

**SADIK ŞENDİL SENARYOLARINDA TÜR K HAL K
TİYATROSU MOTİFLERİNİN İNCELENMESİ**

Bahar Çelik
19 11 05 206

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Cıvaş

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Haziran, 2022

**SADIK ŞENDİL SENARYOLARINDA TÜRĖ HALK
TİYATROSU MOTİFLERİNİN İNCELENMESİ**

Bahar elik

19 11 05 206

ORCID: 0000-0001-8816-9465

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Cıvaş

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Haziran, 2022



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.



TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın başlangıcından itibaren ıőıđını yolumdan hiç ayırmayan, yalnızca akademik ilerlememe yardımcı olmakla kalmayıp; benzersiz destek ve rehberlik ile her zorlukta inancımı koruyarak devam etmemi sağladığı için saygıdeğer hocam; Dr.Öğr.Üyesi Gökçen CIVAŞ'a sabrından ve katkılarından dolayı sonsuz minnet ve teőekkürlerimi sunarım. Yüksek Lisans tezimi baőarıyla tamlamama yardımcı olan diğer hocalarım Doç.Dr. Uğur Baloğlu'na, Dr.Öğr.Üyesi F.Nesrin YARAR AKSOY'a ve Doç.Dr. Özge SAYILGAN'a teşekkür ederim.

Tez çalıőmamın başlangıcından itibaren ilgisini ve inancımı hissettiren tüm aileme; çalıőmalarım esnasında birikimlerini benimle paylaőan kız kardeőlerim Helin ÇELİK ve Gülistan ALTUNIŐIK'a, bu sürecin her aşamasında manevi desteğini esirgemeyen sevgili ablam Birgül Yılmaz'a, arkadaőım Gülistan Elmas'a, Zerrin Dural'a, Laleő Güzel Gezici'ye ve Özgür Eroğlu'na teşekkür ederim.

Ayrıca, eğitim hayatlarımız boyunca bizleri okumaya, yazmaya, öğrenmeye teővik eden ve benim de sanat hayatımın ilk adımlarında elimden tutan babam Zübeyir ÇELİK'e teőekkürü borç bilirim.

Bahar elik

Haziran, 2022

ÖZ

SADIK ŞENDİL SENARYOLARINDA

TÜRK HALK TİYATROSU MOTİFLERİNİN İNCELENMESİ

Bahar Çelik
Yüksek Tezi
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr.Öğr. Üyesi Gökçen Cıvaş
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022

Sinema, sanat dili geliştikçe kendine has bir evren oluşturmuş olsa da; temelinde geleneksel kültürün mirası yer almaktadır. Diğer sanatlara göre daha geç keşfedilmiş olan sinema, edebiyat ve tiyatroyu kaynak olarak kullanmıştır. Türkiye sineması ilk yıllarına denk gelen Tiyatrocular döneminde, tiyatro kaynaklarından sıklıkla yararlanmıştı. Türkiye sineması sonraki dönemlerinde de kökeni yüzlerce yıl öncesine dayanan Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel Türk tiyatrosu kaynakları kullanmaya devam etmiştir.

Türkiye sinemasında, geleneksel Türk tiyatrosu kaynaklarını en verimli şekilde kullanan senaristlerden biri Sadık Şendil olmuştur. Tiyatro kökenli Şendil, en sevilen güldürü filmlerinin senaristi olarak bilinmektedir. Şendil'in senaryolarında geleneksel Türk kültür mirasından faydalandığı ve halkı buradan yakaladığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada; Sadık Şendil'in senaryolarında geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü öğelerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Sadık Şendil'in hem sinemada hem de tiyatrodada oynanan, *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar* ve *Şabanoğlu Şaban* adlı eserleri geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğeleri bağlamında incelemiştir. *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar* ve *Şabanoğlu Şaban* filmlerinin analizinde temel hareket noktası olarak; güldürü sahneleri ile geleneksel Türk seyirlik oyunları arasındaki benzerlikler seçilmiştir.

Sonuç olarak; Sadık Şendil' in *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar* ve *Şabanoğlu Şaban* eserlerinde geleneksel Türk tiyatrosuna ait güldürü öğeleri olan; söz komiği, hareket komiği, tip ve taklit komiği, zenne kadın komiği ve entrika komiğini güldürü öğeleri olarak kullandığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Türkiye Güldürü Sineması, Sadık Şendil, Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar, Şabanoğlu Şaban.

