (Çetinkaya, 2020, s. 402). Şehirde edinilen küçük değişkenler iktidarı sarsmak için yeterli olmuştur. Anlatı Feyzo'nun yeni dilini kibarlaşma olarak tanımlamaktadır ama bu tanımlama tek taraflıdır. Kibar olan, yerel iktidara göre Feyzo'nun konuşmasıdır fakat kibarlık kendisine yöneltilen bir eleştiridir. Feyzo'nun şehirden edindiği yeni söz dağarcığı köyde bir yabancılaşma etkisi yaratmıştır. *Kibar Feyzo* komediyi popülere mahkûm etmeyen bir halk anlatısı kurmuştur.

4.2.10: Zübük

Kartal Tibet'in yönettiği *Zübük* (1980), Aziz Nesin'in aynı adlı romanından uyarlanan ve İbrahim Zübükzade'nin yükseliş ve düşüş hattı etrafında kurulan bir siyasal taşlama anlatısıdır. Film, yolsuzluk nedeniyle partisinden ihraç edilen Zübük'ün hikâyesini, olayın peşine düşen gazeteci Yaşar'ın soruşturması eşliğinde açar. Yaşar'ın yolu Zübük'ün doğduğu çevreye düşer. Dinlediği tanıklıklar köyün ve kasabanın gündelik hayatına sızmış küçük çıkar düzeneklerini, popülist vaatleri ve kolayca değişen siyasal maskeleri bir araya getirir. Anlatı, gazetecinin her yeni röportajında geçmişin başka bir katmanını ortaya çıkarırken Zübük'ün parti içi ilişkileri

kişisel menfaat için araçsallaştırmasını, yerel güç odaklarıyla kurduğu karşılıklı bağımlılığı ve ahlaki söylemi fırsatçı bir dille devreye sokmasını epizodik sekanslarla örür. Süreç, soruşturmanın nesnesi ile öznesi arasındaki mesafeyi kademeli biçimde daraltır. Yaşar, bir noktadan sonra Zübük'ün manipülasyonlarının bizzat hedefi olduğunu fark eder ve dosyası, yalnızca bir skandal haberi olmanın ötesinde yozlaşmanın dili ve tekniği üzerine bir vaka incelemesine dönüşür. Filmin tematik odağı, siyasal alandaki gayelerin gündelik retorik, hemşehrilik ve kayırma ağları ve kişisel sadakat sözleşmeleriyle nasıl işlediğini, Zübük'ün ilişkiler ağında dolaştırarak görünür kılar.

Anlatı örgüsünde Yaşar'ın her yeni karşılaşması, Zübük'ün yükseliş yolundaki başka bir uzlaşmayı ya da hilesini açık eder. Filmin odak noktalarından biri bürokratik yozlaşma, liyakatsizlik, rüşvet ve iltimasın nasıl işlendiğidir. Bu durum mizahın gölgesinde ama gözden kaçmayacak açıklıkla görünür olur. Görüntü ve mizansen bu normları nesneler ve ritüeller üzerinden kodlar. Parti rozetleri, kürsüler, makam kapıları, bağış listeleri, dilekçe ve dosyalar, her sahnede iktidarın gündelik yüzünü işaret eden görselliklerdir. Kamera, kalabalıkların dizilişini stabil planlarla izlettirir. Kemal Sunal performansı, gevşek beden dili ve hızlı söz geçişleriyle her an maskenin kaydığını hissettirir. Zübük'ün dili toplumsal bellekle oynar. Geçmişe ait her anlatı güncel bir kanıt gibi algılanır. İzleyici muhakeme etmeye davet edilir. Bu muhakemeyi güçlendiren bir başka sütun eserin uyarılama kimliğidir. Romanın siyasal tipolojisi sinemada yerel idari figürler ve medya aracılığıyla çoğullandırılır. Film, romanın kavramlarını görsel rejime uygun olarak yeniden dağıtır.

Toplumsal mercekte film arzunun üretimini küçük çıkar döngüleri üzerinden takip eder. Halk toplantıları ve kahvehane konuşmaları, siyasal sözün görgü ve minnet ilişkileriyle nasıl birleştiğini gösterir. İkna çoğu kez hukuktan değil yakınlıktan beslenir. Zübük'ün her yeni düzeltmesi önceki hileyi mazur gösterir. Kasabalı soru sormaya yöneldiğinde cümle bir anda niyet değişir. Kalabalık nedeni duyduğunda suçun biçimini unuttur ve kişisel sadakat sözleşmesi yeniden kurulur. Film, bu kısa ritüeli tekrar ederek siyasal alandaki rıza sisteminin nasıl işlediğini sahne üzerinde gösterir. Örneğin, bir rüşvet hikâyesi anlatılırken kasabalının sonunda 'Olsun, yine de bizim çocuk; elini çabuk tutuyor' demesi gibi anlar, etik yargının tanıdıklıkla nasıl yer değiştirdiğini açıklar. Bu katmanlar, tek tek planların sembolle yüklenmiş olmasından değil, ritüellerin sahneye geliş sırasından doğar. (Namaz, Şahin, 2022, s. 436)

Siyasal kültür tartışmalarına dair filmin önemi tek bir ahlaksız figürü teşhir etmesinden kaynaklanmaz, asıl katkısı yozlaşmanın nasıl normalleştiğini göstermesidir. Rüşvet,

liyakatsizlik ve adam kayırma bireysel sapmalar gibi değil, statü ve sınıf ilişkilerine gömülü gündelik pratikler olarak görünür. Film bu pratikleri taşlamanın gücüyle teşhir ederken seyirciyi kendi mekanizmalarını tanımaya yöneltir. Bu yüzden Zübük tarihî bağlamını aşan bir güncellik taşır.

Zübük, popüler komedinin albenisini siyasal sosyolojinin çıplak alanına taşıyan bir anlatı stratejisi kurar. Yapı, soruşturma çerçevesiyle epizodik, estetik düzenlemeyle ritmik; nesne düzeniyle okuması kolay bir göstergeler ağıdır. İzleyici, finalde tekil bir yargıya değil tekrar eden kalıpları fark etmenin bilgisine davet edilir. Filmde gösterilen unsurların her biri kendi başına masum görünebilen ama bir araya geldiğinde onayı mühürleyen parçalardır. Bu parçaların nasıl çalıştığını görmek taşlamanın kahrkahasını bir düşünme pratiğine dönüştürür.

4.2.11: Gol Kralı

Kartal Tibet'in yönettiği *Gol Kralı* (1980), zengin bir ailenin saf ve iyi niyetli oğlu Sait Sarioğlu'nun futbol tutkunu Sevim Ferferik'e âşık olduktan sonra onu etkilemek amacıyla futbola yönelişini merkezine alan bir anlatıdır. Sevim'in futbola ve futbolculara duyduğu hayranlık Sait'i oyuna dâhil olmaya iter. Başlangıçta sakarlıkları ve fiziksel yetersizlikleriyle alay konusu olur ama görme bozukluğu bile caydırıcı değildir. Kararlılığını gösteren Sait, deneme idmanlarında parlayıp kısa sürede kulüplerin dikkatini çeker ve transfer kapıları açılır. Gazete manşetleri onu yeni bir yıldız olarak parlatır. Bu yükseliş, Sevim'in küçümsemesini tersine çevirir ve Sait aşk pazarlığında lehine bir konum kazanır.

Film, Aziz Nesin'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan ve yıldız oyuncu performansını popüler futbol kültürünün sahne dekoruyla buluşturan bir anlatı kurmuştur. Hikâye kişisel bir arzunun futbola kanalize oluşunu takip ederken Sait'in sahadaki gelişimiyle popüler kültürün onu mesele eden ilgisi iç içe akmaktadır. Gol kralılığına uzanan çizgi romantik motivasyonla profesyonel başarıyı aynı kadrja yerleştirmiştir. Sevim'in aile çevresi ve sosyetik görgü kodlarıyla Sait'in naifliği arasındaki gerilim, futbolda elde edilen ün sayesinde başka bir eşitleme zeminine taşınmıştır. Sait'in yıldızlaşması hem ilişkideki güç dengesini hem de çevresinin ona bakışını dönüştürmüştür. Sonuçta Sait hem sahada hem de ilişkiler ağında özneleşen bir figüre dönüşmüştür. Filmin temel dramatik omurgası popüler bir romantik komedi tarzıyla kurulmuştur.

Anlatı yapısı arzu, engel ve başarı döngüsünü epizodik biçimde tekrarlamaktadır. Filmin çıkış noktası statü rekabetidir. Sevim Ferferik'in futbola ve futbolculara olan hayranlığı, kentli tüketim zevkinin yıldızlarla kurduğu ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Sait bedensel ve teknik yetersizlikleri nedeniyle başta alay konusu olmasına rağmen bu durum aniden ünlü ve zengin olma mekanizmalarının vadettiği bir başarıyı tartışmaya açmıştır. Antrenman montajları, transfer söylentisi, gazete kupürleri ve hediye yağmuru daha hızlı bir yükseliş hissi üretmektedir. Sevim'in ilgisi Sait'in gol kralına dönüşmesiyle farklı bir tını kazanmıştır. İlişki pazarlığının dili teknik başarı söylemine bağlanmıştır. Bu bağ basın toplantılarında ve kutlama sahnelerinde tekrar tekrar tescil edilmektedir. Filmin stadyum çevresi, kulüp binası, lüks davet salonu gibi kent imgeleri klasik sınıf karşılaşmalarını spor üzerinden yeniden kurmuştur. Aşk, hırs ve ün, özel alan ile kamusal alanın iç içeliğini açığa çıkarmaktadır. Sait'in mahcup mizacı tribün coşkısına her temas ettiğinde yeni bir kimlik katmanı edinmektedir. Medya, kulüp ve seyirciyle kurulan ağ karakteri üreten ve tüketen döngü olarak çalışmaktadır. Film bu ritüellerin tekrarından doğan eleştirel bir zemin yaratmıştır.

Nesin'in romanındaki sert sistem eleştirisinin filmde açık taşlamadan ziyade popüler komedinin iç ritmine tercüme edildiği düşünülürse dönemin üretim koşullarıyla birlikte anlamlı bir karşılaştırma imkânı vermektedir. 1980'li yıllarda geniş kitleye hitap eden bir komedi içinde futbol dünyasının etik ve estetik sorunları daha çok tür klişelerinin içinden görünür kılınmıştır. Bu popüler komedinin gücüne ve yıldız imgesine yedirilmiş bir seyir stratejisidir.

Film modernliğin dayattığı hızlandırılmış başarı şeması ile popüler kültürün kahramanlık miti arasında bir denge aramaktadır. Sait'in yıldızlaşması toplumsal kabulün ölçülerini de ele vermektedir. Zenginliğin tek başına yetmediği ve performansın tek başına değer üretmediği bir alanda şöhretin kısa devre etkisi ilişki, sınıf ve medya katmanlarını aynı anda hareket ettirmiştir. Bu açıdan bakıldığında Gol Kralı yüzeyde hafif bir romantik komedi gibi görünse de, imajın emeğin yerine geçebildiği zeminde bir eleştiri yapmaktadır.

4.2.12: Şekerpare

Atıf Yılmaz'ın *Şekerpare* (1983) filmi geç Osmanlı İstanbul'unu resmeden dekorları içinde karakol, pavyon ve sokak üçgenine kurulu bir anlatıyla ilerlemektedir. Film Turgut Özakman'ın Bir Şehnaz Oyun adlı tiyatrosuna dayanarak Yavuz Turgul'un senaryosuyla sinemaya göre

yeniden düzenlenmiştir. Başrollerde İlyas Salman, Şener Şen ve Yaprak Özdemiroğlu oynamaktadır.

İstanbul'un Galata çevresinde haraçla düzen kuran karakol amiri Ziver Bey (Şener Şen), yardımcısı Hurşit (Şevket Altuğ) ile esnafı sindirmektedir. Saf ve dürüst bekçi Cumali (İlyas Salman) bu karakola tayin olur ve Ziver'i önce örnek bir amir sanır. Ziver'in evlatlığı Peyker (Ayşen Gruda) ile Cumali'nin gizli ilişkisi sonrası Peyker hamile kalınca Ziver skandalı örtmek için Cumali'yi Peyker'le evlendirecek bir komplo kurar. Cumali evlilik telaşına itilse de Letafet Hanım'ın (Neriman Köksal) işlettiği evde çalışan Şekerpere'ye (Yaprak Özdemiroğlu) âşık olur. Ziver Bey, Şekerpere'yi de gözüne kestirip genelev üzerindeki baskısını artırınca çatışma büyür. Letafet ve kızları Cumali'yle birlikte Ziver'in oyunlarını bozacak adımlar atar. Olaylar ilerledikçe Cumali, Ziver'in rüşvet ve zorbalık ağını anlar. Galatalı (Ali Taygun) ve çevrenin tanıklıklarıyla düzenin kirli yüzü ortaya saçılır. Nazır (Hüseyin Kutman) dâhil üstlerin baskısı sürerken Ziver'in kurduğu planlar tersine döner ve semtteki baskı zayıflar. Cumali ile Şekerpere'nin yakınlığı güçlenir. Hikâye, Ziver'in nüfuzunu kullanarak kurduğu ilişki ağının çözülmesi ve Cumali'nin doğru bildiği yoldan şaşmadan sevdiğine sahip çıkma çabasıyla sonlanır.

Anlatı iskeleti saf ve dürüst bekçi Cumali'nin Galata'daki düzenle karşılaşması üzerine kurulmuştur. Karakol amiri Ziver'in haraç, rüşvet ve şantaja dayalı yerel yönetimi Cumali'nin davranışlarıyla daha çok görünür hâle gelmektedir. Bu dilsel katman karakterlerin sınıfsal ve mesleki konumlarını işaretleyen göstergelere dönüşmektedir. Öykü Ziver'in makamını temsil eden olaylar ve nesneler aracılığıyla kodlanmıştır. Mizah ise bu kodların kısa süreliğine çevrildiği anlarda ortaya çıkmaktadır. Otorite hep görünürdür ve inandırıcılığını ritüellerle üretmektedir. Ziver'in genelev üzerindeki tasarrufu kadın bedeninin hem ekonomik hem de idari bir denetime tabi kılındığı bir düzeni sahnelemektedir. Letafet'in evi devletin gölgesinde işleyen yarı-kamusal bir alan gibi çalışmaktadır. Cumali ve Şekerpere ilişkisi bu düzenin içinde özel alanı geri alma girişimidir. Onların eylemleri kayıt altına alınmış rüşvetlere karşı küçük itirazlardır.

Şekerpere'nin Yeşilçam sürekliliğiyle kurduğu bağ, temaşa geleneği ve halk tiyatrosu etkilerini sinema diline tercüme edişinde yatmaktadır. Tuluatın kurnaz amir, saf görevli ve şen şakrak mahalle topluluğu unsurları sinema ölçeğinde karakterler ve mekânlarla derinleştirilmiştir. Bu durum Yeşilçam'ın sözlü kültürle kurduğu ilişkinin tarihine dayanmaktadır. (Ünal, 2018, s. 341). Aynı zamanda filmde muhafazakâr görülebilecek tercihler

dönem taşlamasını daha okunur kılmaktadır. Böylece film popüler komediye dayanırken iktidar yöntemlerini teşhir eden bir düzen kurmuştur.



5. BÖLÜM: İTALYAN USULÜ KOMEDİ

5.1: İtalyan Usulü Komedi Akımının Özellikleri

İtalyan Usulü Komedi (Commedia all'Italiana) İtalyan sinemasının ulusal ve uluslararası düzeyde tanınırlığını ve özgünlüğünü pekiştiren dönemlerden özellikle 1960'lı yıllardaki yergi-mizah türündeki filmleri temsil etmektedir. Bu akım II. Dünya Savaşı sonrasında Yeni Gerçekçilik'in yarattığı estetik ve ideolojik zeminden beslenerek 1950'lerin ikinci yarısından itibaren ortaya çıkmış, 1960'lar boyunca en parlak dönemini yaşamış, 1970'lere gelindiğinde ise kademeli olarak etkisini kaybetmiştir.

İtalyan Usulü Komedi her şeyden önce Yeni Gerçekçilik'in bıraktığı yerden toplumsal eleştiriye devralan ve onu ironik bir tonla sürdüren bir sinema formudur. Yeni Gerçekçilik'in ahlaki duyarlılığı İtalyan Usulü Komedi'de toplumsal hicve dönüşmüş, gerçekçiliğin trajedisi artık gülünçleştirilen bir toplumsal tablonun fonunda yeniden kurulmuştur. Bu filmler bütünüyle güldürmez ya da eleştirmez. İzleyiciyi ahlaki, kültürel ve politik pozisyonuyla hesaplaşmaya zorlayan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, İtalyan Usulü Komedi İtalya'nın modernleşme sürecine dair ironik ve sert bir yorumu temsil etmektedir. Yeni Gerçekçi miras, akımda doğrudan bir anlatı stratejisi olarak değil bir tutum olarak yeniden belirmiştir. Toplumun alt sınıflarına, yoksullara, kıyıda köşede kalmış bireylere duyulan ilgi İtalyan Usulü Komedi'de daha ironik ve absürt biçimlerde yeniden ele alınmıştır. Bu anlamda tür Yeni Gerçekçilik'in kamusal etik anlayışını ikiyüzlülükler, küçük çıkar oyunları ve toplumsal riyakârlıklar gibi kişisel meselelerle temsil etmektedir. Yeni Gerçekçilik'in sosyal gerçekliğe bağlılığı İtalyan Usulü Komedi'de parodiye, ironik bir tersine çevrilişe ve çoğu zaman bireyin veya toplumun absürtleşen yüzeyindeki çatlaklara yapılan mizahi müdahalelere evrilmiştir. Bu nedenle bu türün salt komedi olarak anılması, türün toplumsal analiz kapasitesini göz ardı etmek olmaktadır (Bondanella, 1998, s. 145).

Akımın doğuşunu mümkün kılan birkaç önemli tarihsel gelişme vardır. Birincisi, II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan ekonomik mucizedir (boom economico). Bu süreçte İtalya hızla sanayileşmiş, şehirleşmiş ve tüketim kültürüyle tanışmıştır. İkincisi televizyonun yaygınlaşması ve küçük ekranla büyük ekran arasında başlayan rekabetin sinemanın biçimsel ve tematik dönüşümünü hızlandırmasıdır. Üçüncü ve belki de en kritik gelişme sinema endüstrisi üzerindeki devlet sansürünün gevşemesiyle birlikte senarist ve yönetmenlere tanınan yaratıcı özgürlük alanının genişlemesidir. (Fournier Lanzoni, 2008, s. 7). 1950'lerin ikinci yarısıyla birlikte ülke hızlı bir ekonomik kalkınma dönemine girmiş, geleneksel yapılar çözülmeye

başlamış, göç hız kazanmış ve bu değişimler toplumun bütün katmanlarında belirgin bir dönüşüm yaratmıştır. Modernleşmenin getirdiği yeni yaşam biçimi bir yandan eski normların çözülmesini beraberinde getirirken diğer yandan yeni değerlerin henüz yerleşmemiş olmasından kaynaklanan bir boşluk yaratmıştır. Bu boşluk İtalyan Usulü Komedi'nin karakterlerinde çok net bir biçimde gözlemlenebilmektedir. Akım bu dönüşümlerin ortasında değişen değerlerle hesaplaşmak zorunda kalan bir toplumun mizahi ama aynı zamanda trajik yüzünü yansıtan bir anlatı evreni kurmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrası başlatılan yeniden yapılanma süreci, sanayileşme ve kapitalist büyümeyle birleşerek geniş bir orta sınıfın doğmasına yol açmıştır. İtalya kısa sürede dünyanın en gelişmiş sanayi ülkelerinden biri haline gelmiş, tüketim alışkanlıkları da kökten değişmiştir. Arabalar, televizyonlar, beyaz eşyalar ve daha önce hayal bile edilemeyen şeyler artık ulaşılabilir hale gelmiştir. Ancak bu ekonomik büyümenin sonuçlarından biri toplumsal dengelerin sarsılması olmuştur. Tarım toplumundan hızla sanayi toplumuna geçilirken kuzeydeki sanayi şehirlerine göç eden güneyli işçilerin yarattığı demografik değişim sosyal yapıda uzun vadeli bir dengesizlik yaratmıştır. Toplumsal alandaki bu dönüşüm Katolikliğin ve geleneksel aile yapısının sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler 1970'te boşanma yasasının kabulü gibi önemli hukuksal reformların da önünü açmıştır. Bu açıdan 1960'lar aynı zamanda yoğun bir sosyal huzursuzluk dönemidir. Politik skandallar, öğrenci ayaklanmaları ve giderek artan ideolojik kutuplaşma İtalya'yı zorlu bir döneme sürükleyen bir sürecin zeminini hazırlamıştır. Tüm bu çelişkili dinamikler dönemin ekonomik parıltısını sosyal ve kültürel çatışmalarla iç içe geçirerek İtalyan Usulü Komedi'nin doğumuna sahne olmuştur. (Fournier Lanzoni, 2008, s. 50).

İtalyan Usulü Komedi, popüler sinema kalıbı içinde olmasının yanında estetik ve ideolojik düzlemde melez bir anlatı biçimidir. Akımın temel ayırt edici özelliği klasik anlamda bir güldürü yaratmanın ötesinde mizahı siyasal, ekonomik ve sınıfsal çatışmaların görünürlük kazanacağı bir anlatı aracı olarak seferber etmesidir. Yukarıda bahsedilen dönüşümler sonrası İtalyan halkının geçirdiği dönüşüm, İtalyan Usulü Komedi filmlerinde gerçekliğe dayanan keskin bir alaycılıkla işlenmiştir. Bu filmler karakterlerin temsil ettikleri sosyal rollerle ön plana çıkmaktadır. Bu yönüyle Commedia dell'arte'nin tiplerine benzer şekilde modern İtalya'nın küçük burjuvaları, sahte entelektüelleri, yozlaşmış bürokratları ya da beceriksiz aile babaları İtalyan Usulü Komedi'nin güncel tiplerine dönüşmüştür (Bondanella, 1998, s. 157). Commedia dell'arte geleneğindeki bölgesel stereotiplere dayalı mizah anlayışı İtalyan Usulü Komedi'nin bölgesel aksanlar, sınıf farklılıkları ve kültürel çatışmalar üzerine kurulu

espri diline evrilmiştir. Karakterler üzerinden yapılan bu bölgesel ve sınıfsal temsil özellikle güney-kuzey farkları, köylü-kentli gerilimleri ya da ekonomik sınıf geçişleri gibi meselelerde belirginleşmektedir.

Bireyin toplumsal rolleriyle çelişkisini hiciv yoluyla görünür kılan mizah anlayışı İtalyan Usulü Komedi'nin karakteristiğidir. Gündelik hayatta kök salan sıradan karakterleri bazen zavallı, bazen fırsatçı ama mutlaka eksik bireyler olarak merkezine almaktadır. Mizahın bireyin zaaflarını ve modernleşme sürecinde çözölen toplumsal değeri hedef alması, dönemin kültürel gerilimlerini görünür kılan bir sinemasal ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Geleneksel komediler daha çok burjuva hayatını, zarif ama yüzeysel aşk ilişkilerini ve melodramatik çatışmaları odağına alırken İtalyan Usulü Komedi tam tersine İtalyan halkının gündelik çelişkilerini, toplumsal yapının köhnemiş yönlerini ve bireysel çıkmazları gülmeceyle sarıp sarmalayarak sergilemektedir. (Fournier Lanzoni, 2008, s. 28).

İtalyan Usulü Komedi filmleri klasik komediden farklı olarak tam anlamıyla neşeli bir ton sunmaz. Bunun yerine mizahı çoğu zaman acı bir eleştiriyle bütünleştirir. Olaylar ya da durumlar gündelik hayatın içinden alınmış tanidik ve sıradan sahnelerdir. Karakterler dönüşmez ve çatışmalar çözölmmez. Bunun yerine bir kısır döngü, bir çıkışsızlık hali anlatının temel duygusu hâline gelmektedir. Bu durum izleyicinin bildiği anlam dünyalarının sarsılması ve sabit değeriin sorgulanması anlamına gelmektedir. Toplumsal eleştiri, ahlaki sorgulama ve bireyin içsel çatışmalar bu türün dramatik altyapısını oluşturur. Anlatılarda karşımıza çıkan karakterler çoğu zaman kahraman olmak bir yana, kendi kimliğini bulamamış, karar veremeyen, yönsüz ve tutarsız bireylerdir. Filmlerin karakterleri çoğu zaman ikiyeüzlü, kaygan, kararsız, bencil, korkak ya da ahlaken gri tonlarda resmedilmektedir. Karakterler genellikle toplumun alt ya da orta sınıfına mensup, ekonomik olarak sınırlı imkânlarla sahip ve modern dünyanın vaatlerine kapılmış bireylerdir. Biçimsel anlamda özgün bir sinema diline uygun olarak karakterler genellikle toplumsal normlara uyumsuz, ahlaki olarak gri alanlarda gezinen ve sıklıkla anti-kahraman niteliği taşıyan figürlerdir. Ahlaki pusulasını yitirmiş, kararsızlıklarıyla karakterize edilen bireylerdir. Bu özelliğiyle İtalyan Usulü Komedi, İtalya'nın savaş sonrası yıllarda yaşadığı modernleşme sürecine dair önemli bir kültürel bellek üretmektedir.

Anlatılar, klasik anlatıda olduğu gibi mutlu sonla değil çoğu zaman çözölmemiş açık uçlu sonlarla bitmektedir. Bu da klasik komedinin vadettiği 'düzenin yeniden tesisi' anlayışına meydan okumaktadır. Bu yapısıyla İtalyan Usulü Komedi filmleri güldürürken düşündüren,

kahkahanın altında derin bir trajedi ve hiciv taşıyan, ironinin gücünü estetik bir araca dönüştüren anlatılar kurmaktadır. Filmler İtalyan toplumunun sınıfsal yapısını, güney-kuzey farklarını, dinsel normları ve cinsiyet rollerini mercek altına alarak dönemin sosyolojik bir panoramasını sunmaktadır. Kadın karakterlerin artan görünürlüğü ve toplumsal rollerinin eleştirisi de bu dönemde giderek daha fazla öne çıkmıştır. Bununla birlikte türün anlatısal düzlemi sık sık karamsarlık, umutsuzluk ya da acı bir mizah formu olarak işleyen bitişlere yaslanmaktadır. *Gamsız Hayat* (Il sorpasso, Dino Risi, 1962) ve *İtalya Usulü Boşanma* (Divorzio all'italiana, Pietro Germi, 1961) gibi filmlerde mutlu son beklentisi ya açıkça boşa çıkarılır ya da bir tür ironik ters yüz edilişe uğratılır. Bu türde komik olan ile trajik olan arasındaki sınırlar geçişkendir ve zaman zaman sahneye taşınan ölüm, yolsuzluk, ihanet ya da çürümüşlük temaları bu geçişkenliği karanlık bir mizah estetiği ile birleştirmektedir. Bu filmler dramatik yapıların aksine seyircide kahkaha yaratarak toplumsal eleştiriyi daha ulaşılabilir ve yaygın hâle getirmiştir. Kadın-erkek ilişkilerinden siyasal kurumlara; aile yapısından bireysel kimlik krizlerine kadar birçok tema söz konusu komedilerin mizahi diliyle işlenmiştir.

İtalyan Usulü Komedi'nin karakteristiğini belirleyen en temel unsur yönetmenlerin hem bireysel anlatı üsluplarında hem de sinemasal tercihlerinde görülen radikal özgünlüktür. Yönetmenler, akımı bir düşünme biçimi ve toplumsal tahayyül aracı haline getirmiştir. Farklı temalar ve estetik stratejiler aracılığıyla İtalyan toplumunun dönüşümünü sinemasal olarak belgeleyip yorumlamışlardır. İdealize edilmemiş anti kahramanlar İtalyan toplumunun savaş sonrasındaki moral çöküntüsünü ve değer sistemlerindeki kaymasını yansıtmak için idealdir. Kahramanlar sınıfsal olarak ortalama ya da alt sınıflardan gelen, şehir hayatına adapte olmaya çalışan, çoğu zaman zekice hamlelerle yol almaya çalışan fakat başarıya ulaşamayan kişilerdir.

Fullwood, İtalyan Usulü Komedi'nin anlatı kurgusunu çoğunlukla popüler oyuncular çevresinde kurduğunu belirtirken bu figürlerin neredeyse her zaman erkek oluşunun altını çizmektedir. Ancak bu erkeklik hiçbir şekilde sağlam ve sarsılmaz bir iktidar alanı olarak sunulmamaktadır. Tam tersine İtalyan Usulü Komedi'de erkekliğin her daim kırılgan, çelişkili ve çoğunlukla başarısız bir temsille varlık bulduğu izletilmektedir. Bu bağlamda akımın filmleri maskülen öznenin modern dünyanın ritmine ayak uyduramadığı bir başarısızlık sahnesidir. Filmler erkekliğin iktidarsızlığını gösterirken onu yeniden kurmaktadır. Bu açıdan filmlerde toplumsal cinsiyet, iktidar ve normlarla örülmüş çok katmanlı bir söylemsel düzlem olduğu görülmektedir. Kadın temsilleri ise çoğunlukla cinsel nesne konumunda kalmakta, erkek öznenin arzusu, çelişkisi ya da başarısızlığına hizmet eden araçlar olarak temsil edilmektedir. Filmler kadınlığın temsiliinde iki uç kutbu bir arada taşır; bir yanda erotik imge, diğer yanda ev

içi mahremiyetin sessiz figürü. (Fullwood, 2015, s. 95). Bu filmler kadın karakterleri çoğu zaman ya arzu nesnesi ya da anlatının itici gücü olarak konumlandırır ve gelişmiş kadın karakterlere nadiren rastlanır. Erkek karakterler aracılığıyla toplumsal iktidar ilişkilerinin doğallaştırıldığı bir görsel düzen kurulurken kadın karakterler için bu alan çoğunlukla tehditkâr ya da sınırlandırılmış bir dolaşım hattı olarak tanımlanmıştır. Sophia Loren ve Monica Vitti gibi kadın yıldızlar bu temsil evreninde fiziksel görünümüleriyle değerlendirilen, çoğunlukla dramatik anlatılarda yer alan figürler olarak sınırlı kalırken erkek oyuncular merkezde konumlanmıştır. Kamera ile erkek kahraman arasında kurulan özdeşlik hattı kadın bedenini hem bakışın hem de mizahın nesnesi haline getirmiştir. (Günsberg, 2005, s. 62).