ABSTRACT
EXAMINATION OF TURKISH FOLK THEATER
MOTIFS IN SADIK ŞENDİL SCENARIOS

Bahar elik
Master Thesis
Department of Radio, Television and Cinema
Radio, Television and Cinema Programme
Thesis Advisor: Asst.Prof.Dr. Gökçen Cıvaş
Maltepe University Graduate School, 2022

Although cinema has created a unique universe as the language of art develops; is based on the legacy of traditional culture. Cinema, which was discovered later than other arts, used literature and theater as a source. During the Theater Players period, which coincides with the first years of Turkish cinema, it has frequently benefited from theatrical resources. Turkish cinema continued to use traditional Turkish theater sources such as Karagöz, Meddah and Ortaoyunu, whose origins date back hundreds of years.

Sadık Şendil has been one of the screenwriters who used the traditional Turkish theater resources most efficiently in Turkish cinema. Şendil, who has a theater background, is known as the scriptwriter of the most popular comedy films. It is thought that Şendil made use of the traditional Turkish cultural heritage in his scenarios and captured the people from here.

In this study; It is aimed to examine the comedy elements of traditional Turkish theater in Sadık Şendil's scenarios. For this purpose, Sadık Şendil's works, called *Yedi Kocalı Hürmuz*, *Kanlı Nigar* and *Şabanoğlu Şaban*, which were played both in the cinema and in the theater, were analyzed in the context of traditional Turkish theater comedy elements. As the main starting point in the analysis of the films *Hürmuz with Seven Husbands*, *Bloody Nigar* and *Şabanoğlu Şaban*; The similarities between comedy scenes and traditional Turkish theatrical plays were selected.

As a result; In Sadık Şendil's works of *Hürmuz with Seven Husbands*, *Bloody Nigar* and *Şabanoğlu Şaban*, there are comedic elements of traditional Turkish theater; It has been seen that he used the comics of words, the comics of action, the humor of type and imitation, the funny of women and the comedy of intrigue as elements of comedy.

Keywords: Traditional Turkish Theatre, Turkish Comedy Cinema, Sadık Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar*, *Şabanoğlu Şaban*.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ	iv
KISALTMALAR.....	viii
ÖZGEÇMİŞ	ix
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU VE GÜLDÜRÜ	3
2.1. Tiyatronun Kökeni	3
2.2. Tiyatro Türleri.....	4
2.2.1.Tragedya Tiyatrosu	5
2.2.2. Komedyaya Tiyatrosu	6
2.3. Tiyatro Anlayışları.....	7
2.4. Geleneksel Türk Tiyatrosu.....	8
2.4.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu Türleri	10
2.4.1.1. Köy Seyirlik Oyunları Geleneği.....	12
2.4.1.2. Türk Halk Tiyatrosu Geleneği	13
2.4.1.2.1. Hokkabaz	13
2.4.1.2.2. Çengiler-Köçekçeler-Curcunabazlar	14
2.4.1.2.3. Meddah	14
2.4.1.2.4. Kukla.....	15
2.4.1.2.5. Karagöz	15
2.4.1.2.6. Ortaoyunu	18
2.5. Güldürü Tiyatrosu.....	20
2.5.1.Güldürü Tiyatrosu Çeşitleri.....	21
2.5.1.1. Fars	21
2.5.1.2. Grotesk	22
2.5.1.3. Ciddi Komedyaya	23
2.5.1.4. Romantik ve Kahramanlık Komedyası	23
2.5.1.5.Töre ve Karakter Komedyası	23
2.5.1.6. Dolantı (Entrikalı) Komedyası.....	24
2.5.1.7. Hafif İçli Komedyaya	24
2.6.Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğeleri	25
2.6.1. Söz Komiği.....	25
2.6.2. Hareket Komiği	27
2.6.3. Tıp ve Taklit Komiği.....	29
2.6.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği.....	30
2.6.5. Entrika (Dolantı) Komiği	30
BÖLÜM 3.TÜRKİYE GÜLDÜRÜ SİNEMASI VE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU İLE İLİŞKİSİ	32
3.1. Sinema Tiyatro İlişkisi.....	32
3.2. Uyarılama Kavramına Genel Bir Bakış	33
3.2.1. Uyarılama Türleri	34

3.2.1.1. Birebir Uyarlama	34
3.2.1.2. Yorumlama.....	35
3.2.1.3. Esinlenme	35
3.3. Türkiye Sineması ve Geleneksel Türk Tiyatrosu İlişkisi.....	35
3.3.1.Türkiye Sinemasına Tiyatrocular Döneminin Yansıması	35
3.3.2. Sinemada Güldürü.....	37
3.3.3.Türkiye Sinemasında Güldürü	39
3.3.4. Yeşilçam Güldürü Sineması ve Sadık Şendil.....	42
3.3.5. Sadık Şendil'in Yaşam Deneyimi	45
BÖLÜM 4. SADIK ŞENDİL SENARYOLARINDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU GÜLDÜRÜ ÖĞELERİNİN İNCELENMESİ	48
4.1. Araştırmanın Yöntemi	48
4.2. Kanlı Nigar (1968).....	50
4.2.1. Kanlı Nigar Filminin Konusu	51
4.2.2. Kanlı Nigar Filminde Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğelerinin İncelenmesi	52
4.2.2.1 Söz Komiği	52
4.2.2.2 Hareket Komiği.....	55
4.2.2.3. Tip ve Taklit Komiği	56
4.2.2.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği	57
4.2.2.5. Entrika (Dolantı) Komiği.....	58
4.3. Yedi Kocalı Hürmüz.....	60
4.3.1.Yedi Kocalı Hürmüz (1971) Filminin Konusu.....	61
4.3.2.Yedi Kocalı Hürmüz Filminde Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğelerinin İncelenmesi	62
4.3.2.1. Söz Komiği	62
4.3.2.2 Hareket Komiği.....	63
4.3.2.3 Tip ve Taklit Komiği	65
4.3.2.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği	66
4.3.2.5. Entrika (Dolantı) Komiği.....	67
4.4. Şabanoğlu Şaban (1977)	70
4.4.1. Şabanoğlu Şaban Filminin Konusu.....	71
4.4.2. Şabanoğlu Şaban Filminde Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğelerini İncelenmesi	72
4.4.2.1. Söz Komiği	72
4.4.2.2. Hareket Komiği.....	76
4.4.2.3. Tip ve Taklit Komiği	80
4.4.2.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği	82
4.4.2.5. Entrika (Dolantı) Komiği.....	82
BÖLÜM 5. SONUÇ	84
KAYNAKÇA.....	89

KISALTMALAR

- MEB** : Milli Eğitim Bakanlığı
GÜM : Güldürü Üretim Merkezi
DP : Demokrat Parti



ÖZGEÇMİŞ

Bahar Çelik

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Derece Yıl Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı

Lisans 2000 Gaziantep Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi,
Hemşirelik Bölümü

2022 Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

İş/İstihdam

2009 Hemşire. Van Özalp Devlet Hastanesi

2014-2022 Hemşire. Van Eğitim ve Araştırma Hastanesi

Mesleki Birlik/Dernek Üyelikleri

Üye: Türk Hemşireler Derneği

Alınan Burs ve Ödüller

2022 YYÜ. GSF. Radyo, Televizyon ve Sinema Bölüm Birinciliği

2022 Van E.A.H. Çalışan Sağlığı Teşekkür Belgesi

2019 Yeni Tiyatro Dergisi Umut Veren Kadın Oyuncu Ödülü

2019 Van E.A.H.İSG Birimi'ne Teşekkür Belgesi

2019 Van E.A.H. 1.Kültür ve Sanat Etkinlikleri Teşekkür Belgesi

2013 Devlet Tiyatroları Van 13.Akdamar Şenlikleri Teşekkür Belgesi

2009 Gaziantep Üniversitesi Hemşirelik Haftası Etkinliği Teşekkür Belgesi

2009 Gaziantep B. Belediyesi Gürpınar Örnek Köy Projesi Teşekkür Belgesi

1992 Batman Belediyesi Çevre ve Temizlik Resim Yarışması İkincilik Ödülü

Sertifikalar

2013 Aile Danışmanlığı Meslek Sertifikası

2017 Müzik ve Gösteri Sanatlarında Drama Kursu Bitirme Belgesi

2015 ISG Profesyoneli -Diğer Sağlık Personeli Belgesi

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Geleneksel seyirlik sanatlar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye sinemasının da önemli kaynaklarından biri olmuştur. Sanat her yeni dönemde, geçmiş çalışmaların üzerinde yükselmiştir. Zaman içinde değişen ve dönüşen sanat bazen geleneksel olana tepki gösterse de esasında hep bu mirastan beslenmektedir.