Klasik İtalyan Usulü Komedi örneklerinde erillik meselesi ile bağlantılı olarak otomobilin rolü önemlidir. Arabanın temsili, toplumsal cinsiyetin nasıl yerleştirildiğini, hangi normlarla pekiştirildiğini ve hangi anlarda sarsıldığını anlamak için önemli bir mecra sunmaktadır. Otomobil erilliğin ve ekonomik başarıyla özdeşleştirilmiş toplumsal iktidarın bir sembolüdür. Fiat 600'ün 1955'te piyasaya sürülmesiyle birlikte otomobil yalnızca ulaşım değil, aynı zamanda ekonomik başarı, sınıf atlama ve eril zaferin sembolüne dönüşmüştür. Filmlerde araba süren erkek karakterler genellikle ya aşırı özgüvenlidir ya da beceriksizlikleriyle alay konusu hâline gelmektedir. Bu ikili yapı arabayı hem erkeklik fantezisinin nesnesi hem de onun parodisinin sahnesi hâline getirmektedir. Tüketim ile üretim arasındaki ayrım erken kapitalizm döneminde cinsiyet kodları üzerinden anlamlandırılmış, üretim kamusal alanla ve erkeklikle özdeşleştirilirken tüketim özel alana ve kadınlığa atfedilmiştir. Dolayısıyla bu komedilerde karakterler arzu ettikleri nesnelere ulaşmak için planlar yapar, kimlik değiştirir, sahtekârlığa başvurur. Fakat akımın çoğu filmi erkeklerin bu yükü taşımakta zorlanmaları ya da bu yükü reddetmeleriyle sonuçlanmaktadır. Filmlerdeki bu eril tüketim eleştirisi her bir karakterin başarısızlık, çöküş ya da ölümle sonuçlanan hikâyesiyle desteklenmektedir. (Günsberg, 2005, s. 68)

Bir diğer önemli nokta İtalyan Usulü Komedi'nin endüstriyel yapısının merkezinde yıldız oyuncuların yer almasıdır. Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Alberto Sordi ve Ugo Tognazzi gibi isimler akımın sürekliliğini kuran imgelerdir. Bu oyuncular Yeşilçam'da da gördüğümüz üzere birbirine oldukça benzeyen rolleri canlandırarak bir tür 'tipleme evreni' kurmuşlardır. Böylece filmler arasında estetik ve anlatı düzeyinde bir süreklilik hissi yaratılmıştır. Yeşilçam'daki kadar açık biçimde olmasa da bu durum oyuncunun performansına dayalı bir izleyici sadakati üretmiş, bu oyuncular markaya dönüşerek İtalyan Usulü Komedi'nin taşıyıcı yüzleri hâline gelmişlerdir. Oyuncuların ortak bir şekilde resmettiği karakterler sıradan erkek

karakterin gündelik hayattaki başarısızlıkları, sıkışmışlıkları ve toplumsal beklentilerle çatışması etrafında şekillenmiştir. Yetersiz erkek figürü türün dramatik ritmini tanımlayan bir motif haline gelmiştir. Bu yetersizlik beceriksizlik değildir. Birçok durumda karakterin uyumsuzluğu sistematik normlarla, sınıf hiyerarşisi, bürokrasi ya da erkeklik idealleriyle olan çatışmasından doğmaktadır.

İtalyan Usulü Komedi'nin sona eriştiği hem estetik değişime zorlanmasından hem de İtalyan sinemasındaki yapısal dönüşümlerin bu tür anlatılara artık alan tanımamasından kaynaklanmıştır. 1970'lerin ortalarından itibaren bu sinema biçimi seyirci ilgisini kaybetmiş ve televizyonun yükselişiyle birlikte üretim koşulları değişmiştir. Akım, ilk yıllarındaki eleştirel gücünü ve toplumsal keskinliğini zamanla yitirerek daha kişisel ve daha deneysel sinema anlatılarının yükselişiyle gölgelenmeye başlamıştır. 1968 sonrası dönemde toplumsal hareketlilik, politik kutuplaşma ve genç kuşağın talepleri sinema anlatılarının biçimini ve içeriğini dönüştürmüştür. 1970'li yılların başlarında hâlâ bu türde örnekler verilmiş olsa da bu yapımlar çoğunlukla önceki dönemlerin etkisini tekrarlayan, eleştirel derinliği azalmış ve ticari başarıya endekli filmlerdir. 60'ların ikinci yarısından itibaren akımın başlangıçtaki kültürel ağırlığını yitirdiği ve İtalyan sinemasının daha bireysel seslere açıldığı söylenebilir. Bu bağlamda İtalyan Usulü Komedi, İtalyan sinemasının bir dönemini tanımlayan güçlü bir anlatı formu olarak önemini korusa da 1970'lerden itibaren yerini daha kişisel, deneysel ve sanatsal arayışlara bırakmıştır. Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerin daha açık biçimde öne çıktığı bir sinema ortamı oluşmuştur. Bu yönetmenlerin her biri, İtalyan Usulü Komedi'nin kolektif temsillerini ve eleştirel hicvini kısmen terk ederek bireyin iç dünyasına, bilinç akışına ve politik imgeleme yaslanan sinemasal formlara yönelmiştir.

Mario Monicelli imzalı *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* (I Soliti Ignoti, 1958) filmi sıklıkla türün ilk örneği olarak kabul edilmesine rağmen Andrea Bini bu yaklaşımı yetersiz bularak türün oluşumunun daha geniş bir tarihsel arka plana ve öncül anlatı biçimlerine dayandığını savunmaktadır. Yazar, İtalyan Usulü Komedi'nin kökenini yalnızca Pembe Yeni Gerçekçilik ile ilişkilendiren geleneksel okumaları sorgulamaktadır. Bini bu türün naif iyimserliği, geleneksel değerlere bağlılığı ve başarı anlatılarıyla karakterize edilen tonunun İtalyan Usulü Komedi'nin ironik ve toplumsal eleştiriye dayalı yapısıyla büyük oranda çeliştiğini öne sürmektedir. Bu noktada İtalyan Usulü Komedi'nin daha çok başarısız olmuş ancak toplumsal hiciv yönü güçlü 1950'ler komedileriyle akraba olduğunu belirtilmektedir. İtalyan Usulü Komedi'nin 1950'ler sonu ile 1960'lar başında İtalya'nın sanayileşme, kentleşme

ve ekonomik ‘mucize’ süreciyle eşzamanlı olarak geliştiğini vurgulayan yazar, türün bu dönemin toplumsal dönüşümleriyle kurduğu bağa dikkat çekmektedir. (Bini, 2011, s. 107).

5.2: Filmler

Türün öncüllerini oluşturan, biçimini tanımlayan ve tarihsel sürekliliğini mümkün kılan yönetmenlerden öne çıkanlar Mario Monicelli, Dino Risi, Luigi Comencini, Vittorio De Sica ve Pietro Germi olarak sayılabilir. Daha detaylı inceleyeceğimiz *Modanno Sokağı’nda Büyük Anlaşma* filmi türün doğuş noktası olarak kabul edilmektedir. Bu film, başarısız bir soygun girişimi etrafında gelişen hikâyesiyle karakterlerinin beceriksizliği, ikiyeüzlülüğü ve yetersizliği aracılığıyla İtalyan erkekliğinin trajikomik durumunu yansıtmaktadır. Filmin devamı olarak çekilen Nanni Loy’un *Bilinen Meçhullerin Büyük Vurgunu* (*Audace colpo dei soliti ignoti*, 1959) filminde ilk filmdeki soygundan sonra karakterler yine bir araya gelirler ve bu sefer daha büyük bir soygun yapmaya karar verirler. Ancak bu seferki planları daha karmaşık ve tehlikelidir. Soygun sırasında beklenmedik olaylar yaşanır ve her şey ters gitmeye başlar. Bir dizi aksilik ve komik durumla karşı karşıya kalan karakterler sonunda soygundan vazgeçmek zorunda kalırlar. Akımın öne çıkan yapıtlarından Birinci Dünya Savaşı’nı merkezine alan, tarihsel olaylarla güldürüyü iç içe geçiren, anlatı yapısıyla travmaları mizahi bir bakış açısıyla yeniden ele alan yine Monicelli imzalı *Büyük Savaş* (*La grande guerra*, 1959), savaşın kurumsal yapılarla birey arasındaki ilişkisini nasıl çözdüğünü ironik bir dille işlemektedir. Monicelli’nin *Jandarmalar ve Hırsızlar* (*Guardie e ladri*, 1951) isimli erken dönem filmi neorealizmin estetik kodlarını taşıyan fakat komediye yönelen ilk örneklerden biridir. Filmde Totò’nun canlandığı dolandırıcı ile Aldo Fabrizi’nin oynadığı polis karakterinin birbirine duyduğu empati, savaş sonrası İtalya’nın toplumsal çatışmalarını mizahi ama eleştirel bir bakışla yansıtmının ilk adımıdır. Yine Monicelli’nin *Yoldaşlar* (*I compagni*, 1963) filminde 1800’lerin sonunda Torino’da bir tekstil fabrikasında çalışan işçiler, çalışma saatlerinin kısaltılması talebi reddedilince greve giderler. Profesör Sinigaglia (Marcello Mastroianni)’nın önderliğinde direnirler ancak çatışmalarda can kayıpları olur, Sinigaglia tutuklanır. Grev başarısızlıkla sonuçlanır ve işçiler yenilmiş şekilde işe döner. Filmdeki işçi sınıfına mensup bireylerin üretim üzerindeki denetim talebi başarısızlığa uğramıştır. Film, bir sendika örgütlenmesinin zorluklarını merkezine alırken, işçi sınıfının kendi kaderini tayin etme hakkını mizah yoluyla savunmaktadır. Karakter, komik bir entelektüel olarak işçileri örgütlemeye çalışır ancak beceriksizliği ve ideolojik zayıflıkları onu hem sistemin hem de işçilerin gözünde gülünç hâle getirir. Karakterler burada da kahramanlık mitine mesafelidir. Monicelli’nin akımın sınırlarında

gezinen diğer iki filmi *Tabanca Kız* (La ragazza con la pistola, 1968) ve *Dostlarım* (Amici miei, 1975)'dir. İlk film İtalyan kadın kimliği, göç ve namus kavramlarını ironik biçimde ele almaktadır. Monica Vitti'nin canlandığı Assunta İngiltere'ye göç ettikten sonra yaşadığı kültürel yabancılaşma üzerinden İtalyan toplumunun geleneksel değerleriyle yüzleşmektedir. Film kadın bireyliğini savunurken bir yandan da İtalyan erkekliğinin kırılma anına ve toplumun ataerkil yapısına dair sivri eleştirilerde bulunmaktadır. İkinci film ise orta yaş bunalımını dostluk bağları üzerinden ele alan başarılı bir yapımdır. Buradaki komedi yaşamın boşluğu ve ölüm korkusuyla baş etmenin bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Giderek yaşlanan erkek karakterlerin çocukça şakalarla varoluşsal boşluklarını bastırmaya çalışmaları melankolik ve trajikomik bir anlatı sunmaktadır. Bu filmde mizah zamanla içi boşalan hayatların bir tür telafisi hâline gelmektedir. *Küçük Burjuva* (Un borghese piccolo piccolo, 1978) filmi ise Monicelli'nin kara mizahının zirveye ulaştığı yapıtlarından biridir.

Detaylı şekilde inceleyeceğimiz *İtalyan Usulü Boşanma* (Divorzio all'italiana, Pietro Germi, 1961) filmi özetle Sicilya'da yaşayan Baron Fefè'nin eşi Rosalia'dan kurtulup genç kuzeni Angela ile evlenmek istemesini konu edinmektedir. Boşanma o dönemde yasak olduğu için namus cinayeti yasasından yararlanmayı planlayarak eşini bir sevgiliyle yakalamaya çalışmaktadır. Film ironiyi ve toplumsal eleştiriye birleştirerek geleneksel değer sistemlerini sorgulamaktadır. Vittorio De Sica'yı, Sophia Loren'i ve Marcello Mastroianni'yi buluşturan *İtalyan Usulü Evlilik* (Matrimonio all'italiana, 1964) ise zengin Domenico'nun yirmi yılı aşkın süredir birlikte olduğu hayat kadını Filumena ile evlenmeyi reddetmesini anlatmaktadır. Domenico'nun başka biriyle evleneceğini öğrenen Filumena hasta olduğunu söyleyerek onu nikâha ikna eder. Amacı, üç çocuğuna onun soyadını vermektir. Domenico önce evliliği iptal ettirmek istese de sonunda fikri değişir.

Akımın önemli filmlerine imza atan Pietro Germi'nin *Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş* (Sedotta e abbandonata, 1964) filmi 1960'lı yılların Sicilya'sında geçmektedir. Film Katolik ahlak normlarını hicvederken aile ve evlilik kurumlarını sorgulamaktadır. Öyküde Ascalone ailesinin büyük kızı Matilde (Paola Biggio)'nin nişanlısı Peppino Califano (Aldo Puglisi), 16 yaşındaki kız kardeş Agnese (Stefania Sandrelli) ile ilişkiye girer. Agnese hamile kalınca baba Vincenzo Ascalone (Saro Urzì), Peppino'nun büyük kızı bırakıp küçük kızıyla evlenmesini ister. Ancak Peppino evleneceği kızın bakire olması gerektiğini öne sürerek kaçır. Onu zorla evlendirmek ailenin şerefini zedeleyecektir, bu yüzden Vincenzo hem onuru hem de durumu kurtaracak karmaşık bir plan yapar. Loren ve Mastroianni ikilisinin birlikte oynadığı diğer ünlü film *Dün, Bugün, Yarın* (Ieri, Oggi, Domani, Vittorio De Sica, 1963) üç farklı İtalyan kentinde

geçen üç bölümden oluşmaktadır. İlkinde Napoli’de kaçak sigara satan Adelina hapse girmemek için sürekli hamile kalmaktadır. Ancak kocası Carmine artık onu hamile bırakamayınca bu planı tehlikeye girer. İkinci bölümde Milano’da yaşayan zengin Anna alt sınıftan bir adamla ilişki yaşamaktadır. Roma’da geçen son bölümde ise lüks bir hayat kadını olan Mara, komşusunun rahip öğrencisi olan yeğenini etkiler. Genç adamın dini eğitimini bırakma isteği üzerine Mara onun vazgeçmesini sağlar. Dino Risi’nin *Canavarlar* (I Mostri, 1963) filmi ise toplam yirmi bölümlük bu filmidir. Film, İtalyan toplumunun çeşitli kesimlerinden bireyleri grotesk bir anlatımla sahneye taşımaktadır. Her bir bölüm, başka bir sorunlu tipi resmeder; politikacılar, din adamları, öğretmenler, küçük burjuvalar, televizyon bağımlıları, sahte entelektüeller vb. Film 1960’ların İtalya’sındaki toplumsal alışkanlıkları, zaafları ve ahlaki çöküşü hiciv dolu kısa hikâyeler aracılığıyla gözler önüne sermektedir. Ugo Tognazzi ve Vittorio Gassman’ın rolleri paylaştığı filmde soylulardan yoksullara, siyasetçilerden polisler kadar her kesim, gücün kötüye kullanımı, ikiyezülülük ve çıkarıcılık üzerinden eleştirilmektedir. Mizah ile sert toplumsal taşlamayı harmanlayan yapım, dönemin İtalyan toplumunun hem güldüren hem düşündüren bir portresini çizmektedir.

Luigi Comencini 1960 yılında çektiği başarılı filmi *Herkes Eve* (Tutti a casa) ile Monicelli’nin savaş anlatısını takip etmektedir. Film, İtalya’nın 2. Dünya Savaşı’nda sonra 1943’teki teslimiyetinden sonra savaş biterken yaşanan kaosu birey merkezli bir anlatıyla işlemiştir. Alberto Sordi’nin canlandığı karakter askeri disiplinle büyümüş, emir-komuta zinciri dışında düşünemeyen bir figürken, sistemin çöküşüyle birey olarak davranmak zorunda kalacaktır. Dino Risi’nin 1961 yapımı *Zor Bir Hayat* (Una vita difficile) adlı filmi ise, bireysel hırslar ile tarihsel koşulların iç içe geçtiği bir başka tipik örnektir. Silvio Magnozzi (Alberto Sordi) karakteri üzerinden savaş sonrası İtalya’nın idealleriyle ekonomik mucize yıllarının pragmatizmi arasında sıkışmış bireyinin trajikomik portresini çizmektedir. Silvio, savaşın ardından Roma’ya yerleşmiş bir gazetecidir; dürüstlük, idealler ve halk için yazmak gibi değerlerle yoğrulmuştur. Ancak toplumun değerlerinin hızla çözülmeye başladığı bir dönemde, bu idealler zamanla bir yüke dönüşür. Filmin merkezinde yer alan karakterin yaşadığı başarısızlık bir kuşağın kaybolmuşluk hissi olarak okunabilir. Risi’nin *Aşk ve Hırsızlık* (*Il mattatore*, 1960) filminde tiyatro oyuncusu Gerardo (Vittorio Gassman) farklı lehçeleri taklit etme yeteneği sayesinde Lallo’nun zengin bir kumaş tüccarına yönelik dolandırıcılık planına dahil olur. Yakalanıp hapse girer ve burada usta dolandırıcı Chinotto ile tanışır. Tahliye olduktan sonra onunla ortaklık kurar ve zamanla onu da aşarak kendi başına büyük dolandırıcılıklar yapar ve hatta Lallo’yu bile kandırır. Annalisa ile evlenir ancak eşinin tüm çabalarına rağmen

dolandırıcılık tutkusundan vazgeçmez ve faaliyetlerine devam eder. Vittorio Gassman'ın filmdeki performansı tiyatro kökenli oyunculuğun ve çok yönlü karakter inşasının başarılı bir örneğidir.

Dino Risi'nin *Gamsız Hayat* (Il sorpasso, 1962) filminde Vittorio Gassman'ın canlandığı Bruno Cortona karakteri, ekonomik mucize döneminin nihilist ve sorumsuz bireyinin karikatürleşmiş halidir. Roberto ise içine kapanık, kuralcı ve çekingen bir hukuk öğrencisidir. Film, bu iki karakterin zıtlıkları üzerinden toplumsal sınıf farklılıklarını, kuşak çatışmalarını ve tüketim toplumunun ruhsal yansımalarını işlemektedir. Bruno'nun hayat tarzı sürekli hareket, boş gösteri, anlamsız hız ve özensizlikle tanımlanırken Roberto'nun dünyası disiplin, düzen ve beklenti doludur. Ancak film bu iki uç arasında bir denge kurmamaktadır. Film aynı zamanda eşitsizliklerin yanında cinsiyet temelli yabancılaşmaları da işaret etmektedir. *Gamsız Hayat* ile birlikte *Perşembe* (Il giovedì, Dino Risi, 1963) filminde görülen kadın figürleri, ekonomik bağımsızlığı olan, iyi maaşlı işlerde çalışan kadın karakterleriyle ataerkil beklentileri sessizce sorgulayan anlatı damarlarını temsil etmektedir. Bu figürler, geleneksel rolleri ters yüz etmemekte ancak marjda kalan varlıklarıyla patriyarkal kodlara küçük müdahalelerde bulunmaktadır. Risi'nin 1959 tarihli *The Widower* (Il Vidovo, 1959) filminde genç ve beceriksiz sanayici Alberto Nardi (Alberto Sordi), zengin ve başarılı eşi Elvira'nın servetiyle ayakta durmaktadır. Borç batağındaki Nardi, karısının tren kazasında öldüğünü sanarak servetine konduğunu düşünür ancak Elvira sağ salim geri döner. Miras hayalleri suya düşen Alberto onu öldürmeyi planlasa da plan işe yaramayacaktır. Sordi'nin canlandığı filmdeki başarısız girişimci karakteri komedinin güldürürken utandırdığı bir örneğidir. De Sica'nın *Patlama* (Il boom 1963) ve Mauro Morassi ile ortak yapımı *Başarı* (Il successo, 1963) gibi filmler ise ekonomik refahtan kimlerin gerçekten faydalandığını sorgulayan anlatılara evrilmiştir. Bu filmler seyirciyi bizzat tüketim toplumunun içinde konumlandıran anlatılar üretmiştir. Özellikle melodramların iç dekorasyon ve yüksek moda üzerinden orta sınıf yaşam tarzlarını idealize eden temsilleri, seyircide yıldızlarla kurulan özdeşimi maddi nesneler üzerinden biçimlendirmiştir. *Patlama* ise ekonomik mucize döneminde yüksek yaşam standardını korumak için borç batağına saplanan Giovanni Alberti, zengin bir iş insanının eşi tarafından kocasına göz nakli için bir gözünü satmaya ikna edilir. Eşi Silvia mali çöküş haberi üzerine oğluyla baba evine döner. Aldığı avansla borçlarını kapatan Giovanni çevresine karşı itibarını kurtarır ancak operasyon günü kaçmaya çalışır. Sonunda ikna edilerek kliniğe geri döner.

Alberto Lattuada filmografisinden bu döneme ait dikkat çeken film *Mafya* (Mafioso, 1962)'dir. Filmin merkezinde yer alan Antonio Badalamenti (Alberto Sordi) karakteri Milan'da sanayi sektöründe çalışan modern bir adam olarak tanıtılır ancak memleketi Sicilya'ya yaptığı ziyaret, onu hem ailevi hem de politik bir çıkmazın içine sürükler. Bu çıkmaz aynı zamanda toplumsal roller, aile onuru ve ahlaki sorumluluklarla da ilgilidir. *Mafya*, yüzeysel basit bir hikâye gibi görünse de çok katmanlı anlatımı sayesinde hem bireysel hem de toplumsal düzeyde keskin gözlemler sunmaktadır. Yönetmen Antonio Pietrangeli'nin 1964 tarihli *Muhteşem Aldatılan Koca* (Il magnifico cornuto) filmi kıskanç bir kocanın paranoyaları üzerinden hem evlilik kurumunun çözülüşünü hem de erkeklik krizini hicveder. Ugo Tognazzi'nin canlandığı Andrea karakteri kendisini aldatmakla suçladığı karısı Maria Grazia (Claudia Cardinale)'yı gözetleyip işkence ederek sonunda hem zihinsel hem fiziksel anlamda yıkıma sürüklenir. Film 1960'ların sanayileşen Kuzey İtalya'sında orta sınıf erkekliğin kırılma anı ve evlilik kurumunun çelişkilerini ironik bir biçimde ortaya koymaktadır. Yönetmenin bir diğer önemli filmi olan *Onu İyi Tanırdım* (Io la conoscevo bene, 1965) bu kez kadın karakterin içsel yalnızlığını ve sömürüye dayalı toplumsal cinsiyet ilişkilerini odağına almaktadır. Stefania Sandrelli'nin canlandığı Adriana karakteri kendi arzularıyla toplumsal beklentiler arasındaki gerilimde giderek yabancılaşır. Pietrangeli burada da ironiyi karakterin trajedisini büyütmek yerine onu görünür kılmak için kullanmıştır. Elio Petri'nin akımın sınırları içinde kalan önemli filmi *Vigevano'lu Öğretmen* (Il maestro di Vigevano, 1963) adlı filmi orta yaşlı bir öğretmenin yükselme hayalleriyle içine düştüğü aşağılanmayı merkeze almıştır. Film modernleşmenin bireysel yansımalarını, tüketim kültürünün dayatmalarını ve aile kurumunun çözülüşünü ironik bir tonla işlemiştir. Alberto Sordi'nin canlandığı Antonio Mombelli karakteri geleneksel değerlerle modern ekonomik koşullar arasında sıkışmış, ailesi tarafından küçümsenen, iş arkadaşları tarafından hor görülen bir figürdür. Şimdi de öne çıkan filmleri detaylarıyla ele alalım.

5.2.1: Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma

Mario Monicelli'nin türün başlangıç noktası kabul edilen *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* ya da diğer adıyla *Toto Gangster* (I soliti ignoti, 1958) filmi komediyi sunma biçimi ve konusu itibarıyla İtalyan Usulü Komedi'nin kurucu metni olarak değerlendirilmektedir. Filmde beceriksiz bir hırsızlar grubunun amatörcce planladığı ve elbette başarısızlıkla sonuçlanan soygun hikâyesi anlatılırken arka planda savaş sonrası İtalya'nın işsizlikle, umutsuzlukla ve yoksullukla boğuşan toplumsal yapısı resmedilmektedir. Geleneksel

kahramanlık ve başarı anlatıları burada yetersiz, edilgen, sosyal olarak alt sınıfa mensup karakterlerin trajikomik beceriksizliklerine yerini bırakmıştır. Filmdeki figürlerin hiçbirinde ahlaki bir üstünlük ya da maruz kalınan koşullara karşı radikal bir başkaldırı yoktur. Aksine küçük hayallerle avunan ve her denemede biraz daha ezilen figürler söz konusudur. Bu durum İtalya’da sosyal değişimlerin birey üzerindeki etkisini anlamak bakımından oldukça çarpıcıdır ve Monicelli’nin toplumsal eleştirisini mizah üzerinden yapma becerisini gözler önüne sermektedir. Filmin hikayesi şöyledir;

Roma’da yaşayan hırsızlardan Cosimo (Memmo Carotenuto) ve yaşlı dostu Capannelle (Carlo Pisacane), bir araba çalmaya kalkışırken polis baskınına uğrar. Cosimo yakalanıp hapishaneye gönderilir, Capannelle ise kaçır. Cezaevinde Cosimo, bir mahkûmdan kolay bir soygun planı öğrenir ve dışarıdan Capannelle’ye kendisi yerine cezayı çekecek bir kurban bulmasını söyler. Capannelle; çevresinden Mario (Renato Salvatori), Ferribotte lakaplı Michele (Tiberio Murgia) ve fotoğrafçı Tiberio (Marcello Mastroianni)’ya gider; ancak hepsi teklifi reddeder. Sonunda, sabıkasız ve çaresiz bir boksör olan Peppe (Vittorio Gassman) ile anlaşır. Fakat Peppe planı öğrenir öğrenmez şartlı tahliye ile hapisten çıkar ve parayı iade edebilmek için soygunu kendi organize etmeye karar verir. Plan, soyulacak rehincinin yanındaki boş bir eve girip duvarı kırarak kasaya ulaşmaktır. Tiberio’nun çaldığı bir kamerayla yapılan görüntüler emekli hırsız Dante Cruciani (Toto)’ya gösterilir ve ondan teknik tavsiyeler alınır. Ancak işler karışır; eve iki yaşlı kadın ve hizmetçileri Nicoletta (Carla Gravina) taşınır. Peppe, Nicoletta’yı ayartarak bilgi toplamaya çalışır. Bu sırada Cosimo, af sayesinde serbest kalır. Peppe’ye kin besleyen Cosimo, planı tek başına uygulamak ister ama beceremez. Umutsuzlukla bir kadının çantasını kapmaya çalışırken bir tramvayın altında kalarak ölür. Ev sahiplerinin yokluğunu fırsat bilen çete, Mario’nun Carmelina (Claudia Cardinale) ile ciddi bir ilişki kurması ve soygundan çekilmesi üzerine dört kişi kalır. Engelli koluyla Tiberio, Peppe, Ferribotte ve Capannelle eve girmeyi başarır. Yanlış duvarı kırdıklarını fark ettiklerinde mutfakta bulurlar kendilerini. Kasaya ulaşmak imkânsız hale gelir; bari hazır gelmişken pişmiş makarna ve nohutu yerler. Ancak gaz borusunu zedelemeleri patlamaya neden olur ve panik içinde kaçarlardı. Günün ilk ışıklarında grup dağılır. Tiberio, karısı cezaevinde olduğu için çocuğunu almaya gider. Ferribotte evine döner. Capannelle ile Peppe ise sokakta karşılaştıkları polislerden kaçarken bir inşaat işçisi grubuna karışır.

Modanno Sokağı’nda Büyük Anlaşma suç ve adalet konusunu absürt bir düzlemde ele alırken toplumun alt sınıflarının sistem içinde var olma mücadelesini ironik bir dille işlemiştir. Burada kahramanlık miti yıkılmış ve yerine beceriksiz ama sevimli küçük adamlar geçmiştir.