Türkiye sineması; özellikle ilk yıllarında Karagöz, meddah, ortaoyunu gibi Türk halk tiyatrosu kaynaklarından sıklıkla yararlanmışır. Türk halk tiyatrosu ile sinemanın ilişkisi, yıllar içinde harmanlanmış beyazperde de garantili güldürme teknikleri olarak kullanılmışır. Nebihat Yağız “1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakış” adlı çalışmasında Türk toplumunun yüzyıllardan beri geleneksel kültürle yoğrulduğunu içgüdüsel olarak film seçerken tercih ve beğenileri de bu yönde ilerlediğini söylemiştir (Yağız, 2006). Murat Ünal’a göre ise; “Türkiye sinemasında en fazla yararlanılan kaynaklar; Türk halk tiyatrosunun sözlü anlatılarından Karagöz, meddah, ortaoyunu olmuştur (Ünal, 2018).

Sözün gücüne ve hareket komiğine dayalı olan bu sözlü geleneğin beyazperdeye taşınmasında en etkin senaristlerden biri Sadık Şendil’dir. Türkiye sinemasına iki yüz civarında eser vermiş senarist Sadık Şendil, sinemadan önce halk tiyatrolarında oyun yazarı olarak görev almıştır. Genelde sıradan insanların hüznü ve mutluluklarını mizahi bir dille anlatan, güldürü ustası olarak anılan Sadık Şendil’in tiyatro kökenli olmasından dolayı senaryolarını yazarken geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerini kullandığı ve izleyiciyi buradan yakaladığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada; Türkiye Sinema tarihi Sinemacılar Dönemi’nde profesyonel sanat hayatına başlayarak Türkiye sinemasına önemli bir katkı sunan Sadık Şendil’in senaryolarında geleneksel Türk tiyatrosu güldürü motiflerinin izini süren bu çalışmanın birinci bölümünde çalışmanın amacı ve önemi açıklanmıştır. İkinci bölümde ise geleneksel Türk tiyatrosu ve güldürü tiyatrosu ele alınmıştır. Üçüncü

bölümde, tiyatro ve sinema sanatının birbirleriyle olan ilişkileri incelenmiş ve Türkiye sinemasında tiyatro eserlerinin ve tiyatro sanatçılarının etkisine genel bir bakış ile değinilmiştir. Dördüncü bölümde, Sadık Şendil'in en ünlü eserleri olan ve tiyatro sahnelerinde oynanmış *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar* ve *Şabanoğlu Şaban* adlı eserlerinin filmlerin senaryosunda Geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğeleri betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir. Beşinci bölümde ise analizde elde edilen bulgular bağlamında Sadık Şendil senaryolarında geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerinin etkisi tartışılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Yeşilçam'dan günümüze kadar, Türk toplumunun beğenisini kazanıp ilgisini çekmeye devam eden sinema eserlerinde Geleneksel Türk tiyatrosunun yansımalarının görünürlük kazanması amaçlanmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunun Türkiye güldürü sinemasına yansımalarını ortaya koymak amacıyla; Sadık Şendil senaryolarında Geleneksel Türk Tiyatrosunun güldürü unsurlarının nasıl kullanıldığı "*Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar* ve *Şabanoğlu Şaban*" adlı filmler üzerinden tartışılacaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Geleneksel Türk tiyatrosunun Türkiye sineması üzerindeki etkilerinin literatürde sıklıkla çalışıldığı görülmüştür; ancak senaryolarında Türk halk tiyatrosunun güldürü öğelerini sıklıkla kullanan Sadık Şendil özelinde bu öğelerin nasıl işlendiğine dair bir çalışmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle bu tez çalışmasının alana önemli bir katkı sağlayacağı ve alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacılara kaynaklık edeceği düşünülmektedir.

Sadık Şendil, çok sayıda eseriyle Türkiye sinemasının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Araştırmanın örnekleme olan Sadık Şendil'in eserlerinin, güncelliğini korumasını ve günümüzde de ilgiyle izlenmesini sağlayan unsurların neler olduğunu ortaya konmasının da geleneksel kültürel mirastan faydalanmak isteyen sinemacılar için de rehberlik yapacağı ve bu bağlamda çalışmanın Türkiye güldürü sinemasına da önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

BÖLÜM 2. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU VE GÜLDÜRÜ

2.1. Tiyatronun Kökeni

Tiyatro, Yunanca “genel görüş” anlamına gelen “theatron” sözcüğünden türemiştir. Günümüze değin yenilenerek gelen tiyatro ilk sanat formlarından biridir. Tiyatro, insanın yaşadığı veya yaşayabileceği olayların öykünme yoluyla yaşama benzetilmesi ve bir görücü topluluk önünde canlandırılması sanatıdır (Marlalı, 1993: 127).

Tiyatro, en kaba tabir ile insanın kendini ifade etme biçimidir. İnsanı, insana insanla anlatma tarzı olarak bilinen tiyatronun kökeni insanlık tarihinin başlangıcına kadar gitmektedir. Tiyatronun ilk çıkışı ayin ve oyunlar aracılığı ile olmuştur. Tiyatronun kökenini, öykü anlatıcılığı ve ritmik danslar gibi farklı temellere dayandıran araştırmacılar vardır ancak tiyatro temelinin ilkel ayinler olduğu görüşü hâkimdir (Brockett, 2000: 18-19).

Ritüeller, motif üzerine kalıplaşmış davranış ve törenler bütünüdür. İlkel insanlar yaşama dair durum değişikliği yaşanacağı zamanlarda; geçiş aşamasını hızlandırmak, geçişi rahatlatmak, bilinmezle barışık olmak ve toplu güç sağlamak maksatlı çeşitli törenler düzenlemişlerdir. Bu törensel paylaşım aynı topluluktaki insanlar arasında sinerji oluşturmuş ve birlik sağlamaya yaramıştır. İlk dönem tiyatroları bu ilkel toplulukların doğum, ölüm ve yeniden dirilişlerini konu alan ayinlerden gelişmiştir. Bunun kanıtı olarak tiyatrolarda olduğu gibi ayinlerde de maske ve dans öğelerinin varlığı gösterilmiştir (Sağlam,1999: 45).

İnsanlar doğada gördüklerini taklit etme eğilimindedirler ve ayinlerini taklit ve oyun aracılığı ile gerçekleştirmişlerdir. Özdemir Nutku'ya göre insanoğlunun taklide ve oyuna yönelmesinde; insanın kendi dışında olana içgüdüsel eğilimi ve gizemli olana karşı duyduğu korkuyla karışık merakın etkisi vardır. İlkel insanlar temel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken; doğaya karşı edindikleri üstünlük deneyiminde ritmik hareketlerle dans etmişlerdir. Edindikleri bu üstünlük bilgisini grup olarak

dansla değerlendirmeleri insanlığın ilk ayinlerini ortaya çıkarmıştır. Zamanla bu ayinler düzenli hale gelmesi ile büyü ortaya çıkmıştır. By ile doğanın akışına müdahale edebileceklerini düşünmüşlerdir By ile doğal olmayan maske, farklı kıyafet ve sesler yaratılmış böylece sanatsal anlatımın temelleri atılmıştır. İkel insanlar oyunları çeşitli amaçlarla kullanmaya başlamıştır. Toplu oyunlar vakit geçirme aracı olarak kullanıldığı gibi ayinler dede kullanmaya başlanmıştır. Zamanla insanlar gündelik olayları da birbirleri ile çatışmalarını da oyunlar aracılığı ile anlatmışlardır (Nutku, 2001: 15).