Komik olan yalnızca durumlar değil aynı zamanda o durumun ardındaki sistemsel çaresizliktir. Monicelli'nin yaklaşımı salt eğlendirme ya da eleştirme niyetinde değildir. Her ikisini aynı anda yaparak izleyiciyle karmaşık bir duygusal ilişki kurmaya çalışmıştır. Film İtalyan suç anlatısına getirdiği parodik bakışla ve alt sınıf figürlerini merkezine almasıyla çığır açıcı bir film olarak değerlendirilmiştir. Monicelli filmde suçun geçinmek zorunda oldukları için bile romantize edilmediğini, aksine sistem dışına itilmiş bireylerin çaresizliklerini hiciv yoluyla sunulmasını izletmektedir. Film başarısızlığın estetize edildiği bir anti-kahramanlar galerisi sunmaktadır ve bu yönüyle İtalyan sinemasında kahraman mitiyle hesaplaşmaktadır. *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* klasik soygun filmleri parodisi olarak şekillenirken İtalyan alt sınıf gerçekliğine dair ironik ama şefkatli bir bakış sunmaktadır. Filmin beceriksiz, iyi niyetli ama çaresiz suçlu karakterleri geleneksel kahramanlık anlatılarının uzağında, başarısızlıkla özdeşleşmiş, varoluşları sıradanlıkla tanımlı figürlerdir. Bu karakterlerin acınası durumları güldürüye malzeme oluştururken savaş sonrası İtalyan toplumunun ekonomik sıkışmışlığına ve sosyal hiyerarşisine dair derin bir eleştiri taşımaktadır. Bu anlamda *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* Yeni Gerçekçilik'in alt sınıfa yönelttiği merhametli kamerayı İtalyan Usulü Komedi'nin ironik gözlüğüyle yeniden biçimlendirmiştir. İtalyan alt sınıfının umutsuz modernleşme serüvenine dair ironik bir belge niteliğindedir. (Bondanella, 1998: 145).

Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma türün dönüşümüne dair güçlü bir bildiri niteliği taşımaktadır. Filmdeki başarısız soygun girişimi İtalyan toplumunun alt sınıflarındaki hayal kırıklıklarını, beceriksizliklerini ve umutsuzluklarını simgelemektedir. Karakterlerin farklı bölgesel aksanları İtalya'nın sosyo-kültürel çeşitliliğini temsil etmektedir. Bu aksan farklılıkları, sınıf farklılıklarının ve bölgesel kimliklerin sinematik birer tezahürüdür.

Filmin yapısal özellikleri de dikkat çekicidir. Geleneksel anlatının dışına çıkarak başarıyla sonuçlanmayan bir eylem planını konu almaktadır. Bu başarısızlık aynı zamanda kapitalist başarı mitinin eleştirisidir. Filmdeki mizah slapstick unsurlar içermekte ancak bu öğeler toplumsal eleştirinin sertliğiyle dengelenerek yüzeysel güldürünün ötesine geçmektedir. Film başarısızlığı kutlayan, bireyi trajikomik bir evrende konumlandıran, mizahı yergisel bir anlatım dili olarak kuran bir örnek oluşturmuştur. Filmdeki tüm karakterler ekonomik mucizeye erişemeyen İtalyan alt sınıfının sembolleri hâline gelmiştir. Monicelli'nin filmi ile İtalyan komedi sineması bir kırılma noktası yaşamıştır. Toplumu olduğu yerden izlemeyen, gülümseyerek sorgulayan, bireyin trajedisini mizahla görünür kılan bir estetik anlayış doğmuştur. (Rémi Fournier, 2008, s. 37).

Film ayrıca geleneksel suç türünü alt üst ederek erkeklik mitini küçümseyici bir mizahla çözümlemeye çalışmıştır. Filmdeki başarısız soygun planı kahramanlık ve güç imgelerini gülünçleştirmektedir. Bini'ye göre bu tür bir anlatı yapısı erkek kimliğinin modern toplumda geçirdiği kırılmaları temsil etmektedir. Karakterler savaş sonrası İtalya'nın sosyal gerçekliğine işaret etmektedir. Erkek figürlerinin beceriksizliği savaş öncesi düzenin artık işlemediğini göstermektedir. Bu çöküş kolektif bir erkeklik krizidir. (Bini, 2015, s. 66)

5.2.2: Büyük Savaş

Monicelli'nin diğer başyapıtı Birinci Dünya Savaşı'nda geçen *Büyük Savaş* (La Grande Guerra, 1959)'ta orduya zorla alınmış Oreste ve Giovanni'nin hikâyesi anlatılmaktadır. Öyküsü şöyledir; 1916 yılında savaş sırasında Roma'dan gelen Oreste Jacovacci (Alberto Sordi) ile Milano'lu Giovanni Busacca (Vittorio Gassman) askerlik yoklamasında tanışır. Birkaç gün sonra, ikisi de cepheye giden aynı trende karşılaşır. Giovanni önce öfkelenirse de zamanla aralarında dostluk gelişir. Karakterleri birbirinden çok farklıdır ama ikisi de savaşa idealist yaklaşmaz. Tek amaçları sağ salim kurtulmaktır. Eğitim, cephe çatışmaları ve kısa izinlerle geçen süreçte birlikte pek çok zorluk atlatırlar ve Caporetto yenilgisine tanık olurlar. Ertesi gün, birlik içinde 'en az işe yarayanlar' olarak görüldüklerinden tehlikeli bir haberci görevi onlara verilir. Bir akşam, görevi tamamladıktan sonra sınır hattına yakın bir ahırda uyuyakalırlar. Ancak Avusturya-Macar kuvvetlerinin ani ilerleyişiyle kendilerini düşman topraklarında bulurlar. Üzerlerine Avusturya üniforması giyerek kaçmaya çalışsalar da yakalanırlar ve casuslukla suçlanıp idam tehdidiyle karşı karşıya kalırlar. Korkuya kapılan Oreste İtalyanların Piave Nehri'ndeki karşı saldırı planını bildiklerini istemeden açığa vurur. Hayatta kalma umuduyla bu bilgiyi vermeyi düşünürler fakat Avusturyalı subayın aşağılayıcı sözleri onlarda milli bir onur duygusu uyandırır. Son anda karar değiştirir ve sırrı korurlar. Giovanni subaya hakaret ederken Oreste bilgiyi bilmediğini haykırır. Kısa süre sonra ikisi de kurşuna dizilir. Savaş, İtalyan ordusunun mevzileri geri almasıyla sonuçlanır. Ancak kahramanca direnişleri ve fedakârlıkları geride kalan komutanları tarafından bilinmez. Komutanları hâlâ onların kaçtığını sanmaktadır.

Filmde kahramanlık miti alaycı ve ironik bir üslupla altüst edilmiştir. Savaş, geleneksel anlatılarda olduğu gibi yüce bir mücadele olarak değil absürt ve trajik bir saçmalık olarak resmedilmiştir. Monicelli burada İtalyan toplumunun ulusal kimliğe dair belleklerini sorgulamakta ve militarist söylemin gündelik yaşamda nasıl karikatürize olabileceğini

göstermektedir. Film genel olarak savaşın ve ordunun absürtlüğü üzerinden bireysel varoluşun değerini öne çıkaran, güldürüyü bir tür ahlaki pozisyon olarak inşa eden bir yapıya sahiptir (Bondanella, 2017, s. 188). Tarihi ve savaşı merkeze alan eleştirel bir komedi anlatısıdır. Filmdeki karakterler savaşın yüceltilen ideallerinden uzak, korkak ve çıkarıcı tiplerdir. Bu durum faşist dönemin kahramanlık anlatılarının tam karşısında durmaktadır. Özellikle savaşın anlamsızlığı üzerinden üretilen mizah, erkekliğe dair geleneksel beklentileri alaşağı etmiştir. Monicelli kahramanlığa dair temsilleri sabote ederek ulusal tarih anlatısında erkekliğe yüklenen anlamları sorgulamıştır. Filmin sonunda karakterlerin istemeden şehit olmaları ise dramatik yapıyı yeniden kurmamakta, aksine tesadüfî bir ölümle erkeklik miti tamamen dağıtmaktadır.

Büyük Savaş komedinin yalnızca eğlence veya hafiflik aracı olmadığını, tarihsel travmaları, ideolojik çözümleri ve yurttaşlık krizlerini temsil etmede nasıl işlevsel bir araç hâline geldiğini gösteren güçlü bir örnektir. Film I. Dünya Savaşı'nı konu alırken savaşın bilindik anlatılarından ve kahramanlık mitlerinden uzaklaşarak savaşın anlamsızlığına ve birey üzerindeki yıkıcılığına odaklanan bir kara mizah örneğidir. Film boyunca Oreste ve arkadaşı Giovanni arasında kurulan dostlu, klasik ikili komedi yapısının ötesine geçmektedir. Bu iki karakter savaşın içinde hayatta kalmaya çalışan sıradan adamlar olmanın ötesinde savaşın çarpıttığı yurttaşlık anlayışının bir sorgulamasıdır. Bu noktada bir komedi filminin savaşı ideolojik bir söylemle ele alması önemlidir. Sordi ve Gassman'ın canlandırdığı iki korkak ve çıkarıcı asker başta savaştan kaçmak ve kendi canlarını kurtarmak derdindedir. Ancak filmin sonunda hiç beklenmedik bir biçimde kahramanca bir ölümle yüzleşirler. Ama bu dönüşüm bir yücelme değil, çaresizliğin ve kaderin bir oyunudur. Karakterlerin kahramanlığı iradeden çok zorunlulukla gelmiştir. Film kahramanlık kavramını ters yüz etmiştir. Savaş gibi ciddi bir konuyu absürt detaylarla işlerken karakterlerin küçük hesaplarını ve ikiyüzlü doğasını gözler önüne sermiştir.

Seyirci bir hedefe doğru ilerleyen bir anlatı içinde değil sürekli olarak çöken, yeniden kurulan ve tekrar çöken moral dengeleri izlemektedir. Bu döngü karakterlerin psikolojik yapılarına da yansımaktadır. Busacca'nın kurnazlığı ve Jacovacci'nin sakarlığı savaşın içindeki bireyin kendini koruma stratejileridir. Film bu stratejilerin işlemediğini ya da geçici olarak işe yaradığını göstermektedir. Başlangıçta fırsatçı, korkak ve sorumsuz görünen bu iki adam savaşın acımasızlığı içinde farklı biçimlerde olgunlaşmaktadır. Ancak bu olgunlaşma klasik anlamda bir kahramanlık dönüşümü değildir. Tam aksine onların değişimi küçük, sıradan ve neredeyse fark edilmez kırılmalarla örülmüştür.

Film savaşın anlamsızlığını iki korkak asker üzerinden işlemiştir. Kahramanlar birer ideal figür değildir. Savaş karşısında hayatta kalmak isteyen, zaman zaman bencil, zaman zaman umursamaz ancak tüm bu insani zaaflarıyla inandırıcı olan karakterlerdir. Karakterlerin sürekli kaçma, emirleri yerine getirmeme, kaytarmaya çalışma gibi davranışları sadece korkaklıkla ilgili değildir. Bu davranışlar savaşın yarattığı anlamsızlıkla baş etmenin yollarıdır. Davranışları savaşı ciddiye almayı reddeden, onun kurallarını tanımayan bir politikaya dönüşmektedir. Özellikle Sordi'nin tiplemesi savaş filmlerinde klasikleşmiş sert, disiplinli ve erkeklik kodlarıyla donatılmış asker figürünün karşısına yumuşak, esnek, tedirgin, kafası karışık bir figür koymaktadır. Bu figür aracılığıyla savaşın kahraman yaratma anlatıları sabote edilmiştir. İkisi de hiçbir zaman kahraman gibi görünmezler ve sürekli kurtulmaya çalışan, sorumluluktan kaçan, şansa ve beceriksizliğe dayalı biçimde ayakta kalırlar. Ancak onlar bu zaaflarıyla seyirciye yaklaşmaktadır. Çünkü bu koşullar altında kahramanlıktan uzak olmak savaşın mantıksızlığına karşı sağduyunun tek savunması gibi görünmektedir. Devleti temsil eden komutanlara karşı güvensizlik, otoriteyle kurdukları mesafeli ilişki ve askerlik görevini bir angarya olarak görmeleri İtalyan yurttaşlık bilincinin sorgulandığı bir zemine dönüşmektedir. Komedi burada devlete karşı duyulan inançsızlığı dile getirmenin ve savaşın meşruiyetini sarsmanın bir biçimi olmaktadır.

Busacca ve Jacovacci karakterleri savaşan 'erkekliğin' yeniden tarif edilmesini sağlamaktadır. Film, erkeklik temsillerine ve erkeğin savaşla ve milliyetçi duygularla kurduğu ilişkiye dair derinlikli bir sorgulama yürütmektedir. Her iki karakter de klasik anlamda asker olmayan, otoriteyle arasında mesafe olan, emirleri sorgulayan ve hayatta kalmak için mizahı silah olarak kullanan figürlerdir. Disiplinli ve fedakâr erkeklik modelinin tam tersinde yer almaktadırlar. Komik, beceriksiz, korkak ama insani figürlerdir. Bu da onları daha gerçek, daha tanıdık kılmaktadır. Karakterlerin zaafları, korkuları, çelişkileri savaşın ilerleyişiyle birlikte görünür hale gelmektedir. Erkeklik artık yalnızca fiziksel güç ya da otoriteye uyumla ölçülmemektedir. Hayatta kalma güdüsü ve ahlaki sınırları belirsiz bir direnç gösterme şekli bu yeni erkeklik anlayışının temel unsurlarıdır. Jacovacci ve Busacca figürleri bu nedenle geleneksel erkekliğe dair bir sorgulama sunmaktadır. Bu yeni erkeklik zaaflarıyla vardır ve utançlarıyla şekillenmektedir. Film erkekliği yeniden tarif ederken askerliği ve savaş yüceltilerini de altüst etmektedir. (Martire, 2015, s. 386).

Monicelli bu filmle kahramanlık anlatılarına mesafe koymuş, ulusal birliği sorgulamış, bireyi merkeze almıştır. Filmin anlatısı savaşın kolektif yüceltici retoriğini tersyüz etmektedir (Martire, 2015, s. 391). Final bölümü bu yapının en sert kırılmasını içermektedir. Busacca ve

Jacovacci düşmana yakalanır ve birliğin yerini söylemeleri istenir. İkisi de bu talebe direnir. Korkak ve çıkarıcı görünen bu adamlar filmin sonunda birlikte ölümü seçer. Ancak kahramanlık burada bir anlatı zaferi olarak değil trajik bir kırılma olarak sunulur. İzleyici karakterlerin değişimini bir zafer olarak değil kayıp olarak deneyimler. Filmin sonunda Jacovacci ve Busacca'nın fedakârlığı çaresizlikten doğan bir teslimiyettir. Karakter başka bir çıkış yolu kalmadığı için kahraman rolünü oynamaya mecbur kalmıştır. Bu da kahramanlık kavramının altını boşaltmış, onu bir ideal olmaktan çıkarmış ve çaresizliğin biçimi hâline getirmiştir. *Büyük Savaş*, savaşın kolektif hafızada nasıl şekillendiğini, kahramanlığın neye göre belirlendiğini derin bir şekilde sorunsallaştırarak seyirciye biraz rahatsız biraz eğlenceli bir düşünme alanı bırakmaktadır.

5.2.3: Herkes Evine

Luigi Comencini'nin sinemasına genel hatlarıyla bakarsak, filmleri savaş sonrası İtalya'da hızlanan toplumsal değişimi gündelik hayatın küçük ölçekli ilişkileri üzerinden okuyan, komedinin araçlarını soğukkanlı bir gözlemle birleştiren bir çalışma alanı kurmaktadır. Bu alanda aile, okul, işyeri, ordu ve bürokrasi gibi kurumların bireyin davranışlarını nasıl şekillendirdiğini adım adım izletmektedir. Anlatılarında değer yargısı dayatmayan bir mesafe korunmakta ve karakterler tarihsel koşulların ve yerel pratiklerin içinde hareket eden kişiler olarak ele alınmaktadır. Modernleşmenin getirdiği performans, verim, tüketim ve başarı talepleri ile yerleşik ahlak ve dayanışma kalıpları arasındaki gerilimi, tekrar eden toplumsal alışkanlıklar üzerinden görünür kılmaktadır. Komedinin tonu gündelik nezaket, utanç, gösteriş ve ekonomik baskı gibi basit ama etkili davranış setlerine dayanmaktadır. Çocukluk ve eğitim temaları yönetmenin ayırt edici yönlerinden biridir ve çocuk figürü kurallarla ve kıt kaynaklarla sınanan bir yurttaşlık vaadinin denendiği bir eşik olarak konumlanmaktadır.

Bu çerçevede değinmemiz gereken *Pinokyo'nun Maceraları* (Le avventure di Pinocchio, 1972)'nda Pinokyo, kurumların diline ve disiplinine kademeli olarak eklemlenen bir yurttaş adayı olarak çizilmiştir. *Pinokyo'nun Maceraları* Carlo Collodi'nin 1883'te yazdığı fantastik çocuk romanından televizyon için uyarlanmıştır. RAI'nin Nisan 1972'de yayımladığı ilk kurgu beş bölüm hâlinindedir, aynı yıl altı bölümlük daha uzun bir versiyon da hazırlanmıştır. RAI o tarihte hâlâ siyah-beyaz yayın yaparken dizi renkli çekilmiş ve uluslararası dolaşım gözetilmiştir ve bilindiği üzere başarılı olmuştur. Film 1970'lerin başında kamusal televizyonun aile izleyicisine yönelik pedagojik söylemiyle kesişen bir uyarlama stratejisi kurmuş ve

Collodi'nin ahlaki terbiyeye dayalı metnini toplumsal kurumların çocuğu nasıl biçimlendirdiğini gösteren tarihsel bir çerçeveye taşımıştır. Böylece bireysel macera fikri aile, okul, emek ve yardım mekanizmalarının birlikte işlediği bir toplumsallaşma süreci içinde somut yoksulluk koşulları ve gündelik ihtiyaçların baskısıyla sınanmıştır. *Pinokyo'nun Maceraları*'nda sorumluluk, sözünü tutma, çalışkanlık ve okuryazarlık gibi erdemler bireysel karakterden ziyade kurumsal geçişlerin sonucudur. Geppetto'nun el emeğine dayalı zanaatkârlığı ve evin kırılğan ekonomisi, eğitimin eşitleyici vaadiyle pazarın ayrıştırıcı ölçülerinin çatıştığı alanı görünür kılmaktadır. Uyarlama stratejisi Collodi'nin masalındaki cezalandırma ve öğrenme diyalektiğini yaşantı düzeyinde çoğaltmaktadır. Fantastik motifleri büyütmek yerine geç on dokuzuncu yüzyıl Toskana'sının gerçekçi bir görünümünü dayanak olarak çocukluğun deneyimini toplumsal bir öğrenme hattına bağlamaktadır. Sürekli tekrarlanan bir sınavlar dizisi gibi işlemekte ve cezayı davranışları düzeltmenin aracı olarak konumlandırmaktadır. Düzenli çalışma ve eğitimle tanımlanan yurttaşlık ideali ile kısa vadeli çıkar ve kaçış arzularının mücadelesini anlatmaktadır. Böylece seri, yurttaşlığın koşullarını kuran kurumlar arası koordinasyonun nasıl öğrenildiğine odaklanan bir çocukluk tasarımı önermektedir. Başarısızlığı bireysel kusurlarla açıklamak yerine yapısal sınırlara ve kurumsal dillerin uyumsuzluğuna bağlayan bir okuma alanı açmaktadır.

Herkes Evine filmi teğmenin eve dönme çabası sırasında siyasi parçalanma ve sivil sorumlulukla karşılaşmasına odaklanırken *Ekmek, Aşk ve Fantezi* (Pane, amore e fantasia, 1953) küçük bir taşra kasabasına atanan orta yaşlı bir jandarma komutanının yerel toplulukla ve genç bir kadınla kurduğu çekişmeli yakınlığın yarattığı duygusal dengeleri anlatmaktadır. Savaş sonrasının kıt kaynaklarla örülü gündelik gerçekliğini romantizmle birleştiren Pembe Yeni Gerçekçilik çizgisinin erken ve etkili bir örneği olarak otorite ile topluluk arasındaki pazarlığı ve saygınlıkla arzunun yerel ahlak kodları içinde nasıl düzenlendiğini açık biçimde göstermektedir. Dönemin seyir tercihlerini taşraya bakarak hafif tonda yumuşatan bir filmidir. *Ekmek, Aşk ve Kıskançlık* (Pane, amore e gelosia, 1954) ise aynı kasabada bu kez nişanlılık, kıskançlık ve gözetim üçgenini bir adım daha sıkılaştırmakta ve jandarma hiyerarşisinin, kilise ve mahalle söylentilerinin, cinsiyet rollerinin ortak çalıştığı denetim alanını netleştirmektedir. İlkiyle aynı yapıyı korurken duygusallığı daha belirgin kurallar ve daha yüksek toplumsal maliyetler üzerinden izlemekte ve yerleşik alışkanlıkların belirleyici olduğunu hissettirmektedir. Comencini'nin *Pazar Günü Kadını* (La donna della domenica, 1975) ise Torino'nun üst sınıf çevrelerinde işlenen bir cinayeti soruşturan bir komiser yoluyla kentli elitin gündelik pratiklerini, kamusal görünüş ve özel alışkanlıklar arasındaki açıklığı ve polisiye türü

içinde sınıf hicvinin nasıl kurulabildiğini ortaya koymaktadır. Roman uyarlamasının olanakları sayesinde giallo ile toplumsal gözlemin kesiştiği bir alan açmakta ve 1970'lerin kent merkezli duyarlılığının sinemadaki karşılığını disiplinli bir kurgu düzeniyle takip ettirmektedir. Comencini'nin taşradan kente, taşra ahlakından üst sınıf alışkanlıklarına, komedinin esnek araçlarından melodramın ölçüsüne uzanan bir yelpazeyi aynı temel ilke etrafında tuttuğu görülmektedir. 1960'larda Comencini mizahı toplumsal gözleme ve aile-çocuk eksenine yakın tutan bir çizgide etkili olmuştur. 1970'lere gelindiğinde yönetmenin aynı ustalığı daha keskin bir teşhis işlevi kazanmıştır. 60'ların alaycı neşesinin yerini 70'lerde kurumsal yorgunluk, erkeklik krizi ve normalleşmiş şiddet almıştır.

Comencini'nin meşhur filmi *Herkes Evine*'ye dönecek olursak film, İkinci Dünya Savaşı'nın 8 Eylül 1943 tarihli ateşkesi sonrasında İtalyan ordusunun dağılması ve askerlerin kaderine terk edilmesine odaklanmaktadır. Bu tarihsel kırılma anı ulusal kimliğin ve yurttaşlık ile erkeklik figürlerinin krize girdiği bir eşiği temsil etmektedir. Film askerliği hicvederek devletin, ideolojinin ve bireysel kimliğin iç içe geçtiği ve çözülmeye yüz tuttuğu bir dönemi anlatmaktadır. Savaşın bitiş anında yaşanan bireysel çözümler merkeze alınarak politik duyarlılık doğrudan filme taşınmıştır. Sordi'nin canlandırdığı yüzbaşının gözünden ittifakın ardından yaşanan kaotik sürece odaklanmaktadır. Yüzbaşı karakteri askeri disiplinle büyümüş, emir-komuta zinciri dışında düşüneyen bir figürken sistemin çöküşüyle birey olarak davranmak zorunda kalmaktadır. Comencini öyküyü bireyin yaşadığı trajedilerden kurmuş ama bunu keskin bir ironi ve zaman zaman kara mizaha varan sahnelerle anlatmıştır. Kamera sistemin iflas ettiği anları gösterirken iflasın askeri personel üzerindeki moral, etik ve varoluşsal etkilerini ve dönüşümünü derinlikli biçimde işlemektedir.

1943 yılının Eylül ayında İtalya'da ateşkes ilan edilince cephedeki askerler bir anda karmaşanın içine düşer. Müttefikleri olan Alman birlikleri artık düşmandır ve hiçbir komutanlık düzeni kalmamıştır. Genç Teğmen Alberto Innocenzi (Alberto Sordi), yanında Ceccarelli (Serge Reggiani), Sergente Fornaciari (Martin Balsam) ve Codegato (Claudio Gora) ile emir alabileceği bir komutan aramaya başlar. Ancak ilerleyen günlerde bu arayış hayatta kalma mücadelesine dönüşür. Yolda Innocenzi ve arkadaşları kimi zaman Alman askerlerinden saklanır, kimi zaman savaşın yarattığı kaotik olaylara tanık olur. Bir grup partizanı görseler de onlara katılmazlar. Bu sırada Codegato esir alınmak üzere olan bir genç kıızı kurtarmaya çalışırken hayatını kaybeder. Yolculuk boyunca grup giderek küçülür ve Innocenzi yalnız kalmaya başlar. Kendi evine döndüğünde ailesinin bile onu istemediğini ve savaşın her yeri olduğu gibi burayı da yoksulluğa sürüklediğini görür. Evden ayrılarak güneye doğru yol alırken

en yakın yoldaşı Ceccarelli'yi de kaybeder. Bu ölüm Innocenzi'nin savaş boyunca süren pasif tutumunu sorgulamasına neden olur. Napoli'ye vardığında halk ayaklanması başlamıştır. Innocenzi bu kez geri çekilmez. Yeniden silah başına geçerek işgalci güçlere karşı direnişe katılır ve hem bir asker hem de bir insan olarak onurunu yeniden kazanır.

Herkes Evine devlet ile yurttaş arasındaki bağı nasıl çözüldüğünü dramatik şekilde ele alırken Alberto Sordi'nin canlandığı karakterin savaşın bitmesiyle otorite boşluğuna düşmesi, ulus-devlet yapısının birey üzerindeki etkisini sorgulayan bir yapıya dönüşmüştür. Karakter Mussolini'nin devrilmesinden sonra askeri birliklerin çözülüşünün ardından bir krize girmiştir. Innocenzi kaçır, saklanır, ihanet eder, sonra tekrar savaşır. Bu kararsızlık hali Innocenzi'ye olduğu kadar savaşı kaybeden ama yeniden inşa edilen bir ulusun kimliğine dairdir. Mizah bir savunma mekanizması ve açık bir politik eleştiridir. Neşeli bir tonla verilmemiştir. Varoluşa, kurumlara, geleneklere ve ahlaki ilkelere duyulan inancın yavaş yavaş sarsılmasıyla ilişkilidir. Filmde bireyin ulus-devletle olan ilişkisi, ideolojik boşluğu ve yurttaşlık tanımı kırılmak üzeredir.

Yüzbaşı kurallara sadık ve hiyerarşiye inanan disiplinli bir subaydır. Savaşın başında temsil ettiği bu figür, geleneksel yurttaşlık ve askerlik ideallerini somutlaştıran bir model olarak sunulmuştur. Ancak Almanya ile müttefikliğin sonlandırılması ve ardından yaşanan kaos bu ideallerin hızla çökmesine yol açmıştır. Innocenzi'nin ordu komutanları kaçmış, emir zinciri dağılmış ve otorite ortadan kalkmıştır. Bu andan itibaren film, bireyin ve ulusun ideolojik çözülme sürecini anlatmaya başlamaktadır. Sordi'nin karakteri savaşın yıktığı otorite kavramını bedeninde taşıyan bir figüre dönüşmektedir. Karakter özellikleri aynı zamanda savaşın klasik anlatılarındaki kahramanlık idealine tamamen ters bir profil çizmektedir. Askerlik görevine sadakatle bağlı, disiplinli ve emir-komuta zincirine koşulsuz itaat eden bu subaydır fakat mütareke sonrasında yapayalnız kalışı ve otoriteyi temsil eden her şeyin birdenbire çöküşü kendi otoritesinin de çöküşü manasına gelmiştir. Film boyunca teğmenin karşılaştığı köylüler, direnişçileri saklayan aileler, asker kaçağı olan eski arkadaşları savaşla birlikte toplumun farklı kesimlerinde ortaya çıkan ahlaki belirsizlikleri ortaya çıkarmıştır. Film boyunca Innocenzi'nin eve dönüşü hiçbir zaman tamamlanmamıştır. Sürekli bir hareketlilik içinde olan karakter karşılaştığı her yeni durumda askerlikten uzaklaşmış ama sivil hayata da tam olarak yerleşmemiştir. Innocenzi artık bir asker ya da tam anlamıyla bir sivil değildir. Kimliksizleşmiş bir yurttaş dönüşmüştür.

Başlangıçta her şeyi düzen içinde tutmaya çalışan subay zamanla kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan bir adama dönüşmüştür. Bu dönüşümün kırılma anı Innocenzi'nin ailesinin evine ulaştığında yaşadığı hayal kırıklığıdır. Güvende olduğunu sandığı ev artık tanıdığı yer değildir, savaş orayı da dönüştürmüştür. Karşılaştığı mesafe ve yabancılaşma karakterin aidiyet hissini tamamen sarsmıştır. 'Eve dönüş' burada tamamlanamamıştır çünkü ev de artık eski ev değildir. Yaşadığı kırılmalar İtalyan erkekliğinin, devletle kurulan ilişkinin ve yurttaşlık anlayışının geçirdiği evrimi görünür kılmıştır. Karakter savaşın ortasında kimliğini, ahlaki duruşunu ve yurttaşlık anlamını yeniden inşa etmeye çalışan bir figür olarak İtalyan sinemasında istisnai bir yer tutmaktadır. Sonda direnişçilere yardım etmeye karar verdiği anda bir kez daha otoriteyle karşı karşıya kalmıştır. Bu sefer artık ideolojik olarak farklı bir noktadadır.

Otorite ve emir mekanizmasının ortadan kalkması bireyin içsel yönelimlerine göre hareket etmesini zorunlu kılmıştır. Bu yönelim ve yüzbaşının tercihleri savaşın kaotik ortamında ahlaki temellerden uzaktır. Bir liderden kişisel çıkarlarını düşünen bir vatandaşa dönüşmesi İtalyan toplumunun savaş sonrası yaşadığı kimlik kaybının bir temsili olmaktadır. Kahramanlık miti çökmüş, onun yerine kurtulmak isteyen, hayatta kalmaya çalışan, çatışmadan uzak durmaya çabalayan bireyler gelmiştir. Filmin başarısı yıkılmışlık, yönsüzlük, suçluluk, kayıtsızlık gibi ulusal psikolojik durumu sinema diliyle görünür kılmasıdır. Film yurttaşlık, otorite, aidiyet ve kimlik gibi temaları sorgulayan politik bir filmidir.

5.2.4: İtalyan Usulü Boşanma

Pietro Germi'ye ait akımın diğer bir öne çıkan filmi *İtalyan Usulü Boşanma* (Divorzio all'italiana, 1961)'da, Sicilya'nın hayali kasabası Agramonte'de yaşayan Baron Ferdinando 'Fefè' Cefalù (Marcello Mastroianni) on iki yıldır Rosalia (Daniela Rocca) ile evlidir. Rosalia, kocasına karşı hâlâ tutkulu, sevgi dolu ve talepkâr bir kadındır ancak Fefè artık ona karşı tükenmiştir. Şimdi ilgisi genç ve masum görünümlü kuzeni Angela'ya (Stefania Sandrelli) yönelmiştir. O dönemin İtalyan yasaları boşanmaya izin vermemektedir. Ancak 'namus cinayeti' adı altında işlenen bir eş veya sevgili öldürme fiili 'onur' gerekçesiyle hafif cezalarla sonuçlanmaktadır. Bu yasal boşluk Sicilya'da o dönemde sıkça başvurulmuş bir yöntemdir. Fefè bu çıkmazın içinde kalınca eşi Rosalia'yı başka bir adamla ilişkiye yönlendirmeyi ve onları suçüstü yakalayarak öldürmeyi planlar. Böylece yasal avantaj elde edip kısa bir ceza çekecek, ardından Angela ile evlenebilecektir. Fakat bu girişimleri sürekli başarısız olur. Tam ümidini

kesmişken kader onun lehine işlemeye başlar. Artık yorulan Rosalia teselliye eski bir talibi olan Carmelo Patanè'de (Leopoldo Trieste) bulur. Carmelo savaşta öldüğü sanılan ama sonradan kasabaya dönen biridir. Fefè bu ilişkiyi öğrenince gizlice destekler. Onlara buluşma fırsatları yaratır ve gözetler. Nihayet, Rosalia ile Carmelo'nun ertesi gün buluşacaklarını öğrenir. O gün tüm kasaba Fellini'nin *Tatlı Hayat* (La dolce vita, 1960) filmini izlemek için sinemaya akın eder. Fefè de sinemaya gider fakat ortasında çıkar ve eve dönerek sevgilileri yakalamak ister. Ancak Rosalia ve Carmelo'nun planı daha büyüktür; birlikte kaçmak. Bunu da lehine çeviren Fefè kendini hasta ve çaresiz gibi göstererek kasaba halkının gözünde onursuz bir adam imajı yaratır. Bu şekilde gelecekte yapacağı cinayeti 'onur gerekçesi' ile meşrulaştırmayı amaçlamaktadır. Bu sırada Fefè'nin amcası Calogero (Angela'nın babası) kızının kuzeniyle olan ilişkisini öğrenince kalp krizi geçirerek ölür. Cenazede Carmelo'nun eşi Immacolata (Liana Orfei) ortaya çıkar ve Fefè'nin yüzüne tükürerek herkesin önünde küçük düşürür. Yerel mafya lideri Don Ciccio Matara sayesinde Fefè, Rosalia ile Carmelo'nun saklandıkları yeri öğrenir. Oraya vardığında ise Carmelo'yu çoktan Immacolata'nın öldürdüğünü görür. Böylece Fefè'nin 'yapacak tek işi' kalır; Rosalia'yı öldürmek. Mahkemede üç yıl hapse mahkûm edilir, ancak af sayesinde daha kısa sürede serbest kalır. Kasabaya döndüğünde artık Angela ile evlenebilir. Fakat evlilikleri üzerinden henüz birkaç ay geçmişken balayı sırasında gelecekteki mutluluklarının sorgulanacağı ilk işareti alır. Bir tekne gezisinde Angela kocasını öperken aynı anda ayağıyla genç kayıkçının ayağına dokunur.

1960'ların başında İtalya'da evlilik mutlak ve geri döndürülemez bir birliktelik olarak yasal ve dinsel temeller üzerine oturmaktaydı. Boşanma yasal değildi ve aile kurumu kilise başta olmak üzere devletin ideolojik aygıtlarıyla sıkı sıkıya korunuyordu. Film bu kutsallığın arkasındaki çürümüş yapıyı teşhir etmektedir. Germi'nin filmi boşanma hakkı üzerine dramatik bir çatışma nesnesine dönüşmüştür. Filmdeki erkek kahramanın karısından kurtulma arzusu yasadışı bir boşanmanın mümkün olmaması nedeniyle onu öldürmenin yollarını aramasıyla birlikte grotesk bir hale bürünmüştür. Filmin merkezinde yer alan geleneksel değerlerle modern arzular arasındaki çelişki İtalyan Usulü Komedi'nin en tipik ideolojik çatışmalarından biridir ve Germi bunu kara mizahın tüm araçlarıyla görünür kılmıştır. Film ahlaki olarak çürümüş, toplum tarafından onaylanan şiddet ve cinsellik anlayışını, cinayetle boşanmanın alternatif olarak sunulduğu bir senaryo üzerinden yansıtmıştır. Germi'nin filmdeki sinemasal söylemi İtalya'nın ataerkil, aristokratik ve Katolik kodlarını ironik bir biçimde deşifre ederken ve modernleşme olgusunun altını oyarken seyircisini rahatsız edecek kadar dürüst bir gerçekçilikle yüzleştirmektedir.

İtalyan Usulü Boşanma anlatı yapısı bakımından klasik komediden sapmaktadır çünkü seyirciye hiçbir duygusal ve ahlaki tatmin sunmamaktadır. Aksine baş karakterin arzusuna kavuşması ancak bir cinayetle mümkün olmuş ve bu, toplumun hukuksal ve ahlaki yapısındaki çürümeyi ironik biçimde teşhir etmiştir. Film İtalyan toplumundaki onur cinayeti anlayışının arkasındaki sosyolojik kabulü sert bir şekilde hicvetmektedir. İtalya'daki geleneksel evlilik kurumunun, sınıf hiyerarşisinin ve dinin sıkı sıkıya örülmüş yapısının iç yüzünü ortaya sermektedir. Don Ferdinando'nun karısını öldürmek için giriştiği entrika sistemin içindeki ikiyüzlülüğün ve çürümüşlüğün alegorisidir. Germi filmde bireyin arzusu ile toplumun değerleri arasındaki trajik sıkışmayı neşeli bir estetikle görünür kılarak İtalyan Usulü Komedi'nin en önemli özelliklerinden biri olan 'gülerken acıtmak' mottosunu mükemmel biçimde uygulamıştır.

Yönetmen 'namus cinayeti' yasasını erkek egemen sistemin meşruiyetini gösteren bir yapı taşı olarak teşhir etmiştir. Don Ferdinando'nun planı toplumsal bir normun sunduğu boşluklardan yararlanarak kişisel arzusunu meşrulaştırmaya çalışmaktır. Bu bağlamda film, modernleşme ile geleneksel yapıların çatışmasını İtalyan burjuvazisinin ahlaki zaaflarıyla görünür hale getirmektedir. Fefè'nin karakteri bir yandan aristokrat geçmişin kalıntılarını taşıırken diğer yandan burjuva dünyasının fırsatçılığına uyum sağlamaya çalışan post-feodal bir figür olarak şekillenmiştir. Evlilikteki eşitsizlikler, bireysel arzularının bastırılması ve kadın-erkek rollerinin katılığı gibi meseleler mizahi ve derin bir sorgulamayla aktarılmıştır. Filmin finali bu açıdan hem ironik hem trajiktir. Cinayet başarılı olur, kahraman yeni bir aşka yelken açar ama aynı mekanizmalar, aynı kurallar ve aynı bastırma biçimleri yeniden üretilecektir. Ana karakterin içinde bulunduğu çelişkili durum onun ahlaki çöküşü ya da zaafları değil, daha çok toplumun bireyi köşeye sıkıştıran hukuki ve kültürel yapısıdır. Erkek karakterin suça yönelmesi yalnızca kişisel bir trajedi değil, mevcut sistemin mantıksızlığının ve tıkanıklığının dışavurumudur.

Germi'nin mizah anlayışı kaba komediden uzak, ince dokunuşlarla işlenmiş ve neredeyse bir melodramın yapısına sızmış ironik bir yorum gibidir. Yani karakterlerin eylemleri gülünç değildir ve akımın birçok diğer filmi gibi seyirciye mutluluk ve kahkaha vadetmez. Seyircinin Don Ferdinando'nun planlarını takip ederken onunla özdeşleşmemesi mümkün değildir ancak bu özdeşlik seyircinin kendi etik değerlerini yeniden sorgulamasına neden olmaktadır. Karakterin iç sesleri seyircinin onunla özdeşleşmesini kolaylaştırırken ikiyüzlülüğünü görünür kılmaktadır. Filmin başarısı tam da bu ikiliğin içinde saklıdır. Seyirci, gülemez de yargılayamaz da, arada kalmaktadır. Bu aradalık İtalyan Usulü Komedi'nin temel duygusal tonunu

yansıtmaktadır. Kahraman geleneksel anlamda bir ‘başarı’ öyküsü çizmemektedir. Ahlaki zaafarla dolu, bencil, toplumun çelişkilerini kişisel eylemlerle aşmaya çalışan ama nihayetinde daha da karmaşık bir durumun içine sürüklenen bir figürdür. Bu yönüyle karakter İtalyan Usulü Komedi’nin tipik anti-kahraman profilini doğrulamaktadır. Karakter yapısı dönemin İtalyan erkekliğini ve onun krizlerini temsil etmektedir. Film, içerdiği ironik dil, karakter inşası ve toplumsal temsilleriyle klasik anlatı yapısını altüst etmiştir. Kurgu ritmi karakterin planına duyduğu obsesyonun ritmiyle belirlenmiştir. Bu ritim seyirciyi Don Ferdinando’nun dünyasına hapsetmektedir. Kamera Don Ferdinando’nun küçülmüş, sıkışmış ve yalnız dünyasını görselleştirmiştir. Rosalía’nın her sahnede güçlü bir kadın olarak temsil edilmesi, onun her an tehdit oluşturan varlığını hatırlatmaktadır. Kadının evlilikteki konumunu erkek karakterin gözünden karikatürize ederek anlatılmış fakat bu bakış açısı karakterin maskaralığını ifşa eden bir konumda durmuştur. Rosalia İtalyan komedisindeki klasik pasif kadın figüründen çok daha güçlü ve ironik anlamlar taşımaktadır. Onun ölümü erkek karakterin özgürlüğü gibi sunulsa Fefè’nin kazandığı bu özgürlük aslında daha büyük bir ahlaki çöküşün temsiline dönüşmüştür.

Film İtalyan toplumunun geleneksel cinsiyet rollerini ve Katolik ahlak anlayışını hedef almaktadır. Fefè’nin Rosalia’yı kilise meydanında mafyaya vurdurma ya da sabun yapma gibi grotesk planları hem bir hiciv unsuru hem de patriyarkanın absürt doğasına işaret etmektedir. Toplumsal sorunlara gülmece yoluyla yaklaşmanın ötesinde bu sorunların yapısal kaynaklarını görünür kılmaktadır. (Makal, 2017, s. 296). Fefe’nin namus cinayetini işleyerek cezadan kurtulma çabası yasa ile ahlak arasındaki açmazı sergilerken Katolik baskının birey üzerindeki etkilerini açığa çıkarmaktadır. Fefè’nin ‘namus temizleme’ planında kadının toplumsal değerinin tamamen cinselliğiyle ilişkilendirilmesi Germi’nin ahlaki sorgulamasının merkezindedir.

Germi’nin *İtalyan Usulü Boşanma* ile yaptığı şey İtalya’nın ahlaki anatomisini çıkarmaktır. Film, İtalyan Usulü Komedi’nin temel niteliklerinden biri olan ‘trajikomik gerçekçilik’i en rafine haliyle temsil etmektedir. İtalya’nın geçmişinden taşıdığı çelişkiler, modernleşmeye duyduğu istek ve bu isteğin altında yatan ahlaki bunalım film boyunca ironik bir anlatıyla seyirciye sunulmuştur. Yönetmen mizahı toplumsal yapıyı deşifre etmek için kullanmıştır. Hiciv karakterlerin bedensel jestlerinden mekân seçimlerine dek yayılmaktadır. Örneğin Fefè’nin yargılandığı sahnedeki savunma avukatının kullandığı mantık zinciri, Rosalia’nın ruhsal durumu ve kadınların toplumsal yerini küçümseyen yaklaşımları mizahın kaynağı olmaktan çok sistemi teşhir etmektedir.

Filmin vizyona girmesinden yaklaşık on yıl sonra 1970’te boşanmanın yasal hale gelmesi doğrudan bu filmin bir sonucu olarak değerlendirilemez ama filmin bu dönüşümün kültürel hazırlayıcılarından biri olduğunu düşünülebilir. Eleştirmenlerin büyük çoğunluğu filmin cesaretini ve inceliğini övgüyle karşılamış ancak bazı muhafazakâr çevreler, onun aile kurumunu alaya aldığını ve gençleri yozlaştırdığını ileri sürmüştür. (Palmieri, 2020, s. 167). Bu tepkiler filmin ve İtalyan Usulü Komedi’nin tam da yapmak istediği şeyi başardığını göstermektedir.

Pietro Germi savaş sonrası İtalya’ında sinemayı hem toplumsal nabız hem de etik tartışarak kullanan yönetmenler arasında ayrı bir yerde durmaktadır. Oyuncu, senarist ve yönetmen olarak çalışması üslubuna bütünlüklü bir disiplin kazandırmıştır. Erken döneminde neorealizmin ayrıntı duyarlılığını almış ancak anlatı yapısını her zaman anlaşılır ve sıkı kurmuştur. Seyirciyle kurduğu ilişki eleştireldir, alay eder ama gülme uyarıcı bir işlev üstlenir. Bu çerçeve erken filmlerindeki toplumsal başlıklarda açıkça görülmektedir. *Yasanın Adına* (In nome della legge, 1949), *Umut Yolu* (Il cammino della speranza, 1950) ve *Demiryolcu* (Il ferroviere, 1956) gibi yapıtlar otorite ile gündelik hayat ilişkisini, emek ve göçün ağırlığını, ailenin kırılma noktalarını yalın ama sert bir dille izletmektedir. *Cinayetin Gerçekleri* (Un maledetto imbroglio, 1959) polisiye örgüyü toplumsal gözleme bağlamıştır. Fakat yönetmen, ilk uluslararası başarısı *İtalyan Usulü Boşanma* ile toplumsal teşhis gücünü netleştirmiştir. *Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş* ise ataerkil düzenin namus ve itibar kodlarını daha da keskinleştirmiştir. *Beyler ve Bayanlar* (Signore e signori, 1966) ise küçük kent burjuvazisini taşlamaktadır. Filmin Cannes’da büyük ödülü paylaşması Germi’nin komediyi basit bir eğlence değil toplumsal teşhis aracı olarak kullandığını tescillemektedir. Bu üç filme birlikte bakıldığında Germi’nin komedilerinin kurumlar, gelenek ve arzu meselesindeki basıncı ölçmek için kullanıldığı sonucu çıkmaktadır. Geç 1960’lar ve 1970’ler ise üslubunun sertleştiği ama temel ilkelerin değişmediği evredir. *Serafino* (1968) ve *Alfredo, Alfredo* (1972) gibi filmler kurumları ve cinsiyet rollerindeki çatlağı yine görünür kılmaktadır. Germi’nin sineması yalnız birkaç ödüllü başyapıta indirgenemeyecek kadar tutarlıdır.

5.2.5: Dün, Bugün, Yarın

Vittorio De Sica’nın *Dün, Bugün, Yarın* (Ieri, Oggi, Domani, 1963) filmi üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Napoli’nin Forcella semtinde Adelina (Sophia Loren) işsiz bir adam olan Carmine (Marcello Mastroianni) ile evlidir. Adelina evi geçindirmek için sokakta kaçak

sigara satar. Taksitini ödeyemediği eşyalar için kesilen para cezası yüzünden evdeki mobilyalara haciz gelir. Komşular eşyaları saklayarak o anı atlatır. Mahalledeki bir avukat ceza ve borçların Adelina'nın üzerinde olduğu için hapse girecek kişinin o olduğunu fakat kadınların cezaevine konulamayacağını ve doğumdan sonra da altı ay süreyle korunacağını söyler. Adelina bu boşluktan yararlanıp sürekli hamile kalarak hapis riskini ertelemeye karar verir. Yıllar geçer ve ardı ardına yedi çocuk doğar. Carmine sonunda yorgun düşer. Çaresizlik büyüyünce, çiftin ortak arkadaşı Pasquale'den bir yardım ihtimali doğar ama Adelina son anda vazgeçer ve adalete teslim olur. Mahalleli para toplayıp af isteyen bir kampanya başlatır. Kalabalığın baskısı ve dilekçeler sonuç verir, Adelina bağışlanır, evine geri döner ve aile bir arada kalır.

Adelina'nın öyküsü, Napoli'nin Forcella semtinde yoksulluk, mahalle dayanışması ve hamilelik kuralı etrafında kurulmuştur. De Sica konuyu kaçak sigara tezgâhı, kefalet borcu, haciz kâğıtları, komşuların eşyayı saklaması, mahalle avukatının verdiği hukuki bilgi ve art arda gelen doğumlarla yalın sahnelerle anlatmıştır. Gerçek bir olaydan alınması filmin komik görünen çıkış yolunu bir toplumsal durumun kaydına çevirmektedir. Adelina'nın bedenine yüklenmiş hukuki bekleme süresi aile düzenini ve cinsellik ritmini de belirlemiştir. Carmine'in tükenişi anlatının kritik eşiğidir. De Sica burada meseleyi büyütmemiş, sahneleri kısa tutmuş ve karar anlarını yalın bir dille vermiştir. Sonunda girişilen mahalle kampanyası ortak yaşamın pratik zekâsını işaret etmektedir. Bu çizgi De Sica-Zavattini ortaklığının savaş sonrası sinemasında görülen gündelik ayrıntı siyasetiyle uyumludur.

Bölümün komik etkisi hukuk kuralının erteleme için kullanılmasından gelmektedir ama De Sica gülmeyi bir sonuca bağlamaktadır. Kamera kalabalık ev içlerinde ve sokak köşelerinde orta-uzun planlar kurmaktadır. Duyguyu yükseltmeden sahnelerin sebep-sonuç bağıını açık bırakmıştır. Komşuların araya girişi sahneleri yumuşatmaktadır. De Sica'nın bu filmde yaptığı şey bir hukuk boşluğunun aile içi cinsellik ve çalışma gerçeğini nasıl yeniden biçimlendirdiğini göstermektir. Ekonomik mucize yıllarında güney-kuzey eşitsizliği ve gündelik hayatta gıda, çocuk sayısı ve ev içi emek gibi unsurlar görünür kılınmaktadır. Başat kavram geçimdir. Yönetmenin amacı ajitasyon yapmak değildir. Hamilelik zinciri bitince sistem hızla işlemeye başlamış, kadının hapse girişi an meselesi olmuş ancak mahalle kolektifliğiyle bu akışı tersine çevirmiştir. De Sica konuyu büyük sözlerle değil insan kalabalığının ritmiyle anlatmaktadır.

İkinci bölümde ise Milano'da zengin bir sanayicinin eşi olan Anna, kocasının Stuttgart'a iş seyahatinde olduğu bir gün sevgilisi Renzo'yu kocasının Rolls-Royce'u ile alır ve şehir dışına çıkar. Arabayı Renzo'ya kullandırırken birlikte kaçmayı önerir. Yol kenarında çiçek satan küçük

bir çocuğa çarpmamak için direksiyonu kıran Renzo, otomobili bir traktöre vurarak ezer. Anna'nın akıllı bir anda sadece arabaya ve itibara döner. Sinirle yoldan geçen lüks bir aracı durdurup onunla eve döner ve Renzo'yu kaza yerinde bırakır. Renzo az önce ölümden kurtardığı çocuktan gönülsüzce bir demet çiçek satın alır, sonra çiçekleri fırlatıp yürür gider.

Anna'nın öyküsü bir lüks otomobilin içinde başlayan ve neredeyse bütünüyle orada geçen kısa bir yolculuktur. Otomobilin çarpma anı bu bölümün tek olayıdır. Gerisi değerler çatışmasıdır. Anna sevgilisinden çok otomobilini ve itibarını düşünmektedir. İlk panikte bir yabancıyla yola devam etmiş ve Renzo'yu geride bırakmıştır. Bu yalın kurgu para ile sevgi, güven ile statü, hareket ile duruş gibi ikilikleri uzun açıklamalara gerek duymadan görünür kılmaktadır. Bölüm Alberto Moravia'nın *Aşırı Zengin Kadın* (Troppo ricca) öyküsünden uyarlanmıştır. Öyküdeki modern kentteki sınıf farkı ve eşya sevgisi vurgusu sahnelerin kısa ve keskin yapısıyla korunmuştur.

Mekân kullanımı tek bir nesneyle yani otomobille yönetilmiştir. Kamera aracın dar alanında yüzleri ve konuşmaları sade bir tavırla göstermekte ve geniş alanlar yalnızca kaza anında ve sonrasında görünmektedir. Bu sıkıştırma Anna'nın dünyasının ölçeklerini göstermektedir. Geniş evler, pahalı eşyalar ama daralmış bir duygu alanı Anna'nın dünyasıdır. Renzo'nun yazar kimliği ise sınıf farkını görünür kılmaktadır. Onun sözcükleri çoktur ama etkisi azdır.

Üçüncü bölümde Roma'da çatı katında çalışan lüks hayat kadını Mara, zengin bir sanayicinin nevrotik oğlu Augusto'yu düzenli müşteri olarak ağırlar. Yan dairede büyükannesini ziyarete gelen genç ruhban adayı Umberto da Mara'ya tutulur. Mara ona mesleğini gizleyip manikürcü olduğunu söyler. Sert mizaçlı büyükanne durumu fark edip kapı önünde kıyameti koparır ve imza toplayıp Mara'yı binadan attırmakla tehdit eder. Ertesi gün paniğe kapılan büyükanne Umberto'nun ruhban okulunu bırakmayı düşündüğünü öğrenince Mara'dan yardım ister. Mara genci ikna etmeyi başarırsa bir hafta perhiz sözü verir. Umberto ailesiyle tartışınca Mara uzun bir konuşmayla genci yeniden seminere dönmeye razı eder. Teşekkür için Augusto'ya striptiz yapmaya başlar ancak verdiği söz aklına gelince yarıda keser ve ikisi o gece birlikte dua ederler.

Filmde Piazza Navona'daki dış sesler dairenin içine sızmaktadır. Telefon, kapı ve pencereden gelen sesler bölümün ritmini belirlemektedir. Roma'nın taş dokusu ve çatı katı yaşananların sahnesi olmaktadır. Bu bölümün ana meselesi arzu gibi gözükür ama arzu son söz

değildir. Mara, genci tek tek gerekçelerle konuşmaya çağırır. Seminerde kalmanın nedenlerini ve dışarıdaki hayatın zor taraflarını açıklar. Bu konuşma bölümün etik hattını çizmiştir. Bu çerçevede arzu, özdenetim ve komşuluk baskısı arasındaki küçük dengeleri açıkça göstermektedir. Anlatı bir ahlak dersi değildir.

Film bütünsel olarak İtalya haritasını bir değerler tablosuna çevirmiştir; Napoli’de yoksulluk ve dayanışma, Milano’da eşya ve itibar, Roma’da arzu ve özdenetim. Böylece üç kent üç değeri taşımaktadır. Üç bölüm birlikte okunduğunda film açık sorulara dayanan bir ülke panoramasıdır. Bu dağılım 1960’ların başında ülkenin hızla değişen toplumsal yapısını kısa hikâyelerle gösterebilen bir anlatı formu oluşturmuştur. Filmin üç bölümünde de Loren–Mastroianni eşleşmesi farklı toplumsal bağlamlarda arzu ve sınır meselesini tartışmaktadır. Zavattini’nin neorealist yıllardan sonra popüler başarı getiren senaryolara yönelmesi bu yapıda açıkça görülmektedir. Filmin özellikle Adelina bölümü neorealist ısrarın komedide yeniden kullanımını göstermektedir. Olay azdır ve sahneler gündelik ayrıntılara dayanmaktadır. Filmin uluslararası dolaşımı ve aldığı ödüller evrensel olarak değerini pekiştirmektedir.

Üç bölümün anlatı matematiği benzer ama aynı değildir. Hepsinde bir mekânsal merkez vardır; sokak, otomobil ve çatı katı. Hepsinde mahalle avukatı, yoldan geçen sürücü ve endişeli büyükanne gibi ikincil kişiler kilit işlevler görmektedir. Adelina’da kolektiflik çözüm üretmektedir, Anna’da çözüm yoktur, Mara’da ise bireysel özdenetim çözüm olabilecekken saf dışı bırakılmıştır. Bu detaylar İtalya’nın 1960’lar başında sinemada sık görülen düşük gösterişli sade anlatımının güçlü bir örneğidir. De Sica neorealist dönemden sonra bu tür şehir skeçlerinde de gündelik ayrıntıdan sonuç çıkarmaya devam etmektedir. Zavattini ile olaydan çok durum anlatısı kurmaktadır. Sonuç olarak film üç kentte üç durumun kısa ve sade anlatımıdır.

5.2.6: Yoldaşlar

Yoldaşlar (I Compagni, 1963) İtalyan sinemasında emek tarihine bakan ender başyapıtlardan biri olarak Mario Monicelli’nin komediyi toplumsal teşhirin diliyle harmanlama konusundaki ustalığını berraklaştırmaktadır. Hikâyeye göre Torino’da 19. yüzyıl sonudur. Dokuma fabrikasında işçiler 14 saat çalışmaktadır. Genç Omero (Franco Ciolli) vardiyada yaralanır. Pautasso (Folco Lulli), Martinetti (Bernard Blier) ve birkaç işçi bir komite kurar. Fakat yönetim çalışma süresini 13 saate indirme talebini reddeder. Erken çıkış denemesi de kabul edilmez. Bu sırada kente kaçak gelen Profesör Sinigaglia (Marcello Mastroianni) akşam toplantısına sızar. Grev çağrısı yapar. Raoul (Renato Salvatori) kuşkuludur ama yine de

profesörü evinde saklar. Fabrika sahibi Baudet (Vittorio Sanipoli) geri adım atmak niyetinde değildir. İşçilerin yerlerine başkaları getirilir. Grevde çatışma olur ve Pautasso ölür. Haber yayılır ve yetkililer sert davranmaya başlar. Sinigaglia aranmaktadır. Haftalar geçer, ekmek azalır ve moraller düşer. İşçiler oylama yapar ve işe dönmeyi tartışırlar. Sinigaglia geri dönünce işgali önerir. Kapıda asker belirince kargaşa büyür. Askerler ateş açar ve Omero vurulur. Kalabalık dağılır ve sonunda Sinigaglia yakalanır.

Film bir işçi kazasının yarattığı öfkeyi kente sığınmış lise öğretmeni Prof. Sinigaglia'nın gelişyle örgütlenme arayışına dönüştürür ve bu süreci acı-tatlı bir tonla izler. Anlatı Yeni Gerçekçilik sonrası dönemde İtalyan Usulü Komedi damarında yer almakta çünkü gülme ile hüznün birlikte çalışmaktadır. Filmler kahramanlıklar yerine tereddütlü denemeler daha görünürdür. Monicelli sınıf deneyimini bir dizi başarısızlık üstünden kurmuştur. İtalyan Usulü Komedi'nin toplumsal taşlamayı ve komediyi birleştiren bir gelenek olmasıyla Monicelli'nin filmi bu bileşimi 19. yüzyıl Torino'sunun sisli arka planında kararlı bir yalınlıkla uygulamaktadır.

Filmin içerik dokusu örgütlenmenin yıpratıcı bir beden işi olduğunu her adımda hatırlatmaktadır. Erken paydos denemesi yerini kısa bir yürüyüşe, oradan da zorlu bir greve bırakmıştır. Filmdeki komiklikler ansızın belirmekte ama hiçbir zaman amaç komiklik olmamaktadır. Yorgunluk, kıtlık ve ev içi gerilimler doğrudan filme taşınmıştır. Pautasso'nun ölümü ve Omero'nun vurulması anlatıya dramatik bir bedel duygusu kazandırmıştır. Finalde bir çocuğun abisinin yerini alması kazanımın ertelendiği ama bilincin değiştiği bir son hissi yaratmıştır. Filmde yenilgi ile uyanış hissi aynı çerçevede taşınmıştır. Filmin ilk gösteriminin İtalyan Sosyalist Partisi kongresinde yapılması ve Monicelli'nin çalışma dünyasının gerçekliğini göstermekteki niyeti filmle amaçlanan etik-politik odağı vurgulamaktadır.

Monicelli'nin filmografisinde *Yoldaşlar*, *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* ve *Büyük Savaş* ile başlayan toplumsal komedinin gerçekçi örneklerini sürdürmektedir. Talihsiz soyguncuların ve cephe arkadaşlarının ardından fabrika çalışanları sahneye çıkmaktadır. Yönetmen 1966'da *Brancaleone Ordusu* (L'armata Brancaleone) gibi orta çağa bakan taşlamalara yönelecek ama buradaki tarih duyarlılığını farklı tür formlarına taşıyacaktı. Film sıcaklık, mizah ve ironiyle örülmüş bir çalışmadır. Monicelli'nin karakterleri sabit tipler olmak yerine değişen, dönüşen, kavga eden, utanan ve cesaretlenen tiplerdir.

İtalyan Usulü Komedi toplumsal hiciv, gündelik ayrıntılar ve hüznü bir tatla tarif edilebilir. 1958 sonrası belirgileşen dönemde Risi, Germi, Scola ve Monicelli farklı lehçelerle bu karışımı sürdürmüştür. *Yoldaşlar* bu haritada tarihsel dram etiketini hak etmekle birlikte türün merkezini oluşturan yöntemleri tutarlı biçimde kullanmıştır. Mizahi tonunu seyirciyi rahatlatmak için değil, sınıf ilişkilerini gerçekçi kılabilmek için devreye sokmuştur. Film yıldız oyuncularla seyirciyi perdeye çağırmakta ama sahada kurduğu emek koreografisiyle politik deneyimi somutlaştırmaktadır.

5.2.7: Dostlarım

Dostlarım (Amici Mie, 1975) Monicelli'nin olgunluk evresinde kariyerinin sonuna yaklaşırken komediyi acı bir dünya görüşüyle kaynaştırdığı çizginin kristalize olduğu filmidir. *Dostlarım* 1950'lerin sonundan 1970'lere uzanan akımın yetişkinlik aşamasıdır. Proje Pietro Germi'nin fikri ve senaryo gövdesi üzerine inşa edilmiştir. Germi'nin 1974'teki ölümünden sonra Monicelli yönetmenliği devralmış ve filmin başlığında "Bir Pietro Germi filmi" ibaresi özellikle korunmuştur. Akımın temel ilkesi olan gülme ile trajedinin yan yanılığı, toplumsal eleştiri ve karakter kusurlarını teşhir eden acı alay dili Monicelli'de erken dönemden beri vardır. 1970'lerde bu ton koyulaşmıştır. Monicelli'nin 1958'ten itibaren kurduğu komik ve trajik bileşiminden sonra 60'ların toplumsal satiri ile 70'lerdeki kararma yönetmenin ayırt edici sinemasıdır. Film bu çizgide mizahın hedefini gündelik hayattaki sıkışma, yılgınlık ve orta sınıfın varoluşsal sorunlarına çevirmektedir.

Filmde Floransa'da yaşayan dört yakın arkadaş -bar sahibi Guido Necchi (Duilio Del Prete), gazeteci Giorgio Perozzi (Philippe Noiret), belediyede çalışan mimar Rambaldo Melandri (Gastone Moschin) ve yoksullaşmış soylu Raffaello "Lello" Mascetti (Ugo Tognazzi)- boş zamanlarını 'zingarate' dedikleri ustaca şakalara ayırır. Buluşma noktaları Necchi'nin kahvesidir ve gece devriyeleri kadar aile içi dertlerden de oraya sığınır. Bir yanlışlıkla hastanelik oldukları bir gecenin ardından disiplinli ve sert görünüşlü doktor Prof. Alfeo Sassaroli (Adolfo Celi) ile tanışır. Doktor önce onların hedefi olsa da sonra arkadaş halkasına katılır ve artık beş kişi dolaşırlar. Bu dostlar gündüzleri kentin sokaklarında masum insanlara ufak oyunlar kurar, bazen istasyonda hareket eden trene yanaşıp pencereden bakanlara ansızın tokat atarak kakhaha patlatır, bazen de bir bürokrati hedef seçerler. Şakalar büyür ve yerini bir sonraki plana bırakır. Yaşlandıklarını ve işleri yoluna koyamadıklarını kabul ederler. Bir gecenin sonunda Arno kıyısında toplanıp sabahın ilk ışıklarına kadar dolaşırlar.

Monicelli'nin *Dostlarım*'ı arkadaşlığı bir sığınak olduğu kadar bir kaçış alanı olarak kuran ve bu bağı gündelik hayattaki küçük ama keskin hareketlerle gösteren bir filmidir. Anlatı tek bir büyük olay yerine bir araya gelen sekanslar üzerinden ilerlemektedir. Her bölümde aynı çekirdek grup gündeliğin akışını bozan bir oyun kurmakta, sonra hızla normal hayata geri dönmektedir. Bu tekrarın içinde yaş almış erkeklerin yalnız kalma korkusu, aileden ve işten uzaklaşma isteği ve dostluk ile sorumluluk arasındaki gerilim gibi asıl konular görünür olmaktadır. Monicelli mizahı bu gerilimi açık etmek için kullanmıştır. Kahkaha burada geçici bir korunak sağlamakta ama hiçbir şeyi çözmemektedir. Bütün bunlar filmi yalnızca şaka üzerine kurulu bir erkeklik komedisi olmaktan çıkarmaktadır. Pratikte şaka yaşlanma ve ölümle pazarlık eden bir ritüele dönüşmektedir ama kahkaha burada dayanışmanın son imkânıdır.

Karakterlerin her biri tek başına güçlü değildir. Birlikteyken çevreyi bozan ve kuralları bükabilen bir enerjiye bürünmektedirler. Film bu enerjiyi orta yaşın kırılganlığıyla kurmuştur. Oyunlar çoğu zaman kendilerine de zarar vermektedir. Dostluk bir kalkan olduğu kadar bir kapan halini de almaktadır. Yetişkin olmanın bir zamanlar sandıkları kadar sağlam bir zemin sunmadığını göstermektedir. Öte yandan bu dostların kurduğu oyunlar kurumların yüzeyini görünür kılmaktadır. Hastane, gazete, ev, bar, meydan ve tren istasyonu gibi mekânlar birer deneklere dönüşmektedir. Finalde büyük bir toparlanma yoktur. Birlikte olmanın neşesi sürmekte ama yorgunluk daha görünür hale gelmektedir. Mizahın keskinliği yaşlanma duygusunu hafifletmemektedir. Türün bu geç dönem örneğinde komedinin içindeki hüznün daha rahat duyulmaktadır. Döngü her seferinde biraz eksiltilmiş bir neşe üretmektedir. Bu eksilme filmin asıl izleğidir.

Monicelli büyük bir cümle kurmak yerine küçük hamleler yapmaktadır. Bu nedenle film toplumsal bir teori sunmamaktadır. Otoriteyle yüzleşme, ailedeki yıpranma, orta sınıfın içe doğru kapanması gibi başlıklar açık hükümlere bağlanmamıştır. Yine de seyirci bunları görmekte ve durduğu yeri sorgulamaya çağrılmaktadır.

1975'teki filminden sonra *Dostlarım Bölüm 2* (Amici miei atto II, 1982) aynı ritmi hafıza ve yasla karıştırmış ve gençlik şakalarını orta yaşın kırılganlığıyla yeniden yüzleştirmiştir. *Dostlarım Bölüm 3* (Amici miei atto III, 1985) ise Nanni Loy'un yönetiminde yaşlılık, kurumlar ve artık işlemeyen şaka olayları etrafında bir veda duygusu üretmiştir. İlk filmin açık neşesi ikinci filmde buruklaşmış, üçüncüde yerini zaman ve ölüm bilincine bırakmıştır.

İkinci bölümde dört arkadaş -Mascetti, Melandri, Necchi ve Sassaroli- ölen Perozzi'nin mezarı başında buluşur. Sohbet onları 1966 Floransa seline ve eski yaramazlıklara götürür. Mascetti borç içindedir ve bir tefecinin kışkacından kurtulmak için Sassaroli'nin böbrek taşı numarasıyla kurdukları düzenle para bulurlar. Arada küçük kaçamaklar, yanlış aşklar, eski düşmanlıklar belirir. Sonunda Mascetti kalp krizi geçirir ve tekerlekli sandalyeye mahkûm olur. Ekip değişen koşullara rağmen bir arada kalmaya uğraşır.

5.2.8: *Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş*

Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş (Sedotta e Abbandonata, 1964) bir namus krizini ve onun etrafında örülen aile, mahalle ve kurumları merkezine almaktadır. Sicilya'nın küçük bir kasabasında taşocağı sahibi ve namus takıntısıyla tanınan baba Vincenzo Ascalone (Saro Urzi), büyük kızı Matilde'nin (Paola Biggio) nişanlısı Peppino Califano'nun (Aldo Puglisi) küçük kızı Agnese'yi (Stefania Sandrelli) baştan çıkarıp hamile bıraktığını öğrenir. Evde kıyamet kopar ve tek çözüm olarak Peppino'nun Agnese ile evlenmesini dayatır. Peppino kızın artık bakire olmadığını öne sürerek geri durur. Vincenzo aile onurunu kurtarmak için işleri büyütür ve oğlu Antonio'yu (Lando Buzzanca) kışkırtır. Akrabası avukat kuzen Ascalone'dan (Umberto Spadaro) ve kasabanın ileri gelenlerinden yardım bekler. Agnese polise gider ve soruşturma açılır. Yaşı nedeniyle Peppino hakkında suçlama yapılır ve iki aile de cezadan kaçmak için derhal nikâh baskısını artırır. Peppino bir süre rahip akrabasına sığınır ve çeşitli manevralarla durumu oyalamaya çalışır. Vincenzo tehditleri ve hileleri artırınca sonunda kasaba dedikodularını susturacak bir kaçırma yalanının ardından Agnese ve Peppino apar topar evlendirilir. Nikâh kıyılır ve düzenin sözde yerine konduğunu ilan eden bir kapanışa ulaşılır.

Germi, *İtalyan Usulü Boşanma* filmindeki yöntemi sürdürmüştür. Yerel onur söylemini olay örgüsünün itici gücü yapmış ve ceza ve medeni hukuka değen somut adımlarla taşlamayı kurmuştur. Anlatı soğukkanlı bir nedensellik zinciri işlemektedir. Bu zincir komik görünen hamlelerin aslında disiplin ve korku ürettiğini göstermektedir. Film bu bakımdan yönetmenin önceki yapıtıyla tematik bir ikilik oluşturmaktadır. Filmin hedefi gelenek adına meşrulaştırılan şiddet ve ikiye bölünmüşlüğü açığa çıkarılmasıdır.

O yıllarda İtalya'da iki düzenek yürürlükteydi; onur suçu kapsamında ceza indirimi öngören hüküm ve namusu onarma amacıyla evliliği bir çıkış yolu sayan uygulama. Bu iki başlık aile şerefini hukuki bir ölçüte çevirmekte ve cinsel suçların toplumsal sonuçlarını evlilik üzerinden silikleştirmeye yaramaktadır. Film tam da bu noktayı hedef almaktadır. Baba evlilik

dayatmasını bir hukuk manevrası gibi sunmaktadır. Karşı taraf pazarlık yapmakta, savcılık ve polis yaş, rıza ve delil gibi ölçütlerle hareket ederken evlilik seçeneğini masada tutmaktadır. Anlatı, örf ile devlet dilinin nasıl iç içe geçtiğini, mağdurun sesi duyulduğunda bile kararların şikâyeti geri çektirecek çözümlere yöneldiğini göstermektedir.

İlk bölüm ev içindeki krizin duyulduğu odakla başlar ve karar yetkisi yaşlı erkeklerde toplanır. Devamında mesele avukat, yerel eşraf ve din görevlileri gibi kamusal alana açılır. Son bölümde ise pazarlıklarla ve baskıyla zoraki nikâh anlatıda geçici bir sükûn sağlar. Filmdeki komedi unsurları erkekliğin gür sesini boşa çıkarmaktadır ve çıkar hesaplarının sıradanlığını göstermektedir. Devlet olaya girdiğinde hukuk dili delil ve yaş kriterine dayalı bir soruşturma yürütmüş ama evliliği cezayı ortadan kaldıracabilecek bir seçenek gibi ele almıştır. Filmde işlenen kişisel dram, baskı üreten bir düzenin şeması olarak kullanılmıştır. Sahneler otoriteyi temsil edenlerle modern gençlik arasındaki mesafeyi sürekli hatırlatmaktadır. Germi'nin komedi anlayışı bir teşhir mekanizması olarak işlemiştir.

1960'ların ortasında ekonomik büyüme söylemi yayginken film güneydeki ataerkil kodların inadıyla devlet ve hukuk dilinin sınırlarını tartışmaktadır. Bu yüzden filmin akım içerisindeki yeri komedi ile toplumsal eleştiriyi birleştirmesi açısından önemlidir. Germi'nin filmografisi benzer hatta devam ederken *İtalyan Usulü Boşanma*'nın öyküsü burada onur, cinsellik ve evlilik üçgeninde keskinleşmiştir. Film, toplumsal baskının hukukla ittifak kurduğu anları yalın bir şekilde göstermektedir. Filmde yer verilen hukuk uygulamaları daha sonra kaldırılmıştır. Bu nedenle yapıt belirli bir dönemin normlarını teşhir etmiştir.

5.2.9: Zor Bir Hayat

Dino Risi, savaş sonrası İtalyan sinemasında güldürüyü toplumsal teşhisin aracı yapan kuşağın en belirgin adlarından biridir. Risi türün kurucu babaları arasında sayılmaktadır ve kariyerine De Sica-Lattuada çevresindeki asistanlık yıllarından başlayıp popüler başarılarla kurumsallaşan ama keskin dilini yitirmeyen bir hatta devam etmiştir. Erken dönemde Risi yıldız oyuncularını toplumsal meselelerden koparmadan kullanmayı öğrenmiştir. *Fakir ama Güzel* (Poveri ma belli, 1957), *Venüsün İşareti* (Il segno di Venere, 1955) ve *Dul* (Il vedovo, 1959) gibi popüler çalışmalar erkeklik gururu, arzunun dili ve küçük çıkar ağlarını hafif tonda yüzeye çıkarmaktadır. 1960'lara gelindiğinde Risi taşlamayı sertleştirmiş ve özellikle iki filmle çağdaş İtalya'nın nabzını tutmuştur. *Zor Bir Hayat* (Una Vita Difficile, 1961) savaş sonrası belleğin

kariyer, evlilik ve vicdan arasındaki gerilimde nasıl aşıldığını gösterirken *Gamsız Hayat* (Il sorpasso, 1962) modernleşmenin hız, tüketim ve beden dili üzerinden kurduğu yeni normları yol filmi anlatısıyla ölçmektedir. Risi'nin bu filmleri 1960'lar sinemasının yönünü tayin eden simgeler olarak anılmaktadır.

Zor Bir Hayat'ta savaşın son günlerinde kuzeyde bir köyde saklanan direnişçi Silvio Magnozzi (Alberto Sordi), genç Elena (Lea Massari) tarafından yakalanmaktan kurtarılır. Aralarında bağ kurulur ama ateşkes yapınca yolları ayrılır ve yıllar sonra Roma'da yeniden karşılaşırlar. Silvio sol bir gazetede yazmaya başlar ve kendisi inatçı bir doğrucudur. Elena ile evlenirler ama yoksulluk, işsizlik ve dava üstüne davalar hayatı daraltmaktadır. Silvio yazıları yüzünden para kazanamaz ve bazen hapse girer, bazen de işten atılır. Elena sabreder, evden gider, geri döner ve yeniden denerler. Ekonomik mucize vitrinleri yükselirken Silvio'nun gözü doymayanları ifşa eden yazıları başını derde sokmaktadır. Onuruyla geçinmeye çalışsa da evin masası boş kalır. Yıllar ilerledikçe Silvio bir sanayicinin yanında basın işleri ile güvenli bir hayata geçmeyi düşünür ve karşılığında susması istenir. Bir lokantada, bir büroda, bir balo salonunda küçük küçük aşağılanır. Son perdede Silvio rahat bir yaşam ve ilkeler arasında sıkışır. Vereceği karar hem evliliğin hem de yıllarca taşınan direniş hatırasının anlamını belirleyecektir.

Öykü 2. Dünya Savaşı sonundan ekonomik büyüme yıllarına uzanan bir zaman çizgisini takip etmektedir. Bu yüzden yalnızca bir aile hikâyesi değildir ve filmde basın, siyaset, iş dünyası ve adliye koridorları tek bir akışa bağlanmıştır. Çürümeyi üreten şey kurumların dili ve günlük alışkanlıklardır. Dava açan patron, tokalaşırken şart koşan siyasetçi, avukat, işi bağlayan basın müdürü gibi figürlerin hepsi aynı çıkar matematiğini sürdürmektedir. Silvio'nun her seferinde daha alçak bir eşiğe çekilmesi bu ortak dilin gücünü göstermektedir. Alberto Sordi'nin beden dili iki uç arasında gidip gelmektedir. Sesi yükseldiğinde sonuç alamamaktadır ve çoğu kez boynunu büküp itaat etmek zorunda kalmaktadır. Film Sordi'nin komik mizacını kırmasa da onu sürekli sınırda tutmuştur. Elena'nın yaklaşımı ve kararlarıyla evin içi bir çatışma alanına dönüşmektedir. Bir yandan evin içinde sabırlı bir bekleyiş hakimdir, öte yandan dışarıdaki parıltı ve baştan çıkarma sorun çıkarmaktadır.

Filmin etik gerilimi iki eşik üzerine kuruludur. Birincisi yazı ile hayat arasındaki açılal farktır. Silvio'nun yazılarını koruma iddiası evin içi hesaplarla çarpışmaktadır. İkincisi karakterin onuru ile roller arasındaki farktır. Basın toplantısı gibi sahneler rol yapma baskısını hissettirmektedir. Silvio rolü kabul ettiğinde kurtulabilir, kabul etmediğinde ise dışarıda kalacaktır. Böylece film izleyiciyi her seferinde o karar anına geri getirmektedir. Risi bu anların

devamlı bir zincir kurduğunu göstermektedir. Filmdeki sınıf hareketliliği tek yönlü değildir. Zenginliğe yaklaşınca mutluluk gelmemekte, uzaklaşınca erdem doğrudan elde edilememektedir. Bu açıdan film ideolojik bir kabule yaslanmamaktadır. Sürekli bir eleştirel tekrar doğmaktadır. Bu nedenle sonuçta hangi karar alınıralsa alınsın sonuç tek bir karara bağlanmamıştır. Bu açıdan filmin işaret ettiği sorun tek bir döneme ait değildir. İş, aile ve itibar arasındaki gidiş gelişler her çağda benzer cümlelerle kurulmuştur. Silvio kendini haklı görmekte ama çoğu kez haksız çıkmaktadır. Bu ikilik, filmin gerçek hayatla bağını güçlendirerek inandırıcı kılmaktadır. İzleyiciye verilen bu pay ile davranışların ve seçimlerin sonucunu yorumlamak için ucu açık bırakılmıştır.

5.2.10: Gamsız Hayat

Roma'da Ferragosto sabahı boş sokaklarda telefon arayan Bruno Cortona (Vittorio Gassman), pencereden kendisini izleyen hukuk öğrencisi Roberto Mariani'ye (Jean-Louis Trintignant) seslenir ve onun evine çıkar. Bir aperiitif ısmarlama niyetiyle onu üstü açık arabasına atıp kısa bir gezinti diye yola çıkarır. Bu gezinti iki güne uzar ve Lazio ve Toskana kıyılarını kat ederler. Barlar, lokantalar, danslar, kaçamaklar birbirini izler. Roberto, Bruno'nun kural tanımaz hızına istemeden eşlik eder ve yol üstünde akrabasına uğradığında aile içi gerilimleri de görür. Gecenin bir vakti Bruno'nun yıllardır ayrı yaşadığı eşi ve kızıyla karşılaşır. Bruno kızını ilk anda tanımaz ve baba-kız ilişkisinin bu zayıf bağı Roberto'nun iyice şaşırtır. Ertesi gün sahildeki bir grupta buluşurlar. Dönüşte Roberto gevşer ve Bruno'nun laubali tavrını taklit etmeye başlar. Kıyı yolunda bir kamyonla burun buruna gelince Bruno manevra yapar ve araba uçuşuma savrulur. Roberto ölürken Bruno sağ kalır. Bruno olay yerine gelen polise ifade verirken Roberto'nun soyadını bile bilmediğini fark eder.

Gamsız Hayat iki kişinin farklı karakterini çarpıştıran yalın bir yol filmi olarak izlenmektedir. Yönetmen *Zor Bir Hayat*'taki sınıf ve onur sınavlarının ardından daha çıplak bir hız deneyi yapmıştır ve 1963'teki *Canavarlar*'ın kısa skeçli taşlamasına giden yolu hazırlamıştır. Filmin yapısı peş peşe gelen kısa duraklara dayanmaktadır ve her durak karakterleri hız, para, kadın, sınıf, itibar gibi sınavlara tabi tutmaktadır. Film iki günlük akışta bu dönüşümü net bir biçimde göstermektedir. Bruno sözlere, sese ve gösteriye yaslanan bir erkeklik biçimidir. Şakalaşır, kışkırtır, hayat kısa der ve hesap vermez. Roberto ise bir şeyleri erteleyen ölçülü ve çekingen biridir ama sonunda kendini Bruno'nun temposuna bırakır. Film

ikisini iyi ya da kötü diye kodlamamıştır. Yol boyunca karşılaştıkları akrabalar, eski eş, nişanlı gençler ve rastgele tanıdıklar bu boşluğu farklı biçimlerde yansıtmaktadır.

Risi modernliğin hızlı hareketlerinin hafızayı nasıl aşındırdığını ve ilişkileri nasıl yüzeyselleştirdiğini göstermek istemiştir. Bruno'nun öne çıkan varlığı Roberto'nun çekingen ve içe dönük oyunuyla karşıtlık kurmaktadır. Bu karşıtlık bir güç savaşı gibi değildir, yaşam biçimi karşılaşmasıdır. Bruno'nun kızını tanımaması ve ardından Roberto'nun soyadını hatırlayamaması bu karşılaşmanın eleştirel tarafını ortaya koymaktadır. İki gün boyunca yemekten sohbetlere, riskten keyfe kadar her şey filmin içindedir ama kurulması gereken bağlar gibi temel ölçütler geride kalmıştır. Bu, dönemin kent hayatına dair geniş bir tespit olarak okunmaktadır. Ekonomik canlılık, tüketim iştahı ve otomobil kültürü günlük hayata hız katarken karşılığında dikkati ve özeni törpülemektedir.

Film, hızın ahlakı nasıl dönüştürdüğünü, gösterinin ilişkileri nasıl incelttiğini ve rol yapmanın gündelik dilin içine nasıl yerleştiğini göstermektedir. Yol filmi bu değişimi görünür kılmak için ideal bir çerçeve olmaktadır. Filmdeki hareket düşüncenin yerini almaya başladığında hafıza ve duysal bağlar geride kalmaktadır.

5.2.11: Canavarlar

Dino Risi'nin *Canavarlar* (I mostri, 1963) filmi Roma'daki 60'ların başındaki hayatı yirmi kısa bölümle anlatmaktadır. Film, yönetmenin İtalyan Usulü Komedi içindeki konumunu sağlamlaştıran toplumsal bir taşlama olarak tasarlanmıştır. Bölümler gündelik hayattan kesitlerle etik sınırların nasıl kolayca esnediğini göstermektedir. Başrollerde Ugo Tognazzi ve Vittorio Gassman her sınıftan figürü dönüştürerek oynamaktadır. Risi'nin mimarisi filmin güvensizlik tonunu çıplak ve hesaplı bir biçimde öne çıkarmaktadır. 1950'lerin sonundaki ekonomik büyüme atmosferine doğrudan tepki vererek güldüren ama uyaran bir yapıdadır.

Film büyük bir anlatı kurmak yerine tekrarlanan davranış kalıplarını izletmeyi amaçlamıştır. Risi'nin burada zengin–yoksul veya iktidar–madun ayrımı yapmadan herkesi hedefe koyması, seyirciyi mesafe almaya zorlayan nesnel bir bakışa zorlamaktadır. Filmin öne çıkan parçaları bu yöntemi göstermektedir. İlk bölümde bir baba ilkökul çağındaki oğluna kandırma ve yalanı hayat dersi olarak öğretir ve yıllar sonra oğlu onu soyar ve öldürür. İkincide bir aktör, yardım isteyen bir meslektaşını telefonda överken fikrini değiştirir ve yerine başka birini önerir. Diğerinde kıskanç koca dertleşmek için arkadaşına gider ve karısı o anda o evdedir.

Sonra bir asker öldürülen kız kardeşinin günlüğünü gazeteye satmaya kalkar. Diğer bölümlerden birinde dilencilerden biri, kör arkadaşını bedava ameliyat ettirmek isteyen doktora karşı çıkar. Devamındaki skeçler sergi açılışı, ödül töreni, yolda üstünlük kavgası, televizyon ve boks dünyası içinde benzer küçük çıkar, ikiyüzlülük ve kurnazlık anlarını art arda gösterir. Bu örnekler tek tek olay anlatmaktan çok ekonomik büyüme sonrası kentli sınıfın nasıl kalıp davranışlar sergilediğini göstermeyi amaçlamaktadır. Seyirciye ‘bu davranış nasıl normalleşti?’ sorusunu yöneltmektedir.

Risi’nin filmografisinde *Canavarlar*, *Zor Bir Hayat* (Una Vita Difficile, 1961) ve *Gamsız Hayat* (Il sorpasso, 1962) ile komedinin teşhir gücünü en çıplak hâliyle kullandığı çizgiyi tamamlamaktadır. *Gamsız Hayat* Risi’nin hız, araç kültürü ve fırsatçılığa dair keskin gözünü vurgulamaktadır. Film bu bakışı geniş bir tipolojiye yaymakta ve repertuvar mantığıyla çalışmaktadır. Filmde komedi toplumsal tahlil için bir araçtır.

Film, İtalya’da iyi bir gişe başarısı yakalamıştır ve daha sonra Risi–Monicelli–Scola ortak yapımı *Yeni Canavarlar* (I nuovi mostri, 1977) ile güncellenmiş bir canavarlar serisine kaynak olmuştur. *Canavarlar* belirli bir sınıfa değil toplumun genel davranış kalıplarına eleştiri getirdiğinden ve bunu star oyuncularla yaptığından akım sınırları içinde durmaktadır.

5.2.12: Patlama

Patlama (Il boom, 1963)’da müteahhit Giovanni Alberti (Alberto Sordi) ekonomik mucize yıllarının parıltısına kapılıp borç batağına saplanır. Eşi Silvia’nın (Gianna Maria Canale) sürdürmek istediği gösterişli hayat, daire, davetler ve taksitler onu yeni krediler aramaya iter. Aile ve dost çevresinden para bulamaz. Tam bu noktada, bir sanayicinin eşi Bayan Bausetti (Elena Nicolai) onu özel bir teklifle çağırır. Kocasının (Ettore Geri) kazayla kör olan tek gözü için genç ve sağlıklı birinden kornea satın almak ister. Karşılığında borçlarını kapatacak büyük bir meblağ ödeyecektir. Giovanni önce iğrenir ama sonra kaporayı alır. İş bağlandı yalanıyla görkemli bir ev daveti düzenler, alay eden çevresine güç gösterisi yapar ve Silvia’nın aşka ve lükse dönen ilgisini geri kazanır. Fakat randevu günü kliniğe gittiğinde korkar ve kaçır. Bayan Bausetti onu geri adım atsa bile hayatını ve evliliğini nasıl sürdüreceğini sorarak ikna eder. Giovanni geri döner. Tek gözü feda edilen, borçtan kurtulmuş ama bedelini bedeniyle ödemiş bir başarıda sıkışmıştır. Hikâye paranın aile, onur ve beden üzerindeki mutlak baskısını gösteren bu soğuk pazarlıkla kapanır.

Patlama, İtalyan Usulü Komedi içinde ekonomik mucizeyi doğrudan hedef alan yalın bir model kurmuştur. De Sica olay örgüsünü tek bir anlaşma etrafında sıkıştırır. Toplumsal eleştiri de bu anlaşmanın hukuksuz ama karakter için makul görünmesine yaslanmaktadır. Borç refahın buyruğu olarak işlemektedir. Giovanni'nin çevresindeki komşular, iş arkadaşları, bankerler dahil herkes aynı dili konuşmaktadır. Vitrin korunmalı ve itibar kurtarılmalıdır.

Giovanni Alberti karakteri, Alberto Sordi'nin yıldız kişiliğinin hesaplı kullanımına dayanmıştır. Sordi filmde ezilen, sıkışan ve sonunda razı olan bir anti-kahraman olarak resmedilmiştir. Silvia lüks ısrarlarıyla tek boyutlu bir talep makinesi gibi çalışırken vitrinin sözüne bağlanan sınıf arzusunun çıplak göstergesine dönüşmüştür. Onun sevgisi ve bağlılığı konforla eşitlenmiştir. Bayan Bausetti ise sistemin mantığını gösteren bir soğuklukla resmedilmiştir. Genç ve sağlıklı beden karşılığı para ödeme formülünü bir iş kalemi gibi dile getirmektedir.

Biçimsel tercihlerin hepsi içerikle akortludur. Siyah-beyaz görüntü evin mermer, cam ve boş alanlarını zengin ama soğuk bir geometriyle kurmuştur. Apartman lobileri, asansörler, klinik koridorları ve gösterişli salonlar paranın dolaştığı fakat yakınlığın kaybolduğu yerlerdir. Bu tercihler anlatının etik gerilimini büyötmektedir. Parıltı artmakta, alan genişlemekte ama kadrajın nefesi daralmaktadır.

Filmin yapısı De Sica–Zavattini ortaklığının gündelik ayrıntılardan ilke çıkarma yöntemini komedinin en kuru haliyle sürdürmüştür. Neorealist duyarlığın doğrudan gözleme yaslanan tonu burada yerini kentli hayatın sözleşme ve taksitlerle belirlendiği bir düzene bırakmıştır. Görkemli davette herkes birbirinin bakışını satın almaya çalışırken klinikteki bakış parasal bir karşılığa indirgenmiştir. Davet sekansı hazımsız bir zafer gösterisi gibi yazılmıştır. Borç kapatılmadan kurulan masada eski aşağılanmalar telafi edilmektedir ama telafinin kaynağı yine bedendir.

Patlama, yönetmenin filmografisinde savaş sonrası Umberto D. gibi hümanist filmlerden yıldızlı toplumsal komedilere uzanan hattın önemli bir durağıdır. De Sica seyirciyi absürt pazarlığın işleyişine maruz bırakmaktadır. Filmin sonunda Giovanni'nin kabul etmesinden sonra sistemin ödülüyle birlikte cezası da kesilmiştir.

5.2.13: Başarı

Mauro Morassi'nin *Başarı* (Il successo, 1963) filminde Giulio Cerioni (Vittorio Gassman) 38 yaşında, Roma'da beyaz yakalı bir işte çalışan bir adamdır. Hayatının yetersiz, sıradan ve değersiz olduğuna inanır ve zenginlik fikrine tutunur. Sardinia kıyısında bir arsa spekülasyonu fırsatı yakaladığını düşünür ancak peşinatı yoktur. Kısa sürede eski arkadaşlarına, akrabalarına ve iş çevresine koşar, borç ister, teminat sözü verir ve kişisel itibarını ipotek eder. Bu süreçte en yakın dostu Sergio'yu (Jean-Louis Trintignant) ve eşi Laura'yı (Anouk Aimée) kırar. Yalan söylemeyi ve ağzı kalabalık bir ikna dilini günlük alışkanlığa çevirir. Bankalara ve aracılara yaklaşır, küçük rüşvetler, küçük numaralar dener ve gittikçe daha fazla taviz verir. Amacı üç ay içinde on milyon liralık bulup arsayı almak sonra büyük kârla dönmektir. Para akışını tamamladığında artık başka biridir. Çevresindeki saygıyı yitirmiş, tek amacı fırsatı kapmak olan birine dönüşmüştür. Sonunda hedefe ulaşsa da bedeli ağır olur. Geriye dertsiz, sevgisiz ve yalnız bir zenginlik kalmıştır.

Hikâye, ekonomik atılım yıllarında yükselen başarı arzusunun, aile ve dostluk bağlarını nasıl aşındırdığını adım adım göstermektedir. Filmin anlatısı tek bir yükselme çizgisi üzerine kurulmuştur ve her sahne bu çizgiyi besleyen küçük pazarlıkların soğuk mantığını açığa çıkarmaktadır. Kentsel büyüme çağının aceleciliği filmde bir kişilik biçimine dönüşmüştür. Karakter başarıyı sadece nakit akışı olarak görmektedir. İnsan ilişkileri onun için teminat ya da avans gibi işlemektedir. Otomobil, telefon, büro gibi modern mekân ve araçlarla filmde hız hissi baskındır.

Başarı, ekonomik gelişmelerin başarı ideolojisini gündelik hayatın ayrıntıları üzerinden sorgulamaktadır. Giulio ufku dar bir maaşlı çalışandan hızlıca ayrılıp bir vurgunla yeni bir statüye sıçramak istemektedir. Bu hedef Sardinia'da arazi spekülasyonu gibi dönemin turizm ve inşaat merkezli büyüme hayalleriyle kurulmuştur. Hız, risk, fırsat gibi kavramlar karakterin bedeninde görünür olmaktadır. Bu durum filmde borç ve tanışıklık ağlarının üzerinden gelişmektedir. Aile içi dayanışma yerini kredi sağlayan akrabalara bırakmıştır ve dostluklar aracılık eden telefon konuşmalarıyla ölçülmektedir. Bütün bunların altında başarıya eşlik eden yorgunluk, güvensizlik ve yalnızlaşma birikerek görünür hale gelmektedir. Kısa yoldan sınıf atlama arzusunun finansal bir zincire bağlandığını göstermektedir. Film, başarıyı mümkün kılan düzeni, düzenin kişisel bedellerini ve kazanç ile saygınlık arasındaki uyumsuzluğu yan yana koymaktadır.

Otomobil, işyeri, apartman holü, büro eşyası gibi modern unsurlar anlatının ritmini belirlemektedir. Mekânlar ve araçlar filmdeki içsel çözülmenin taşıyıcılarıdır. Bir güç ve erkeklik imgesi olarak arabanın özgürlük, başarı ve modernlik vaadi karakterin bir sonraki randevuya yetişme telaşına aracılık etmektedir. Büroda ise açık alan ile camlı yönetici odası arasındaki ayırım eril başarı modelinin mimari bir çevirisine dönüşmüştür. Giulio'nun kendini ispatlama çabası zamana, telefon görüşmelerine, toplantı odalarına ve kartvizite bağlanmıştır. Başarı burada ölçülebilir ve hesaplanabilir bir yer değiştirmedir. Televizyon reklamlarının ve vitrinlerin yaydığı yeni yaşam tasavvuru gerçek gelirlerle uyuşmamaktadır. Taksitler, borç istemek için duyulan utanç ve hediyeleşmenin bile bir müzakereye dönüşmesi gibi durumlar aracılığıyla film o uyuşmazlığı göstermeye çalışmaktadır. Ev içi emek ile ücretli emek arasındaki ağırlık değişmiş ve kadınların çalışma hayatındaki görünürlüğü yeni gerilimler üretmiştir. Statü sembolleri ilişkilerin dilini baskılamaktadır. Filmde kurlan bu canlılık anlatıdaki telaşın karşılığını üretmektedir. Aynı zamanda kaygı ve fırsatın birlikte yaşandığı bir ruh halini taşımaktadır. Neşeli durumlar kısa ömürlü zaferlerin ve ertesi günün yeni borçlarını çağırmaktadır. Roma'nın büro koridorları, banka şubeleri, lokantaları ve banliyö geçişleri bu soğuk ritmin mekanlarıdır.

Filmin sonunda Giulio aradığı sınıfsal sıçramaya fiilen yaklaşmıştır. Fakat sosyal ilişkilerden arındırılmış bu yaklaşma yeni bir yalnızlık biçimi doğurmuştur. Başarı, değer atfedilen nesnelere erişim anlamına gelirken güvene ve samimi ilişkilere aynı ölçüde erişim sağlayamamaktadır. Filmin bu hiciv yapısı yine bir teşhir aracına dönüşmektedir. Ekonomik mucizenin birey ölçeğinde nasıl işlediğini, hızın ve tüketimin kişiliği nasıl yeniden biçimlendirdiğini, görünür ve ölçülebilir olanın görünmez bedellerini anlatmaya çalışmaktadır.

5.2.14: Mafya

Alberto Lattuada'nın *Mafya* (Mafioso, 1962) filmi gündelik hayatın içinde görünmeyen bir güç ağının sıradan bir yurttaşı nasıl hızla içine kattığını göstermektedir. Kuzey-güney karşıtlığı farklı zaman algılarıyla, farklı itibar ve aile kurallarıyla çalışan iki farklı dünyadır. Milano'daki fabrika ölçülü bir düzene göre işlemekte, Sicilya'da ise söz, akrabalık, nam ve koruma gibi başka ilişkiler belirleyici olmaktadır. Nino bu iki ritim arasında ezilirken özne olmaktan çıkmaktadır.

Öykü şöyledir; Nino Badalamenti (Alberto Sordi) Milano’da bir otomotiv fabrikasında çalışan, kökeni Sicilya’ya uzanan düzenli bir aile babasıdır. Yaz tatilinde eşi Marta’yı (Norma Bengell) ve çocuklarını alıp doğduğu kasabaya gider. Kuzeyli gelin, adadaki kapalı toplumsal kurallara alışamaz. Nino ise eski dostlarla ve hısım akrabayla hasret giderir. Kasabanın koruyucu gücü sayılan Don Vincenzo (Ugo Attanasio) misafirperverdir. Nino’nun şehirdeki patronuna gönderilecek bir hediyeyi iletmesini ister. Bu rica kısa sürede bir borca dönüşür. Nino, kimseye sezdirmeden Amerika’ya gizlice gönderilir ve New York’ta bir infazı yerine getirmesi istenir ve itiraz edemez. Ne yaptığını anlatmadan Sicilya’ya, oradan da Milano’daki işine geri döner. Aile sofrası ve gündelik hayat kaldığı yerden devam ediyor gibi görünür fakat Nino artık bildiği düzenin dışında bir şeye bulaştığının farkındadır ve suskunluğu ağırlaşmaktadır.

Film İtalya’nın hızlı modernleşme evresinde yükselen başarı fikrini güneyin yerel sadakat rejimleriyle kesiştiği bir anlatı olarak kurmaktadır. Öykü, kuzeyde rasyonel üretim düzenine uyum sağlamış bir ustabaşının memleket ziyaretiyle başlamış ve bu ziyaretin görünmez bir borç ilişkisinin hatırlanmasına yol açtığını ortaya koymuştur. Düzenli çalışma, dakiklik, planlama ve performans denetimiyle tanımlanan bir iş hayatı, Sicilya’da akrabalık ve aracılık ağlarının talep ettiği karşılık verme zorunluluğu ile çatışmaktadır. Film bu iki sistemin aynı anda işlemesine odaklanmakta ve seyirciyi bu eşzamanlılığın sonuçlarıyla yüzleştirmeye çalışmaktadır. Güney ile kuzey arasındaki fark yalnızca gelir ya da teknik altyapı farkı olarak değil, iletişim ve otorite kuralları farkı olarak da işlemektedir. İş yerindeki hiyerarşi kurala ve ölçülebilir sonuçlara dayanmaktadır. Sicilya’daki otorite ise geleneksel saygı kodlarına ve aracılık eden kişilerin kurduğu ilişki ağlarına yaslanmaktadır. Her iki biçim de hesap verebilirlik iddiası taşımasına rağmen birinde verimlilik ve performans, diğesinde söz ve namus belirleyici olmaktadır. Nino iki tarafın da istediğini yerine getiren uyumlu bir özneye dönüştürülmüştür. Ama bu uyum huzur yerine sürekli bir tetikte olma haline sebep olmaktadır.

Kahramanın kuzeydeki iş yeri sahneleri gündelik modernliğin ritmini ve standartlaştırıcı gücünü tarif etmektedir. Beyaz önlük, kronometre, çizelge, kontrol toplantısı ve vardiya planı kişisel yetkinliğin ölçülebilir hale geldiği bir dünyayı işaret etmektedir. Aynı kişinin Sicilya’ya dönüşünde karşısına çıkan geniş aile sofraları, cemaat içi dayanışma jestleri, araçlar ve saygı ritüelleri ise başka bir düzenin sürekliliğini görünür kılmaktadır. Bu ikinci düzende söz, armağan ve aracılık kalıcı bağlar üretmektedir. Film kişinin tek bir hayat içinde her ikisine de uymak zorunda kalarak içine düştüğü çatışma yoluyla toplumsal bir eleştiri yapmaktadır. Başlangıçta kültürel farkların yarattığı hafif gerilimle işleyen komedi unsurlarının tonu olaylar

tırmadıkça koyulaşmaktadır. Kahramanın yerel otoriteyle temasında arkadaşlık, aile ve şakalaşmaların yerini geri çevrilemez bir görev almıştır. Aile ve cinsiyet rolleri bu dönüşümün pratik çerçevesini sağlamıştır.

Kuzeyli eşin Sicilya'daki gündelik hayata yabancılığı, modern yaşam tarzının yerel normlarla temasındaki çatışmayı çıplak biçimde görünür kılmaktadır. Kadın emeğinin ev içindeki konumu, misafirlik ve akrabalık ritüellerinin ağırlığı altında yeniden biçimlenmektedir. Erkekliğin tanımı da değişmiştir. Ustabaşı olarak yetkin olan, ölçen ve planlayan erkek, Sicilya'da ricayı geri çeviremeyen ve cemaatin beklentisini gözetten pasif bir role girmektedir.

İş yerinde düzenli, tekrarlı ve ölçülü bir ritim hâkimdir. Sicilya'da ise kalabalık, uğultulu ve törensel hareketler alanı genişletmektedir. Tonlardaki bu fark kahramanın zihinsel bölünmesini de somut hale getirmektedir. Otorite her an hesap sorabilen bir soğuklukla dengelenmekte ve şiddet yaşamın olağan akışı içinde gerçekleşmektedir. Bu açıdan seyirci kahramanın seçimlerinden ziyade onu çevreleyen koşulların ağırlığına odaklanmaktadır.

Komedi ile kara film tonunun iç içe geçmesi anlatıya net bir gerilim vermiştir. Son bölümde Nino'nun başlangıçtaki iş düzenine geri dönüşü filmdeki gerilimi kişisel düzeyde bir sonuca bağlamıştır. Ustabaşı hâlâ ölçmekte ve planlar inşa etmektedir. Etrafındaki ritim aynıdır. Fakat tekinsizlik artık merkezde durmaktadır. Uyum sağlayan bireyin iç dengesi bozulmuştur ve bu bozulma sistemin tıkr tıkr işlemesine rağmen artık onarılamaz düzeydedir. Toplumsal dönüşümün çatlakları gündelik hayat düzeyinde soğukkanlılıkla görünür kılınmıştır. Gülümseten kültür çatışmaları, kadın-erkek mahremiyet kuralları, sahildeki ve sofradaki küçük törenler ilerleyen dakikalarda yerini klostrofobik bir değişime bırakmıştır. Film, sistemin işleyiş mantığını anlaşılır hâle getirmiştir. Mafyayı tek tek kötü insanlar listesi olarak sunmamaktadır. Göstermek istediği şey aile, dostluk, minnet, itaat gibi ilişki zincirlerinin gündelik hayattaki meşruluğudur. Kuzeyde saat, güneyde ise söz işlemektedir. Finalde Nino işine dönerken filmin etik ağırlığını üzerinde taşımaktadır. İşlediği suçun izi sıradan yaşantısının içine sızmıştır.

5.2.15: Vigevano'lu Öğretmen

Elio Petri'nin sineması iktidarın zihinsel ve kurumsal işleyişini soğuk bir gözle inceleyen, popüler türlerin araçlarını politik ve etik soruların hizmetine sokan bir çizgi izlemektedir. İlk uzun metrajından itibaren bireyin kaygısını bürokrasi, yasa ve ekonomik düzenle kesiştiren anlatılar kurmuştur. 1960'ların ortasında bilimkurguya açılan *Onuncu Kurban* (La decima

vittima, 1965) ve *Herkese Kendi Payı* (A ciascuno il suo ,1967) ile tür deneyini sürdürmüştür. 1970'lerin başında *Her Türü Kuşunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970) ve *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (La classe operaia va in paradiso, 1971) ile toplumsal nevrozların üçlemesini kurmuştur. Ünlü filmi *Her Türü Kuşunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*'da cinayet masasının başındaki bir emniyet amirinin metresini öldürüp suçu apaçık izlerle kendine bağlaması ve buna rağmen dokunulmazlık sınırını test etmesi üzerinedir. Filmde amir, makamın verdiği güçle yargının nasıl eğilip büküldüğünü adım adım izlemektedir. 1971'de Oscar alan film Petri'nin kurum eleştirisini popüler anlatının hızıyla birleştiren yöntemi en berrak hâlinde sunmuştur. *İşçi Sınıfı Cennete Gider* filminde ise bir otomotiv fabrikasında verimlilik baskısı altında çalışan bir işçi üretim hattının hızına uyum sağlamak için bedenini zorlar. Sendikal ve siyasal gerilimlerin ortasında giderek kontrolünü ve benliğini yitirir. Film, verimlilik ideolojisinin üretim hattını ve bilinç dünyasını standartlaştırdığı düzeni sınıfsal konumlanma üzerinden çözümlemiştir. Petri *Mülkiyet Artık Hırsızlık Değildir* (La proprietà non è più un furto, 1973) ile kurum dilini ve inanç-iktidar bağına daha da sertleştirmiştir. Döneminde ticari başarı getirmeyen film bugün bakıldığında Petri'nin biçim-politika dengesini en cesurca zorlayan filmi olarak okunabilir. Petri ifadeci ve grotesk öğeleri bilinçli bir abartıyla kullanan, Marxçı okuma ile popüler sinema arasındaki gerilimi verimli kılan, 1968 sonrasının iktidar şüphesini hem polisiye hem melodram hem de taşlama içinde ölçen bir yönetmendir.

Vigevano 'lu Öğretmen (Il Maestro Di Vigevano, 1963) 'de ise Kuzey İtalya'daki ayakkabı sanayisiyle ünlü Vigevano'da bir ilkokul öğretmeni Antonio Mombelli (Alberto Sordi) düşük maaşıyla evi döndürmeye çalışmaktadır. Eşi Ada (Claire Bloom) daha iyi bir hayat ve gerçek bir yükselme beklemektedir. Kasabada başarının ölçüsü fabrikalar ve atölyelerle ölçülmektedir. Çevresi Mombelli'yi öğretmenliği bırakıp küçük bir üretim işine girmesi için sıkıştırır. Ada'nın ısrarı, komşuların iması, velilerin teklifleri derken Mombelli okuldan uzaklaşır, borçlanır, ortak arar, yerel iş çevrelerinin sert diline adım adım alışmaya zorlanır. Fakat işler beklediği gibi gitmez ve sözler tutulmaz, hesap büyür, ev içindeki gerilim artar. Mombelli, öğretmenliğe dönüp dönemeyeceği, ailesini nasıl ayakta tutacağı ve hangi değerleri feda edeceği arasında sıkışır. Okulun gündelik düzeni ile kasabanın iş kurallarının çekişmesi onu yalnızlaştırmıştır.

Film, Kuzey İtalya'nın küçük bir sanayi kentinde öğretmenlik kurumunun toplumsal değerinin, ekonomik mucize yıllarında hızla yükselen üretim ahlakı ve girişimci mantık karşısında nasıl aşındığını inceleyen bir çerçeve kurmaktadır. Kamusal hizmete dayalı meslek etiği ile verimlilik ile kâr ve gösteriş odaklı yeni değerler düzeni arasındaki sürtünmeyi kişisel

trajedilere indirgemeden gündelik pratiklerin içinden göstermektedir. Okul koridorları, sınıf düzeni, teneffüs zili, ders planı ve not çizelgesi gibi unsurlar sıradan bir yaşam biçimi yaratmaktadır. Bu ritim öte taraftaki fabrika düdüğü, üretim takvimi, tedarik hızları ve satış vaatleriyle yarışmaktadır. Rekabet yalnızca piyasa düzeyinde değil saygınlık ve statü algısındadır. Öğretmenin ölçülü hareketleri ile kentin küçük girişimcilerinin gösterişli jestleri aynı kadrada buluşmakta ve bu buluşma bir değerler karşılaştırması olarak gösterilmektedir.

Anlatı kamusal mesleğin sağladığı sembolik prestijin aynı zamanda kırılan bir zemin olduğuna işaret etmektedir. Öğretmen figürü bir otorite kaynağıdır. Fakat hane bütçesi, tüketim beklentisi ve çevrenin baskısı devreye girdiğinde bu otoritenin toplumsal temeli yeni düzenle birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Eğitim, ideal bir meslek bağlılığıyla ilişkilidir. Fakat öğretmen okulun iç düzeni ile kentin hızına aynı anda uymaya çalıştığında parçalanmaya başlamaktadır. Satın alma, borç, akşam yemeğinde açılan bir konu, ebeveynlerin beklentisi gibi durumlar karakterin içsel çatışmasına itici kuvvetler olmaktadır. Bu detaylarla sürekli hale gelen bir uyumsuzluk hissi üretilmiştir. Buna karşılık kentin ekonomik geliri hız ile görünür kılınan işler ve ticari manevralar üzerinden işlemektedir. Değer üretimi ile gelir üretimi arasındaki ayrışma büyüktür. Öğretmenin dünyası düzenli bir maaşa, sabırlı olmaya ve yavaş kazanca dayanmaktadır. Kentin dünyası ise anlık sonuçlara ve gösterilebilir başarıya dayanmaktadır. Film bu ayrışmayı ölçülebilir sonuçlara yönelen bir toplumda sembolik bir sermayeni zayıflığıyla anlatmaktadır.

Sınıf, emek ve cinsiyet ilişkileri ekonomik mucize döneminin gündelik gerçekliğine bağlanmıştır. Öğretmenlik kamusal saygınlık üretmekte ancak haneye girmeyen paranın yarattığı huzursuzluk büyümektedir. Ev içi roller, tüketim beklentisi ve akrabalık çevresinin bakışıyla yeniden kurulmaktadır. Ev eşyaları, giysi ve armağanlar yalnızca nesne değil toplumsal pazarlığın dili haline gelmiştir. Bir sandalye ya da bir paltodan taşan anlam meslek prestijini ve gelir düzeyini ölçen bir cetvele dönüşmüştür. Bu cetvelin bir ucunda sabit maaşa bağlı güven arayışı, öbür ucunda hızla artan talepler ve yeni alışkanlıklar vardır.

Eğitim eşitleyici bir vaade, pazar ise ayrıştırıcı bir ölçüye dayanmaktadır. Film, eşitleme vaadinin neden zayıfladığını açıklamasa da ima etmektedir. Oluşan sınıf yapıları arasındaki kesişmeleri üst üste getirmektedir. Çocukların disiplinle kurduğu ilişki ve yetişkinlerin parayla kurduğu ilişki yan yana izlendiğinde aynı toplumsal düzenin iki yüzü görünür olmaktadır. Disiplin, ölçme ve kıyas okulda ve pazarda benzer bir mantıkla çalışmaktadır. Ancak sonuçlar

farklıdır çünkü okulda ölçme değerlendirme ilerlemeye hizmet ederken pazarda bireyleri hiyerarşik bir düzene yerleştirmektedir.

Yerel ekonomi ve ulusal dönüşüm arasındaki karşıtlık belirgindir. Küçük atölyeler ve tedarik zincirleri kenti bir üretim merkezine çevirmiştir. Üretim ritmi toplumsal hiyerarşiyi yeniden kurmaktadır. Öğretmenliğin sağlayamadığı başarı daha çok satış yapan, daha fazla işçi çalıştıran ya da daha parlak vitrin açanlar tarafından sahiplenilmektedir. Film bu yeni kuralları gündelik görgü dili ve törensel küçük temaslar üzerinden duyurmaktadır. Öğretmenin ölçülü davranışları iş dünyasının abartılı güven gösterileriyle karşılaştırıldığında küçülmez. Hatta tam tersine bu karşılaşma aracılığıyla hangi davranışın hangi ortamda değer kazandığı daha iyi anlaşılmaktadır. Aynı insan okulda saygı görürken kentte mesafeli bir alaya maruz kalmaktadır. Bu dalgalanma toplumsal ölçütlerin küresel dalgalanmalara göre değişiminin bir sonucudur.

Sonuçta öğretmenlik kurumu yerinde durmasına ve kent üretmeye devam etmesine rağmen izleyici, bir meslek etiğinin ve öteki yaşam biçiminin yeni koşullarda nasıl daraldığını kavramaktadır. Değer ve gelir arasındaki mesafe, eğitim ile girişimcilik arasındaki yarış, saygınlık ile başarı arasındaki gerilim Antonio'nun taşıdığı yükte görünür olmaktadır. Bu durum dönemin hızlı kalkınma söyleminin gündelik hayatta işleme şeklini açığa vurmaktadır.

5.2.16: İtalyan Usulü Evlilik

Vittorio De Sica'nın *İtalyan Usulü Evlilik* (Matrimonio all'Italiana, 1964) filmi Eduardo De Filippo'nun Filumena Marturano oyunundan uyarlanan, Napoli'de yaklaşık yirmi yılı kapsayan bir ilişkinin iniş çıkışlarını izletmektedir. Film De Sica'nın savaş sonrası gerçekçi çizgisinden sonra yıldız odaklı komedi ve dram arasına yerleşen dönemine denk düşmektedir.

Napoli'de zengin iş insanı Domenico Soriano (Marcello Mastroianni) genç yaşta tanıştığı Filumena Marturano'yu (Sophia Loren) yıllarca yanında tutar, onun için ev kiralar, sonra da evine akrabam diye alır ve kendisi başka ilişkilerine devam eder. Zaman geçer, Domenico dükkânındaki genç kasiyer Diana (Marilù Tolo) ile evlenmeye karar verir. Filumena, ölümcül hasta rolüne girer. Son isteğim diyerek Domenico'yu yatağının başında nikâha ikna eder. Nikâh kıyılır kıyılmaz ayağa kalkar ve evliliğin amacını açıklar. Yıllardır gizlice büyüüttüğü üç oğlunu -Umberto (Gianni Ridolfi), Michele (Generoso Cortini) ve Riccardo (Vito Moricone)- meşru kılmak. Domenico öfkelenir ve evliliği mahkemede iptal ettirir. Bu sırada evdeki kâhya Alfredo (Aldo Puglisi) ve hizmetçi Rosalia (Tecla Scarano) tanıklık eder. Filumena, karar kesinleşince

bir gerçeği açıklar. Üç çocuktan biri Domenico'nundur ve hangisi olduğunu söylemeyecektir. Domenico takıntıyla iz sürer, gençlerin işlerine gider, konuşmalarını dinler ama yine de öğrenemez. Aylar sonra Diana ile evlilik planı da dağılır. Domenico geri döner, Filumena'yla yeniden nikâh kıyar ve üç genci kendi soyadına geçirir. Filumena çocuklardan hangisinin ona ait olduğu sırrını saklı tutar. Ev artık resmî bir aileye dönüşür ve hikâye bu mutabakatın sessizliğiyle kapanır.

Anlatı Filumena'nın hasta numarasıyla başlayan bugünden açılır ve geriye dönüşlerle ilişkinin tarihi örülür. Bu tercih sahneler arasında yumuşak geçişler kurarak hem karakterlerin niyetini hem de aralarındaki güç dengesini görmemize imkân vermektedir. Filumena zayıf düşmüş bir figür değildir. Sessizce plan yapar ve zamanı kollamayı bilir. Gözünün önünde genç bir kasiyerle evlenmeyi düşünen Domenico'yu yatağın başında nikâha ikna etmesi bir oyun gibi görünür ama asıl amacı bellidir. Domenico'nun oğlu olduğunu öğrenince evin içindeki tüm ilişkiler değişir. Gururu sarsılır, zenginliğin sağladığı rahatlık anlamını yitirir ve baba olma durumu zihnini kemirir. Sonunda evliliği yine kendisi ister ve üç gencin soyadını kabul eder. Böylece anne ile babanın senelerce kuramadığı eşitlik çocukların sayesinde gerçekleşir.

Domenico'nun rahatına düşkün ve idareci tutumu Filumena'nın ev, onur ve çocuklar için sabırla ördüğü hattın yanına yerleştirilmiştir. Film özünde iki kişilik bir savaşı anlatmaktadır. Geri kalan kalabalık arka plandadır ve asıl sahne evdir. *İtalyan Usulü Evlilik*'in önemi evlilik kurumunu bir mutabakat meselesi olarak ele almasıdır.

Film, trajik ve komik etkilerin bir aradalığı, mekânların ve davranışların gündelik gerçekliğe yaslanması ve klasik anlatının mekanikliğini gevşeten bir kurgu anlayışıyla akımın yerleşik özelliklerini taşımaktadır. İtalyan Usulü Komedi'nin temelinde çatışmanın birey ile toplumsal düzen arasında kurulması ve bu karşılaşmanın tekil bir kahramanın çözebileceği türden sunulmamasına dönük eğilim vardır. *İtalyan Usulü Evlilik* tam da bu düzlemde, aile kurumu, miras, meşruiyet ve toplumsal saygınlık gibi düğüm noktalarını bir birey ve toplum gerilimi olarak işlemiştir. Bu gerilim, kurumların ve güç ilişkilerinin sıradan öznenin önüne çıkardığı engeller şeklinde modellenmiştir. Filmde Filumena'nın hukuksal ve ahlaki meşruiyet arayışı geleneksel cinsiyet kodlarının sınırları içinde tartışılmaktadır. Bu durum ekonomik mucize döneminin aile içi rolleri dönüştüren dinamikleriyle birlikte düşünüldüğünde güncel bir toplumsal tablo sunmaktadır.

1960'ların tüketim toplumuna geçiş eşyayla kurulan ilişkinin ve sınıf ile cinsiyet arasındaki aracı mekanizmaların görünür hale gelmesini sağlamıştır. Bu çerçeve *İtalyan Usulü Evlilik*'te mülkiyet, miras ve anneliğin hukuki dayanağı etrafında şekillenen pazarlıkların ağırlığını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Ekonomik mucize döneminin sosyo-ekonomik zemini komedinin gündemini kişilerle mallar arasındaki ilişkinin süregelen biçimde sınındığı sahnelerle taşımıştır. Cinsiyet ve sınıf ilişkileri de bu dolaşım üzerinden görünür kılınmaktadır.

İtalyan Usulü Komedi direniş ve savaş sonrası yoksulluk ikonografisini büyük ölçüde bırakıp ekonomik mucizenin toplumsal dokusuna yönelirken nedensellik zincirini gevşeten ve keskin çözümlerden kaçınan anlatı stratejileri kurmuştur. Bu stratejiler izleyiciyi duygusal boşalmanın garantisine değil, toplumsal çelişkilerin açıkta bırakıldığı bir değerlendirme alanına davet etmektedir. Bununla birlikte aynı tarihsel zeminde kimi filmlerin konvansiyonel üç perdeli yapıyı kısmen benimsediği de görülmektedir. *İtalyan Usulü Evlilik* gibi uyarlamalar bu açıdan ara konumda durmakta ve türün esneklik alanına işaret etmektedir.

Bu filmin de yıldız sistemiyle ilişkisi İtalyan Usulü Komedi'nin popüler çekim gücünü artıran başlıca unsurlardandır. Loren–Mastroianni ikilisi karakterlerin toplumsal rollerini seyirciye hızla aktaran ve bu rolleri tartışma imkânlarını popüler yüzle görünür kılan bir performans düzlemi üretmiştir. Yapımın yerel gişe performansı da bu popüler karşılığın göstergesidir. Sonuçta *İtalyan Usulü Evlilik* komediyi güncel toplumsal düzenin düğümlerini görünür kılan bir inceleme yöntemi olarak kullanan bir örnektir. Ekonomik Mucize atmosferinde aile, cinsiyet ve meşruiyet temalarını sahneye koymaktadır. Komik ve dramatik olan arasındaki salınım çelişkileri yeniden hatırlatmaya çalışmaktadır.

5.2.17: Milano'da Mucize

De Sica'nın *Milano'da Mucize* (Miracolo a Milano, 1951) filminde Totò (Francesco Golisano) bir lahana tarlasında bulunur ve yaşlı Lolotta (Emma Gramatica) onu evlat edinip sevgiyle büyütür. Lolotta ölünce Totò yetimhaneye gider ve büyüyünce Milano'nun dışındaki baraka mahallesine sığınır. Sıcak tavrıyla insanları bir araya getirir. Kasabaya önderlik eder, kulübelere sokak adları verir ve yardımlaşma güçlenir. Totò Edvige (Brunella Bovo) için utangaç bir sevgi besler. Ancak arazinin altında petrol çıkınca iş insanı Mobbi (Guglielmo Barnabò) ve onunla iş tutan Rappi (Paolo Stoppa) barakaları boşaltmak için devreye girer. Çatışma büyürken Lolotta'nın ruhu Totò'ya dilekleri gerçekleştiren bir güvercin verir. Totò komşularının isteklerini yerine getirir ama kısa sürede denge bozulur. Melekler güvercini geri

alır. Ertesi sabah baskın olur ve insanlar polis araçlarına doldurulur. Kaçmayı başaran Edvige sıradan bir güvercini Totò'ya ulaştırır ve Lolotta onu yeniden mucizeye çevirir. Totò araçları dağıtır, herkes süpürgeleri kapar ve Duomo'nun üstünden uçup giderler.

De Sica, *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948) ile *Umberto D.* (1952) arasına oturan bu filmde yoksulluğu mizahın esnek diliyle işlemiştir ve peri masalı öğelerini neorealist gözlemin yanına koymuştur. Cannes'da büyük ödül alan ama İtalya'da sınıflandırması tartışılan bu türler arası film 1950'lerin başındaki ağır havaya karşı çıkan bir örnek olarak öne çıkmıştır. Zavattini, sinemanın yoksulluğu tek başına bir konu gibi nesneleştirmemesi gerektiğini, gündelik ayrıntılara ısrarla bakması gerektiğini savunur. Milano'da Mucize bu açıdan bir masaldır ve bu masal sınıfsal gerçeklikleri görünür kılarak seyirciyi toplumsal ilişkilerin çıplak dokusuna daha duyarlı kılmaya çağırıştır.

Kentin kenarındaki gecekondu alanı topluluğu sahnede dolaştıran düzenlemelerle bir örgütlenmeyi temsil etmektedir. Bürokrasi ve sermaye temsilcilerinin baskıları örgütlenmeye tehdit olmaktadır. Filmin yergisel komikliği karakterlerin karikatürize edilmiş halleriyle toplumsal rolleri üstlenmelerinden ve fantastik öğelerle gerçekçiliğin birleşmesinden doğmaktadır. Film İtalyan Usulü Komedi'nin güncel meseleleri keskin toplumsal hicivle işleyen ve melodram öğelerini komediyle harmanlayan yapısıyla bağ kurmaktadır. Tarihsel olarak Milano'da Mucize akımın parçası sayılmaz. Yine de mülkiyet, iktidar dili, küçük burjuva arzuları ve mucize dediğimiz ideolojik hayaller üzerine kurduğu alaycı bakış bu geleneğin toplumsal teşhir meselesine öncül bir zemin sağlamaktadır. Milano'da Mucize'nin komediyi toplumsal teşhir filmi yapan başlıca stratejileri doğal mekânda çekim, amatör oyunculuk ve gündelik ayrıntı siyaseti gibi unsurları masalsı bir zeminde yeniden kurması ve eleştirel gücü çok yoğun kullanmasıdır. Neorealizmin kalıcı etkisi ve bu etkinin 1950'ler sonu ile 1960'lar İtalyan komedisindeki dönüşümü, bu filmle dönemler arasında bir geçitte gerçekleştiğini göstermektedir.

De Sica'nın filmografisi içinde *Milano'da Mucize* önceki başyapıtlardaki etik ve gerçekçi çizgiyi masalsı bir öyküyle birleştirmektedir. Yönetmenin daha sonra Alberto Sordi ile yaptığı *Patlama*, ekonomik mucize yıllarına bakan kara mizahıyla burada gördüğümüz yaşama hakkı ve siyaset eleştirisinin bir çeşididir. Film dilinin en çok tartışılan ögesi ise mucizevi güvercindir. Güvercin gerçekçilikten sapma olduğu için küçümsenmiştir. Fakat filmdeki fantezi gerçekliğin üstünü örtmemektedir. Gerçekliğin ağır çaresizliğine nihayet bulunmuş hayali bir çözüm önermektedir. Filmin sonunda süpürgelerle göğe yükselen kalabalık, mülkiyet şiddetinin

dayattığı gerçeklik koşulları içinde bir özgürlük alanı sunmuştur. Fantastik komedi, ideoloji eleştirisinin bir yöntemi olarak denenmiştir.

Anlatı kendine özgü mizahı biçimsel tercihlerle desteklenmiştir. Kalabalık sahneler bürokratik şiddeti açığa çıkaran törensel bir düzen kurmuştur. Kadrajın kenarlarında çoğalan küçük şakalar mücadele tempoyu bilinçli bir şekilde esnetmektedir. Karakterlerin sınıfsal karşıtlığı düşünüldüğünde filmdeki komedi basit bir gülme tepkisinin ötesine geçmektedir. En nihayetinde *Milano'da Mucize* komedinin İtalyan sinemasındaki tarihsel çizgisine doğrudan bağlanmasa da o çizginin kurulmasına yardım etmiştir. De Sica, filmlerinde yoksulun onurunu öne çıkaran insancılık kadar modernliğin yeni mitlerine yani refaha, mucizeye ve hıza yönelen kuşkuyu da dile getirmektedir. İtalyan Usulü Komedi'nin kurumsal taşlamasına giden yolu açan şey budur. Milano'da Mucize, eleştirisini hem güvercinin kanadında uçan bir ütopya imgesiyle hem de yerde var olan gündelik ayrıntıların ağırlığıyla vermektedir.

5.2.18: Napoli Altını

Vittorio De Sica'nın 1954 tarihli *Napoli Altını* (L'oro di Napoli) Giuseppe Marotta'nın aynı adlı öykü kitabından uyarlanan altı bölümlü bir kent panoramasıdır. Senaryosu Cesare Zavattini ile birlikte yazılmıştır. Film yeniden keşfedildikten sonra Venedik Film Festivali'nde açılış öncesi gösterilmiş ve Cinecittà tarafından restore edilmiştir. Oyuncu kadrosunun yıldız gücü Sophia Loren, Silvana Mangano, Totò, Eduardo De Filippo, Paolo Stoppa ve bizzat De Sica ile birleşmiştir. Böylece neorealist kökler yıldız sistemi ekonomisiyle özel bir bileşim kurmuştur.

Film Napoli'nin farklı semtlerinde geçen altı kısa hikâyeden oluşmuş ve her bölüm gevşek bağlarla birbirine eklenmiştir. *Kabadayı* (Il guappo) bölümünde aile reisi ve Don Saverio Petrillo (Totò) yıllardır eve çöken ve otorite kuran bölge kabadayısı Don Carmine Javarone'a (Pasquale Cennamo) karşı, eşi Carolina'nın (Lianella Carell) desteğiyle beklenmedik bir üstünlük kurar. Yanlış bir kalp hastalığı söylentisi kabadayının gözdağını bozar ve evdeki işgal ortak kararlar son bulur.

Veresiye pizzalar (Pizze a credito) bölümünde pizzacı Sofia (Sophia Loren) ve kocası Rosario (Giacomo Furia) bütün gün veresiyeyle uğraşır. Sofia'nın parmağından kaybolan nişan yüzüğü tüm mahallede aranır. Yüzüğün aslında sevgilisi Alfredo'ya (Alberto Farnese) bırakıldığı anlaşılınca arama oyunu kapanır ve çift günlük hayata geri döner. Küçük Cenaze (Il funeralino) ise kısa bir çocuk cenazesini anlatmaktadır. *Kumarbazlar* (I giocatori) bölümünde

oyuna düşkün Kont Prospero (Vittorio De Sica) apartman görevlisinin oğlu Gennarino'yla (Pierino Bilancione) her gün iskambil oynamaktadır. Kaybettikçe yatırımlarını oyuna yatırır ve çocuğun serinkanlılığı karşısında sürekli kaybeder. *Teresa* bölümünde geçmişte genelevde çalışmış Teresa (Silvana Mangano) romantik görünen bir evlilik yapar. Daha sonra zengin damadın (Erno Crisa) niyetinin, karşılıksız aşkı yüzünden intihar eden bir genç kadının suçluluğunu kamuya açık bir kefaret oyununa çevirmek olduğu ortaya çıkar. Teresa kırgın bir gururla uzaklaşır. *Profesör* (Il professore) bölümünde Don Ersilio Miccio (Eduardo De Filippo) mahalleliye küçük ücretler karşılığında öğüt satar. Kıskanç nişanlılardan askere giden gençlere kadar pek çok başvuruyu çözer. Çevreyi huzursuz eden kibirli bir soyluya karşı topluca yapılacak olan karşı çıkmayı kendisi önerir ve sorun komşuların eşgüdümlü katılımıyla çözülür.

Her bölüm Napoli'nin yerel kaynaklarını modern kent deneyiminin sinemasal alanına çevirmiştir. Filmin yapısı İtalyan Usulü Komedi ile akrabalığını ama ondan tarihsel olarak erken oluşunu ortaya koymaktadır. Film, Monicelli-Risi-Germi çizgisinin 1958 sonrası kodlayacağı stratejilerin ön koşullarını sezdirenen bir haberci gibi işlemektedir. Güncellenmiş sınıf tipolojisi, gündeliğin ilişkilerin küçük politikaları ve mutlu sonun askıya alınması bu örüntünün içindedir. *Napoli Altını*, Napoli alt kültürlerinin taşkın mizahını kamusal eleştiriye çeviren erken bir etik-estetik kurmuştur. De Sica'nın filmografisinde yapıtın yeri iki yönüyle belirgindir. Bir yandan *Bisiklet Hırsızları* ile kurulan neorealist omurga devam etmektedir. Öte yandan 1960'larda gelecek komedilerin toplumsal teşhir iştahının öncesini göstermektedir. 1954'te gelen bu Napoli tablosu iki yıl sonra Yuvasızlar (Il tetto, 1956) ile kapanacak neorealist çizginin ve 1960'lardaki İtalyan Usulü Komedi hamlelerine bağlanacak yıldız temelli üretim modelinin tam kavşağındadır. De Sica'nın çok yüzlü kariyerindeki geçişler bu filmde görülmektedir.

Filmde Sophia Loren'in oyunu arzunun ve yoksulluğun dolaşımını mahalleye çevirmektedir. Film, toplumsal ilişkilerin maruz kaldığı baskıyı açığa çıkaran bir davranış biçimi olarak işlemektedir. Napoli'nin sinemadaki temsillerinde işsizlik, yerinden edilme ve küçük ölçekli yolsuzluk gibi temaların örülmesi bu çerçevede erkenden görülmektedir. *Napoli Altını*, De Sica'nın sinemasında neorealist duyarlılığın hafif komediyle buluşmasının bir istisnası değildir. Filmin dokusu İtalyan Usulü Komedi'nin ileride norm hâline getireceği toplumsal teşhiri Napoli'ye özgü jestler ve söz alışverişleri üzerinden sınamıştır.

5.2.19: Kısaçlık Dramı

Ettore Scola, savaş sonrası İtalya'nın hikâyesini perdeye taşımanın hem incelikli hem de çelişkili yollarını bulan bir yönetmendir. Yönetmeni yalnızca İtalyan Usulü Komedi altında sınırlamak güçtür çünkü bu akım 1960'ların hızlı modernleşmesini alaycı bir gözle gösterirken 1970'lerde günlük dile sızan bir duyarlığa doğru evrilen bir sinema dili kurmuştur. Scola ise yumuşak ve biraz melankolik bir tempoyla izleyiciyi karakterlerin iç dünyasına yaklaştırmaktadır. Scola'nın hicve yönelişi kötülüğün ve patolojinin estetiğiyle yüzleşen bir mizah anlayışıdır. Filmleri dokunulmaz sayılan sınırların ihlalinde güç bulmaktadır. Bu yüzden 1970'lerin şiddet yüklü atmosferine bakmakta, açık uçlu ve rahatsız edici bir komedi kurmaktadır. Scola İtalyan Usulü Komedi mirasını devralmış ve ona tarihsel bir derinlik ve entelektüel bir ağırlık kazandırmıştır. Scola'nın yaklaşımında bireysel hikâyeler ile ulusal tarih arasında sürekli bir ilişki vardır. Gündelik hayatın sıradan figürleri gibi görünen karakterler, İtalya'nın politik ve kültürel dönüşümlerinin temsilcileridir. *Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki* (C'eravamo tanto amati, 1974), *Teras* (La terrazza, 1980) ve *Özel Bir Gün* (Una giornata particolare, 1977) bu tasarıları farklı yoğunluklarla örneklemektedir.

Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki yönetmenin ustalık dönemi başyapıtıdır. Üç eski partizan arkadaşın hayatı üzerinden hem İtalya'nın savaş sonrası dönüşümünü hem de sol ideallerin erozyonunu işlemektedir. Scola filmde bireysel başarısızlıkların politik ideallerin çöküşüyle paralel olarak ilerlemesini incelemektedir. Film Fellini ve De Sica gibi yönetmenlerin sinemasına doğrudan göndermelerle dostluk-aşk-ihanet üçgeniyle bir kuşağın hayal kırıklığını ortaya koymaktadır. Altın Küre ödüllü *Özel Bir Gün* ise Mussolini döneminin gündelik hayatına odaklanmaktadır. Sophia Loren ve Marcello Mastroianni'nin performanslarıyla güçlenen film, faşist rejimin sıradan insan yaşamına sızışını göstermektedir. Sessiz, melankolik ve dar mekânlarda geçen hikâye politik baskının özel alanı kuşatmasını dramatik bir yoğunlukla sergilemektedir. *Teras* ise entelektüel ve politik çevrelerin kısır döngüsünü anlatmaktadır. Farklı karakterlerin bulunduğu teras metaforu İtalya'daki kültürel elitin çıkmazını temsil etmektedir. Scola burada ironiyle birlikte derin bir umutsuzluk da işlemiştir. *Hayatımın En Muhteşem Akşamı* (La più bella serata della mia vita, 1972) adalet kavramını parodileştiren bir filmidir. Filmde Scola burjuva düzeninin yozlaşmış ahlakını hedef almaktadır. *Çirkinler, Kirliler ve Kötüler* (Brutti, sporchi e cattivi, 1976) Roma gecekondu mahallelerinde geçen kara mizah dolu bir taşlamadır. Çürümüşlüğü en dip noktasında bile mizahı elden bırakmayan Scola, sefaletin grotesk boyutlarını gözler önüne sermiştir. *Kısaçlık Dramı* (*Dramma della gelosia*, 1970) ise aşk üçgeni üzerinden sınıf, siyaset ve bireysel çaresizliği ele almaktadır.

Kısaçlık Dramı, İtalyan toplumunun geçirdiği dönüşümlerin ironik ve eleştirel bir kayıdır. Film üç ana karakterin etrafında örülmüştür. *Adelaide* (Monica Vitti) çiçekçilik yapan, romantik ideallerle dolu ve ekonomik olarak bağımsız bir kadındır. *Oreste* (Marcello Mastroianni) evli bir inşaat işçisi olup rutinleşmiş evliliğinden kaçmak istemektedir. *Nello* (Giancarlo Giannini) ise genç ve tutkulu bir pizzacıdır. Adelaide'in Oreste ile başlayan ilişkisi kısa sürede Nello'nun sahneye girmesiyle karmaşık bir aşk üçgenine dönüşür. Adelaide, klasik evlilik ve çocuk beklentilerini reddederek kendi istediği gibi sevme özgürlüğünü savunmaktadır. Öykü şöyledir; Oreste, Roma'da yaşayan, yorgun ve hayattan darbe yemiş bir duvarcıdır. Siyasi açıdan tutkulu bir komünisttir ve özel yaşamında mutsuzdur. Bir şenlikte tanıştığı çiçekçi Adelaide'e âşık olur. İlişkileri tutkulu başlar fakat kısa sürede Oreste'nin yaşı ilerlemiş eşi bu aşkı öğrenir. Yanlış anlaşılmalara ve tartışmalar Adelaide'i hastanelik yapar. Yine bir gösteri sırasında Oreste'nin tanıştığı genç pizzacı Nello'nun devreye girmesiyle üçlü bir ilişki doğar. Adelaide, iki adam arasında kalır ve ikisini de bırakmak istemez. Bu durum kavgalar, kıskançlık krizleri ve Adelaide'in yeniden hastaneye kaldırılmasına yol açar. İçsel sıkıntılarını çözmek için psikanalize başvurur, hatta intihara kalkışır. Kısa süreliğine başka bir adamla evlilik denemesi yapar ama bundan da vazgeçer. Sonunda tercihini Nello'dan yana kullanır ve onunla evlenmeye karar verir. Oreste ise işini, giderek dengesini ve umudunu kaybeder. Adelaide'i geri kazanmak için çaresizce büyücülere başvuracak kadar düşer. Bir gün Adelaide ve Nello düğün yolundayken karşılarına çıkar. Çıkan arbede sırasında Oreste istemeden Adelaide'i ölümcül biçimde yaralar. Böylece filmin başından beri izlenen mahkeme sahnelerinin nedeni de açığa çıkar. Oreste, akıl hastalığı indirimiyle kısa bir cezaya çarptırılır fakat cezasını tamamladıktan sonra tamamen aklını yitirir. Filmin finalinde hayali konuşmalarla Adelaide'i hâlâ yanında hissededen bir serseriye dönüşmüştür.

Filmin anlatı yapısı sıra dışı bir dava kurgusuna dayanmaktadır. İzleyici, bir yargıcın karşısında ifade veren karakterlerin anlatımlarını dinler ve olayları bu kesişen bakış açılarından öğrenir. Karakterler sık sık doğrudan kameraya bakarak konuşur, böylece seyirci bir nevi hâkim konumuna yerleştirilir. Adelaide karakteri ekonomik bağımsızlığı ve geleneksel aile kurumuna mesafesiyle dönemin toplumsal dönüşümünü temsil etmektedir. Psikiyatriste yönelttiği sözleri kadının modernleşen toplum içindeki kimlik krizini ironik bir şekilde dile getirmektedir. Scola, kadın karakteri yeni toplumsal değerlerin taşıyıcısı olarak konumlandırmıştır. Bu yönüyle film 1970'lerin İtalyan toplumunda kadın özgürleşmesi, cinsel serbestlik ve bireysel tercihler konusundaki tartışmaları yansıtmaktadır.

Filmin mizahı acı verici bir ironiye dayanmaktadır. Üçlü ilişki bir süre boyunca mutluluk ve özgürlük vaadi taşısa da kıskançlık kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır. Adelaide iki adam arasında karar veremez. Bu durum aynı zamanda aşkın her zaman eksiklik ve tatminsizlik içerdiğini ima etmektedir. Nitekim finalde Oreste'nin şiddeti, Adelaide'in ölümü ve Oreste'nin delilik hali melodramı kara mizahla birleştiren trajikomik bir tablo yaratmaktadır. Adelaide'in ölümü, Oreste'nin deliliği ve Nello'nun başarısız evlilik girişimi her türlü aşk deneyiminin beklentileri boşa çıkaracağı düşüncesini vurgulamaktadır. Aşk üçlü ya da ikili formlarda daima eksik kalacak, arzu nesnesi hiçbir zaman kalıcı olarak elde edilemeyecektir.

Kıskançlık Dramı melodramı komediye, romantizmi groteske, bireysel tutkuları toplumsal dönüşümün alegorisine dönüştüren bir başyapıttır. Scola, Age ve Scarpelli'nin senaryosuyla birlikte Yeni Gerçekçi öğeleri popüler komediye ustalıkla aktarmıştır. Film, İtalyan Usulü Komedi'nin İtalya'nın tarımdan sanayi toplumuna, geleneksel değerlerden modern özgürlük arayışına geçişinin ironik bir kaydıdır ve akımın geç evresinde imkânlarını yeniden kalibre eden bir eşiği temsil etmektedir. Scola komediyi gerçekçi detaylar ve popüler komediden beslenen bir ifade olarak kurmuştur.

Film, melodramın üçgenini bir karakter incelemesiyle sınırlamamıştır. Kıskançlığın seyri toplumsal kodlara, sınıf aidiyetlerine ve dönemin kültürel iklimine bağlanmıştır. Scola'nın 1970'lerde geliştirdiği yöntemler bu bağlamda belirleyicidir. Günlük hayatın içine sızan aşırılık politik söylemi derinleştiren bir komedi üslubu yaratmaktadır. Filmin ağırlık merkezi gündelik yaşama gömülü kültürel göstergelerde toplanmaktadır. Bireysel arzular ile kültürel tüketim pratikleri birbirine temas etmektedir. Bu film yönetmenin daha sonra sertleşecek toplumsal teşhislerinin öncülü sayılmaktadır. (Brunetta, s. 276)

5.2.20: Ekmek ve Çikolata

Franco Brusati'nin sineması modernleşme döneminde sınıf ilişkilerinin ve aidiyet arayışının gündelik hayatta nasıl biçimlendiğini ele almaktadır. Kurumların, kuralların ve yerel alışkanlıkların insan davranışını yönlendirmesi işlenen temel konulardandır. Filmlerinde mizahı toplumsal gerilimleri görünür kılan bir yöntem olarak kullanmıştır ve bu yöntemle ekonomik beklentiler, yurttaşlık ölçütleri, saygınlık ve dışlanma gibi başlıklarda somut denge noktaları aramaktadır. *Ekmek ve Çikolata* (Pane e cioccolata, 1974) bu çerçevede göçmen emeğinin hukuki statü, kültürel uyum ve sınıfsal konum altında değiştirdiğini yönü anlatmakta ve

kararları mümkün ve sınırlı kılan koşulları takip etmektedir. Filmde İtalya'dan İsviçre'ye çalışmak için gelen Nino Garofalo'nun (Nino Manfredi) çalışma iznini kaybetmesiyle başlayan kaçak yaşamı, ona barınma ve iş bulma konusunda yardım eden Elena (Anna Karina) üzerinden kırılğan bağlara, finansal sıkışma içindeki bir sanayiciyle tanışmasıyla da beklenti ve hayal kırıklığına açılmaktadır. Nino küçük bir restoranda garsonluk yaparken bir dizi talihsizlik yüzünden işini ve oturma iznini kaybeder. Kaçak duruma düşünce kalacak yer ve iş arayışı günübirlik çözümlere dönüşür. Farklı yerlerde çalışır ve kimi geceler başka göçmenlerle bir kümeste yatar. Tanıştığı Elena ona geçici barınak sağlar fakat denetimler sıklaştınca yeniden yollara düşer. Yerli gibi görünmek için saçını boyar, takım elbise giyer, dilini ve alışkanlıklarını gizler ama yine de her kontrol noktasında kim olduğu hatırlatılır. Film göçmenliğin yalnızca yoksullukla ilişkili bir sorun olmadığını; hukuki izin, iş sözleşmesi, barınma biçimi ve dil yeterliliği gibi somut parametrelerin yaşam alanını daraltıp genişlettiğini açık örneklerle göstermektedir. Bunların her birinin tek bir hata ya da rastlantı ile hızla tersine dönme riskini taşıdığını hatırlatmaktadır. Statü kaybının ani ve zincirleme etkisi ve iznin iptali ile başlayan süreçte barınma, iş ve sosyal çevrenin birlikte çözülmesi şeklinde izlenmektedir. Göçmenin toplumla kurduğu ilişki yerli halkın kendini tanımlama alışkanlıklarıyla da sınanmış ve bu sınamada görünüşe, aksana ya da eğlence kültüründeki tercihlere verilen tepkiler belirleyici hale gelmiştir. Aidiyet sürekli teyit edilmesi gereken bir performans olarak gösterilmektedir.

Anlatının merkezinde yer alan kabul görme arzusu çalışma ve ikamet düzeninin dayattığı zorunlu bir strateji olarak ele alınmaktadır. Nino'nun görünüşünü değiştirerek yerli kılığına girmesi ev sahibi toplumun normlarıyla uyumlu olduğuna dair kanıt üretme çabasıdır. Dış görünüş sessizce işleyen bir elemeye dönüşmekte ve bu durum dil, jest, giyim ve taraftarlık gibi gündelik ayrıntıları birer mücadele alanı haline getirmektedir. Böylece göçmenin her karşılaşmada yeniden değerlendirildiği bir süreksizlik duygusu yaratılmıştır. Film, sınıfsal hareketlilik arzusunu göçmen emeği ile yerel sermaye arasında kurulan geçici ittifaklar üzerinden sınamıştır. Finansal sıkışma yaşayan Nino ulusal sınırların ekonomik mantık tarafından aşındırıldığını ve kırılğan sermaye hareketlerinin göçmen hayatı üzerinde beklenmedik yükler ürettiğini göstermektedir. Bir İtalyan'la kurduğu ilişki dayanışma vaadi taşısa da sürdürülebilir değildir çünkü her iki taraf da kurumsal güvencelerden yoksundur. Bu yapı göçmen emeğini esnek ve kolay elde edilebilir kılan düzenin ahlaki belirsizliğini görünür kılmaktadır.

Barınma filmin ekonomik ve toplumsal gerçekliğini taşımaktadır. Nino'nun kümeste yaşaması insan emeğinin ve barınma hakkının aynı anda değersizleşmesini işaret etmektedir.

Göçmenler arz ve talep arasında sıkışan işgücünün taşıyıcılarıdır. Filmin bu noktada yaptığı şey yasal kırılmanın mekânı ve bireyi şekillendirdiğini, dolayısıyla da kimlik kurulumunu doğrudan etkilediğini göstermektedir. Barınmanın geçiciliği aidiyetin geçiciliği demektir ve bu durum göçmenin geleceğe ilişkin hesaplarını sürekli erteleyen bir belirsizlik üretmektedir. Çalışma, ikamet izni ve gözetim unsurları arasında kurulan bağlar filmde gördüğümüz denetim ağını tanımlamaktadır. İzin belgeleri, işyerindeki performans, kamusal alandaki davranış ve eğlence kültürüne dair tercihler birbirini doğrulayan ölçütlere dönüşmektedir. Küçük bir uyumsuzluk tüm bu alanlarda güvensizlik yaratabilmektedir. Göçmenin başarısı böyle bir tabloda bu ölçütler arasındaki uyumu sürdürebilme kapasitesine bağlıdır. Film iyi niyetin tek başına kalıcı bir çözüm üretmediğini ve kurumsal sınırlara takıldığını göstermektedir.

Brusati'nin yaklaşımı ev sahibi toplumun millî gurur ve adetleriyle göçmenin ekonomik zorunlulukları arasındaki mesafeyi günlük ilişkiler ve küçük testler halinde sınıadığını iletmektedir. Spor karşılaşmaları, bayramlar, iş sonrası sosyalleşme ve gündelik sohbetler, göçmenin kim olduğuna dair kararın verildiği küçük mahkemeler gibi çalışmaktadır. Aidiyet başkalarının tanıma ya da reddetme gücüyle biçimlenen bir statü haline gelmektedir. Bu statüyü belirleyen şey bireyin temelli yerleşim isteğinin yanında toplumun onu hangi şartlarda kabul edeceğine ilişkin değişkenlerdir.

Nino'nun geri dönmesi kalıcı statüye geçişin önündeki engeller düşünüldüğünde rasyonelize edilebilir. Belirleyici olan ev sahibi toplumun sınamalarına sürekli maruz kalmanın psikolojik ve ekonomik maliyetidir. Film, bu değerlendirmeyi göçmenin kendi bekasına ilişkin hesaplarından hareketle kurmuş ve toplumsal algının hangi anlarda yumuşayıp hangi anlarda sertleştiğini düşünmeye çağırmıştır. Film göçmenliğin kültürel uyumdan ibaret olmadığını, hukuki ve ekonomik koşulların birlikte tanımladığı bir hareket alanı olduğunu somut örneklerle ortaya koymaktadır. Brusati filmde bir başarı ya da başarısızlık anlatısı kurmamıştır. Sınıf, statü, hukuki izin ve yerel milliyetçilik arasında sıkışmış öznenin değişken kaderi Nino'nun niyetinden bağımsız olarak işleyen kurallar olarak değerlendirilmiştir.

SONUÇ

Yeşilçam ve İtalyan Usulü Komedi, iki farklı coğrafyada gelişmiş, sinema tarihinde kendi dönemlerinde sinemasal anlamda ulusal görevler üstlenmiş ve ikisi de kendi ölçeğinde çığır açıcı şekilde üstesinden gelmiştir. Genel olarak sinemanın yapısı gereği iki akım da toplumsal dinamiklerin ve kültürel kodların yansıdığı önemli komedi damarlarını temsil etmektedir. İki akım da toplumun güncel yaşamına, gündelik sıkıntılarına ve toplumsal çelişkilerine doğrudan temas eden, ancak bunu farklı estetik stratejilerle gerçekleştiren örnekler sunmuştur. Sinema, ulusal kimliğin izlerini taşımış, yerel sosyo-politik koşulların ve kültürel hafızanın şekillendirdiği anlatılar üretmiştir. Ancak bu ortaklığın yanı sıra biçim, içerik ve temsiliyet anlamında büyük farklılıklar olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yeşilçam'ın ticari üretim temposu, geniş kitlelere hitap etme amacı ve melodramla iç içe geçen komedi anlayışı, onu İtalyan Usulü Komedi'nin daha ince işlenmiş toplumsal eleştirisinden ayırmaktadır. İtalyan Usulü Komedi, toplumsal sınıflar arasındaki gerilimi görünür kılarken Yeşilçam daha çok bireysel ilişkiler ve duygusal çözümler üzerinden ilerlemiştir. Yeşilçam'da birey çoğu zaman idealize edilerek sunulur ve toplumsal dönüşüm ve eleştirel bakış arka planda kalır. Mizah çoğunlukla romantik ya da melodramatik bir çatışmanın hafifletici unsuru olmuştur. Yeşilçam, 1950'lerden itibaren hızla şehirleşen, sanayileşmeye çalışan ve göç hareketleriyle toplumsal yapısı değişen bir Türkiye'nin popüler anlatı fabrikasıdır. Bu dönem güldürü filmleri izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştıran, kaçış alanları yaratan masalsi bir eğilime sahiptir. Yeşilçam'da geniş kitlelere ulaşmak amacıyla piyasa mantığına göre hareket eden bir yaklaşım yer etmiştir. Ana akıma göre şekillenen filmler büyük ölçüde mevcut toplumsal düzeni yeniden üretme eğilimindedir. Özellikle aile yapısı, kadın-erkek rolleri ve ahlaki değerler, filmlerde gelenekçi bir bakışla işlenmiştir. Karakterler çoğunlukla tipikleşmiş, iyi-kötü karşıtlığına dayalı, dramatik yapının netleştiği formüllerle şekillenmiştir. 60'lı yıllarda Yeşilçam'ın endüstriyel yapısı yılda yüzlerce film çıkarabilen bir üretim kapasitesi oluşturmuştur. Bu durum tekrarlayan formüllerin ve tip karakterlerin yaygınlaşmasına neden olmuş, fakat aynı zamanda eksisiyle ve artısıyla türün seyirciyle güçlü bir bağ kurmasına olanak sağlamıştır. Yeşilçam filmleri, sinemanın kitlelere hitap eden popüler anlayışı sonuna kadar kullanmıştır. Tarihsel önemi açısından Yeşilçam, Türkiye'de sinemanın endüstrileşmesini, seyir kültürünün yerleşmesini ve geniş kitlelerin ortak hafızasında yer etmesi için önemli bir görevi tamamlamıştır.

Her iki sinema pratiği de tarihsel arka plan itibariyle dönemin sosyo-ekonomik yapısından beslenmiştir. İtalyan Usulü Komedi, Yeni Gerçekçilik sonrası İtalya’ında doğan ve sosyal gerçekliği hicivle birleştiren bir tür olarak, karakterlerini toplumsal yapının karmaşıklığını net biçimde görünür kılacak şekilde inşa etmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası ekonomik mucizesi ile şekillenen, modernleşmenin getirdiği sınıfsal ve kültürel dönüşümleri hicivle görünür kılan bir anlatı biçimidir. Filmlerin anlatı yapısında mizah toplumsal eleştirinin taşıyıcı unsuru olarak işlev görmüştür. Popüler sinemanın eğlendirici unsurlarını korurken bu eğlence üzerinden toplumsal eleştiri geliştirebilmiş; sınıfsal hiyerarşiler, siyasi yozlaşma, ahlaki ikiyüzlülük gibi temaları güldürünün içine yerleştirebilmiştir. Dolayısıyla İtalya örneğinde popüler sinema yalnızca kitlelere hitap eden bir anlayışın ötesine geçip ideolojik ve eleştirel bir araç haline gelmiştir. Yönetmenler, kahramanları çoğu zaman ahlaki olarak kusurlu, fırsatçı ya da yozlaşmış olarak resmetmiş; böylece izleyiciyi kahramanla özdeşleşmek yerine onu eleştirel bir mesafeden değerlendirmeye davet etmiştir. Filmlerde İtalya’nın dönemin değişkenlerine uyum sağlama çabası sert bir ironi ve eleştiriyle görünür olmuştur. İtalyan Usulü Komedi filmleri türler arası geçişliliği ustalıkla kullanarak komediyi ve taşlamayı harmanlamış; ulusal sinema ile evrensel izleyici arasında köprü kurmuştur. Komedi ile trajediyi aynı potada eriten yapısıyla sinema tarihinde gülerek düşündürmenin en rafine örneklerini üretmiştir.

Her iki sinema geleneğinde de oyuncuların türün kimliğini belirlemede büyük rol oynadığı saptanmıştır. İtalya’da Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Sophia Loren gibi dünyaca meşhur oyuncular karakterlere, sosyal kimlik çatışmalarını görünür kılan trajedi ve hiciv unsurlarını aynı anda taşıyan bir derinlik kazandırmıştır. Yeşilçam sinema sistemi ise yıldız sistemini piyasa gerekliliklerine göre kullanmaya çalışmıştır. Yeşilçam’da sinema sanatsal bir anlayış olmanın ötesinde piyasaya hizmet etmektedir, filmler ticari olarak büyük oranda araçsallaştırılmıştır.

İtalyan Usulü Komedi filmleri İtalya’nın savaş sonrası kimlik arayışının ironik ve eleştirel bir sinema diliyle ifade bulduğu bir alan yaratmıştır. Filmler uluslararası festivallerde kazandığı başarılarla küresel ölçekte tanınırlık elde etmiştir. Tematik olarak bakıldığında İtalyan Usulü Komedi savaş sonrası İtalya’sının ekonomik çelişkilerini, ahlaki yozlaşmasını ve modernleşme sancılarını mizah aracılığıyla görünür kılmıştır. Gündelik hayatın sıradan görünümünü hicivle zenginleştirerek, seyircinin kendi yaşantısındaki çelişkilerle yüzleşmesini teşvik etmesiyle entelektüel bir zeminde hayat bulmuştur. Türün sınırlarını zorlayarak sinema diline kalıcı estetik yenilikler getirmiştir. İtalyan Usulü Komedi filmlerinde karakterler çoğunlukla kusurlarıyla, zayıflıklarıyla ve çelişkileriyle birlikte temsil edilirken

hemen her zaman toplumun çelişkilerini merkezine almış ve sinema sanatı açısından da yeniliklere açık kalmış ve cesur davranmıştır.

Yeşilçam'ın halk kültüründen beslenen, yer yer abartılı ve teatral mizah anlayışı, onun toplumun farklı kesimlerine kolayca nüfuz etmesini sağlamıştır. Sinema, Türkiye'nin toplumsal, kültürel ve ekonomik dönüşümünün popüler kültür aracılığıyla yansıtıldığı bir mecra olmuştur. Fakat Yeşilçam komedileri genel itibariyle toplumsal eleştiriden yoksun kalmıştır, daha çok duygusal tatmin ve eğlence sağlamayı hedeflemiştir. Filmlerin konuları çoğu zaman cilalı, idealize edilmiş bir biçimde sunulurken, İtalyan Usulü Komedi çatlakları ve lekeleriyle göstermeyi tercih etmiştir. Bu açıdan sinema çalışmalarının yaşanılan dönemde gerçekleşen politik, toplumsal ve kültürel düşüş ve yükselmeleri yansıttığını düşünürsek, İtalyan Usulü Komedi gibi bir rnek Türk Sineması için yenilikçi özellikler ortaya koyabilir.

FİLMOGRAFİ

1. Bölüm

Aydın Arakon - *Çılgılık* (1949)

Faruk Kenç - *Taş Parçası* (1939) ,*Yılmaz Ali* (1940)

Ferdi Tayfur - *Senede Bir Gün* (1946), *Kerim'in Çilesi* (1947)

Fuat Uzkınay - *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914)

Fuat Uzkınay&Sigmund Weinberg - *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1914)

Muhsin Ertuğrul - *Ateşten Gömlek* (1923), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *İstanbul Sokakları* (1931), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Halıcı Kız* (1953), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Cici Berber* (1933), *Allah'ın Cenneti* (1939), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), *Akasya Palas* (1940) *Kızılırmak Karakoyun* (1946)

İsmet Fahri Gülünç - *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* (1919)

Mehmet Muhtar - *İstanbul Geceleri* (1950)

Muhsin Ertuğrul&Ferdi Tayfur- *Nasreddin Hoca Düğün'de* (1943)

Semih Evin - *Sihirli Define* (1950)

Şadan Kâmil - *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948)

Ömer Lütfi Akad - *Lüküs Hayat* (1950), *Vurun Kahpeye* (1949)

Vedat Örfi Bengü - *Ateşten Gömlek* (1950)

2. Bölüm

Andre Deed - *Mekanik Adam* (L'uomo meccanico, 1921)

Alessandro Blasetti - *1860* (1934)

Carmine Gallone - *Kötülük Çiçeği* (Fior di Male, 1915), *Don Camillo'nun Dönüşü* (Il ritorno di Don Camillo, 1953)

Dino Risi - *Fakir ama Yakışıklı* (Poveri ma belli, 1957)

Eleuterio Rodolfi - *Pompei'nin Son Günleri* (Gli Ultimi Giorni di Pompei, 1913)

Enrico Guazzoni – *Nereye Gidiyorsun?* (Quo Vadis? 1913)

Filoteo Alberini - *Roma'nın Ele Geçirilişi* (La Presa di Roma, 1905)

Francesco Bertolini& Adolfo Padovan& Giuseppe De Liguoro - *Cehennem* (L'Inferno, 1911)

Giovanni Pastrone – *Cabiria* (1914)

Giulio Antamoro - *İsa* (Christus, 1916)

Goffredo Alessandrini - *Luciano Serra, Pilot* (Luciano Serra, Pilota, 1938)

- Julien Duvivier - *Don Camillo 'nun Küçük Dünyası* (*Don Camillo*, 1952), *Don Camillo 'nun Dönüşü* (*Il ritorno di Don Camillo*, 1953)
- Luchino Visconti - *Tutku* (*Ossessione*, 1943), *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trema*, 1948), *Rocco ve Kardeşleri* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)
- Luciano Emmer – *Ağustos Pazarı* (*Domenica d'agosto*, 1950)
- Luigi Comencini - *Ekmek, Aşk ve Hayal* (*Pane, amore e fantasia*, 1953)
- Mario Camerini - *Bay Max* (*Il Signor Max*, 1937)
- Mario Monicelli&Steno - *Totò Ev Arıyor* (*Totò cerca casa*, 1949), *Polisler ve Hırsızlar* (*Guardie e ladri*, 1951)
- Mario Monicelli - *Totò ve Carolina* (*Totò e Carolina*, 1955), *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* (*I Soliti Ignoti*, 1958)
- Raffaello Matarazzo - *Zincirler* (*Catene*, 1949)
- Renato Castellani - *Roma Güneşi Altında* (*Sotto il sole di Roma*, 1948), *İki Paralık Mutluluk* (*Due soldi di speranza*, 1952)
- Roberto Rossellini - *Roma, Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945), *Hemşehri* (*Paisà*, 1946), *Almanya Sıfır Yılı* (*Germania Anno Zero*, 1948)
- Vittorio De Sica - *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Umberto D.* (1952), *Kaldırım Çocukları* (*Sciucchià*, 1946), *Milano'da Mucize* (*Miracolo a Milano*, 1951)
- Ugo Falena & Mario Corsi - *Güneş Sonrası* (*Frate Sole*, 1918)

4. Bölüm Filmografi

- Aram Gülyüz - *Temem Bilakis* (1963), *Abidik Gubidik* (1964), *Hüseyin Baradan-Çekilin Aradan* (1965), *Deli Fişek* (1967)
- Atıf Yılmaz - *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960), *Dolandırıcılar Şahı* (1960), *Tatlı Bela* (1961), *Darıldın mı Cicim Bana* (1970), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Kibar Feyzo* (1978), *Şekerpare* (1983)
- Charlie Chaplin - *Büyük Diktatör* (*Great Dictator*, 1940)
- Ertem Eğilmez - *Sev Kardeşim* (1972), *Mavi Boncuk* (1975), *Salak Milyoner* (1974), *Köyden İndim Şehre* (1974), *Süt Kardeşler* (1976), *Gülen Gözler* (1977), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979), *Banker Bilo* (1980), *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (1964), *Hababam Sınıfı* (1975), *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1976), *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, (1977), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1977)
- Feyzi Tuna - *Cafer Bey İyi; Fakir ve Kibar* (1971)

Halit Refiğ - *Gurbet Kuşları* (1964), *Şehirdeki Yabancı* (1962)

Hulki Saner - *Cafer Çocuk Hırsızı* (1962), *Gol Kralı Cafer* (1962), *Helal Olsun Ali Abi* (1963), *Küçük Bey'in Kismeti* (1963), *Fıstık Gibi Maşallah* (1964), *Cibali Karakolu* (1966), *Turist Ömer* (1964), *Ayşecik Çıtı Pıtı Kız* (1964), *Ayşecik Cimecime Hanım* (1964), *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (1965), *Turist Ömer Almanya'da* (1966), *Turist Ömer Arabistan'da* (1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (1971), *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973)

Kartal Tibet - *Zübük* (1980), *Gol Kralı* (1980)

Lütfi Ömer Akad - *Kanun Namına* (1952), *Hudutların Kanunu* (1967), *Cilalı İbo'nun Çilesi* (1960)

Mehmet Dinler – *Cilalı İbo Zoraki Baba* (1961), *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* (1964), *Cilalı İbo Kadın Avcısı* (1964), *Cilalı İbo İstanbul Kaldırımlarında* (1968), *Cilalı İbo Yetimler Meleği* (1970)

Mehmet Dinler& Osman Seden - *Cilalı İbo Teksas Fatih* (1971)

Memduh Ün - *Üç Arkadaş* (1958), *Öp Babanın Elini* (1955)

Metin Erksan - *Gecelerin Ötesi* (1960) ve *Yılanların Öcü* (1962), *Şoför Nebahat'ı* (1960), *Hicran Yarası* (1959), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963)

Nejat Saydam - *Küçük Hanımefendi* (1961), *Küçük Hanım'ın Şoförü* (1962), *Küçük Hanım Avrupa'da* (1962), *Küçük Hanım'ın Kismeti* (1962)

Nuri Ergün - *Cici Gelin* (1967), *Çıtkırıldım* (1966), *Cilalı İbo Casuslar Arasında* (1959), *Cilalı İbo ve Tophane Gülü* (1960), *Cilalı İbo Kızlar Pansiyonunda* (1963), *Cilalı İbo Perili Köşkte* (1963)

Osman Seden - *Mahalleye Gelen Gelin* (1961), *Ne Şeker Şey* (1962), *Badem Şekeri* (1963), *Beş Şeker Kız* (1964), *Hızır Dede* (1964), *Şaka ile Karışık* (1965), *Gül ve Şeker* (1968), *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (1959), *Cilalı İbo Rüyalar Âleminde* (1962), *Cilalı İbo Almanya'da/Avrupa'da* (1970), *Berduş* (1957), *Beni Osman Öldürdü* (1963)

Süreyya Duru - *Şoför Nebahat ve Kızı* (1964), *Şoför Nebahat Bizde Kabahat* (1965), *Şoför Nebahat* (1970)

Tevfik Fikret Uçak - *Cafer'in Nargilesi* (1974)

Tunç Başaran - *Cafer Bey* (1970)

Ülkü Erakalın - *Muhteşem Serseri* (1964) ve *Anasının Kuzusu* (1964)

Yılmaz Atadeniz - *Cilalı İbo Maceralar Peşinde* (1986)

Zafer Davutoğlu - *Adanalı Tayfur Kardeşler* (1964), *Cilalı İbo Beni Anneme Götür* (1985)

5. Bölüm Filmografi

Alberto Lattuada - *Mafya* (Mafioso, 1962)

Antonio Pietrangeli - *Muhteşem Aldatılan Koca* (Il magnifico cornuto, 1964), *Onu İyi Tanırdım* (Io la conoscevo bene, 1965)

Dino Risi - *Gamsız Hayat* (Il sorpasso, 1962), *Canavarlar* (I Mostri, 1963), *Zor Bir Hayat* (Una vita difficile, 1961), *Aşk ve Hırsızlık* (Il mattatore, 1960), *Perşembe* (Il giovedì, 1963), *Dul* (Il Vidovo, 1959), *Fakir ama Güzel* (Poveri ma belli, 1957), *Venüsün İşareti* (Il segno di Venere, 1955)

Dino Risi & Ettore Scola & Mario Monicelli - *Yeni Canavarlar* (I nuovi mostri, 1977)

Elio Petri - *Vigevano'lu Öğretmen* (Il maestro di Vigevano, 1963), *Onuncu Kurban* (La decima vittima, 1965), *Herkese Kendi Payı* (A ciascuno il suo, 1967), *Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970), *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (La classe operaia va in paradiso, 1971), *Mülkiyet Artık Hırsızlık Değildir* (La proprietà non è più un furto, 1973)

Ettore Scola - *Birbirimizi Öyle Sevmişti ki* (C'eravamo tanto amanti, 1974), *Teras* (La terrazza, 1980), *Özel Bir Gün* (Una giornata particolare, 1977), *Hayatımın En Muhteşem Akşamı* (La più bella serata della mia vita, 1972), *Çirkinler, Kirliler ve Kötüler* (Brutti, sporchi e cattivi, 1976), *Kısaçılık Dramı* (Dramma della gelosia, 1970)

Federico Fellini - *Tatlı Hayat* (La dolce vita, 1960)

Franco Brusati - *Ekmek ve Çikolata* (Pane e cioccolato, 1974)

Luigi Comencini - *Herkes Eve* (Tutti a casa, 1960), *Pinokyo'nun Maceraları* (Le avventure di Pinocchio, 1972), *Ekmek, Aşk ve Fantezi* (Pane, amore e fantasia, 1953), *Ekmek, Aşk ve Kıskançlık* (Pane, amore e gelosia, 1954), *Pazar Günü Kadını* (La donna della domenica, 1975)

Mario Monicelli - *Modanno Sokağı'nda Büyük Anlaşma* (I Soliti Ignoti, 1958), *Büyük Savaş* (La grande guerra, 1959), *Jandarmalar ve Hırsızlar* (Guardie e ladri, 1951), *Yoldaşlar* (I compagni, 1963), *Tabancalı Kız* (La ragazza con la pistola, 1968), *Dostlarım* (Amici miei, 1975), *Küçük Burjuva* (Un borghese piccolo piccolo, 1978), *Brancaleone Ordusu* (L'armata Brancaleone, 1966), *Dostlarım Bölüm 2* (Amici miei atto II, 1982)

Mauro Morassi - *Başarı* (Il successo, 1963)

Nanni Loy - *Bilinen meçhullerin büyük vurgunu* (Audace colpo dei soliti ignoti, 1959), *Dostlarım Bölüm 3* (Amici miei atto III, 1985)

Pietro Germi - *İtalya Usulü Boşanma* (Divorzio all'italiana, 1961), *İtalyan Usulü Evlilik* (Matrimonio all'italiana, 1964), *Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş* (Sedotta e abbandonata, 1964), *Yasanın Adına* (In nome della legge, 1949), *Umut Yolu* (Il cammino della speranza, 1950) ve *Demiryolcu* (Il ferroviere, 1956), *Cinayetin Gerçekleri* (Un maledetto imbroglio, 1959), *Beyler ve Bayanlar* (Signore e signori, 1966), *Serafino* (Serafino, 1968) ve *Alfredo, Alfredo* (Alfredo, Alfredo, 1972)

Vittorio De Sica - *Dün, Bugün, Yarın* (Ieri, Oggi, Domani, 1963), *Patlama* (Il boom, 1963), *İtalyan Usulü Evlilik* (Matrimonio All'italiana, 1964), *Milano'da Mucize* (Miracolo a Milano, 1951), *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948), *Umberto D.* (1952), *Napoli Altını* (L'oro di Napoli), *Yuvasızlar* (Il tetto, 1956)



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995) *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Adanır, O (2003) *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Aker, H. (2010). *Cilalı İbo: Yoksulluğun 'Peltek' Hali*. *sinecine*, 12(2), 231-258.
- Aker, H. (2022). *Gri Alanlarda Sanki Gibi Bir Şey: Turist Ömer*. *Art Vision*, 28(48), 33-42.
- Altman, R. (2008) Komedi. Ed. Geoffrey Novel-Smith. *Dünya Sinema Tarihi* (s. 85-94) İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Armes, Roy. (2011) *Sinema ve Gerçeklik* İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Arslantepe, M. (2002) *Türk Sinemasının Kökeni Üzerine*. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi (2), 88-105.
- Atayman, V., Çetinkaya, T. (2016) *Popüler Sinemanın Mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Avcı, Y.E., Nazlıer, N., Avcı, H., Nazlıer, S. (2024). “*Hababam Sınıfı*” film serisinin eğitim çerçevesinde incelenmesi. *The Current Research in Social Sciences and Humanities*, 3(5), 48-56
- Ayça, E. (1996) Yeşilçam’a Bakış. Der. Süleymâ Murat Dinçer. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (s.129-148)
- Bazin, A. (2011) *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayınları
- Bini, A (2011) *The Myth of the Economic Boom and Postwar Male Crisis in the Filmic Tradition of Comedy Italian Style*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of California, Los Angeles
- Bini, A. (2015) *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*. Palgrave Mcmillen
- Biryıldız, E. (2002) *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Kitap
- Bondanella, P. (1998) *Italian Cinema – From Neorealism to The Present*. USA: The Continuum Publishing Company
- Bondanella, P., Pacchioni, F. (2017) *A History of Italian Cinema*. USA: Bloomsbury Academic
- Brunetta, G. P. (2020) Dancing and Drinking with the Muses: The Cinema of Ettore Scola. Edited by Lanzoni, R. & Bowen, E. *The Cinema of Ettore Scola*. (269-287). Detroit: Wayne State University Press
- Chansel, D. (2003) *Beyaz Perdede Avrupa-Sinema ve Tarih Eğitimi*. İstanbul: Türk Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı

- Çelik, F. (2011) *Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam*. Sanat Dergisi (17), 31-37.
- Çetinkaya, E. (2020) *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Bir Karakter: Kibar Feyzo*. Sosyal Bilimler Dergisi, 7 (47), (s. 393-412)
- Deleuze, G. (1997) *Cinema 2-The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Fournier Lanzoni, R. (2008) *Comedy Italian Style – The Golden Age of Italian Film Comedies*. New York: The Continuum International Publishing
- Fullwood, N. (2015) *Cinema, Gender, And Everyday Space- Comedy, Italian Style*. New York: Palgrave Macmillan
- Gülyüz, K. (1996) Türk Sinemasında Üslubun Kökeni. Der. Süleymâ Murat Dinçer. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (s.49-56)
- Günsberg, M. (2005) *Italian Cinema, Gender And Genre*. Palgrave Mcmillen.
- Güven, Ö. (2006) Uzak Yolunda Bir Aylak: Turist Ömer. Der. Kurtuluş Özyazıcı. *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* (s. 115-129) Ankara: Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği
- Hayward, S. (2012) *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es Yayınları
- Kaplan, Y. (2008) Türk Sineması Ed. Geoffrey Novel-Smith. *Dünya Sinema Tarihi* (s. 85-94). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kırel, S. (1999) *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kırel, S. (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları
- Kırel, S. (2011) Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası, Der. Murat İri. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s.243-286) İstanbul: Derin Yayıncılık
- Kovacs, A. B. (2007) *Screening Modernism- European Art Cinema, 1950-1980*. London: The University of Chicago Press
- Kuyucak Esen, Ş. (2010) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Leprohon, P. (1972) *The Italian Cinema*. London: Seeker & Warburg
- Lüleci, Y. (2020). Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) İktidar ve Sinema İlişkileri. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (14), 28-46.
- Makal, O. (2017) *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınları

- Martire, A (2015) *Recasting The Liberal-Democratic Male Subject in Mario Monicelli's "La Grande Guerra"* Romance Notes, 2015-Sayı 55 (3), 385-393
- Morandini, M. (2008) Faşizmden Yeni Gerçekçiliğe İtalya. Ed. Geoffrey Novel-Smith. *Dünya Sinema Tarihi* (s. 85-94) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Namaz, Y., Şahin, A. (2023). *Kartal Tibet Sinemasında Toplumsal Meselelerin Zübük (1980) Filmi Üzerinden İncelenmesi*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 33 (1) s.427-441.
- Novel Smith, G. (2018) Italian Neo-realism. Ed. Pam Cook. *The Cinema Book* (s. 233-237) London: Bloomsbury
- Onaran, A. Ş. (1994) *Türk Sineması* (1. Cilt). Kitle Yayınları.
- Özden, Z. (2004) *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özgüç, A. (1990) *Başlangıcından Bugüne Türk Sineması 'nda İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları
- Özön, N. (2008) *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özuyar, A. (2008) *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Yayınları
- Palmieri, M. (2020) *Il cinema precorre la storia. Il caso di Divorzio all'italiana (1961) nel dibattito sul divorzio in Italia*. Diacronie, Studi di Storia Contemporanea 42(2), 166-176
- Pösteği, N. (2022) Yeşilçam'da Avareler: Turist Ömer'in Göçebeliği. Der. Emine Gürsoy Naskali. *Aylak* (s. 313-335). Çanakkale: Paradigma Akademi
- Robinson, D. (2008) Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz Ed. Geoffrey Novel-Smith. *Dünya Sinema Tarihi* (s. 85-94). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Saydam, B. (2020) Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18/36, 401-424.
- Scognamillo, G. (1997) *Dünya Sinema Sanayii*. İstanbul: Timaş Yayınları
- Scognamillo, G. (2010) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sivas, A. (2010) *İtalyan Sinemasına Bakış*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Sivas Gülçur, A. (2016) Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi. Ed. Engin Çaylak. *Bu Toprakların İletişim Tarihi* (s.227-235), Ankara: Nobel Yayınevi
- Sorlin, P. (2001) *Italian National Cinema 1896-1996*. New York: Taylor & Francis e-Library
- Şen, F. (2019) 1970'lerden Günümüze Değişen Toplumsal Yapının Türk Komedi Film Karakterlerine Yansıması. *Ulak Bilge* (40), s.711-725.
- Teksoy, R: (2005) *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Tulum Okur, H. (2023) *Türk Sineması'nın İç Mekânları: 1960-1980 Aralığına Dair Bir Okuma*. Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 8 (1), 21-43

Uricchio, W. (2008) Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz. Ed. Geoffrey Novel-Smith. *Dünya Sinema Tarihi* (s. 85-94). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ünal, M. (2018) *1960-1990 Yılları Arasında Toplumsal Eleştiri Perspektifinden Türk Güldürü Sineması*. Sosyoloji Dergisi (37), 21-39

Ünal, M. (2018) *Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri*. Art-Sanat (9). 337-349

Yıldıran Önk, Ü. ve Türkavcı, E. (2021). *Türk Güldürü Sineması'nda Lümpenliğin Değişen Yüzü*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (42), 316-333

Yılmaz, M. M. (2023) *Karagöz ve Hacivat Oyunu ile Yeşilçam Dönemi Güldürü Filmleri İlişkisinin İncelenmesi*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (33), 474-485