İlk antropologların saptamasına göre de bugünkü dram sanatı ayinlerle başlamıştır. şöyle ki; ilkel insan ihtiyaçlarını karşılamakta kullandıkları araç ile kazanç arasındaki bağı zamanla kavramış ve bunu tekrarla kalıplaştırmıştır. Bu kalıplardan da ayinler oluşmuştur. Bu aşamada tüm topluluk, ayini temsil ederken izleyiciler de doğaüstü gücü oluşturmuştur. Bu ayinleri açıklamak ve betimlemek için zamanla mitler ortaya çıkmıştır. Mitler daha çok doğum, ölüm, deprem gibi anlam verilemeyen doğa olayları karşısında belaya uğramamak ya da doğaüstü gleri etkilemek için düzenlenen dini törenlere dönmüştür. Tarihsel süreçte toplumsal düzen karmaşıklaştıka doğaüstü gler ve nedensellik ilişkileri değişmiştir. Buna bağlı olarak bazı ayinler değişmiş, bazıları terk edilmiş, bazıları ise basit bir dram olarak devam etmiştir. Törenlerde tanrı ya da g adına yapılan danslar zamanla gerçek kişi ve olay ögesi barındıran taklitlere dönüşmüştür. Böylelikle drama sanatı doğmuştur. Henüz sözlü veya yazılı bir dil yokken insanlar iletişimi bu şekilde sağlamış, birbirlerine bilgi ve geleneklerini de bu yolla aktarmışlardır. Toplumun gelişmesi ile doğru orantılı olarak tiyatro sanatı da gelişmiş ve günümüzdeki konumuna taşınmıştır (Brokett, 2000: 16-17).

2.2. Tiyatro Türleri

Antik Yunanda beğeni, eğlence, şölen ve şarap tanrısı *Dionysos*'un zorlu yaşam koşulları arasında kendilerine bahşettiği mutluluk anları için gönül borcunu ödemek isteyen halk, yılda bir kez *Dionysos şenlikleri* düzenlemişlerdir. Yunanlılar bu şenliklerde eğlenmek, coşmak, taşmak yolu ile kötülüklerden ruhlarındaki ikelliğe dönüp kabalaşarak arındıklarına inanmışlardır (Marlalı, 1993:127). Önceleri hep beraber katılım sağlanan bu gelenek zamanla tek oyunculu *Monologos* (tek konuşma)

denen ilk tiyatroyu yaratmıştır. Daha sonra iki kişinin karşılıklı konuştuğu *Dialogos* (karşılıklı konuşma) çıkınca tiyatro ilgi çekici olmaya başlamıştır. *Triialogos* denilen üçlü konuşmalardan oluşan tiyatrolardan sonra tiyatro sanat niteliği kazanmaya başlamıştır. Yazını olmadığı için bu ilk tiyatro örnekleri doğaçlama olarak oynanırken, Sophokles, Aeskilos ve Aristophanes gibi oyun yazarlarının çıkması ile tiyatro düzenli bir form haline gelmiştir (Marlalı, 1993:127-129).

Tiyatro sanatında, sahnede insan yaşamının bir taklidi ortaya konmaktadır. İnsan yaşamı gülme ve ağlama denen iki karşıt uç arasındaki duyguların yolculuğuna benzetilmektedir. Bu uçlardan birinin mutluluk ve sevinç gibi olumlu olduğu durumlarda nihayetinde vardığı nokta gülmedir, öbürü de acı ve elem gibi olumsuz duyguların uç noktası olan ağlama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki karşıt uç üzerinden insan yaşamını taklit eden tiyatronun simgesi, gülen ve ağlayan yüz olmuştur. Zamanla gülme ve ağlama tiyatroları birbirinden ayrılmıştır; eğlendirici ve güldüren konular “komedy”, acıklı konular “tragedya” olarak adlandırılmıştır. Antik Yunan oyun yazarları sayesinde bu iki tür arasındaki farklar belirginleşmiştir (Marlalı, 1993:128-129). Tiyatronun ilk kuramcısı olan Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde tiyatroyu tragedya ve komedy olarak iki türe ayırmıştır. Aristoteles’e göre,

Tragedya da komedy da *Mimesis* (taklit)’dir. Ancak bu taklitler kullandığı araç, nesne ve taklit biçimi olarak birbirlerinden ayrılır. Tragedya; ağırbaşlı, başı sonu ve uzunluğu belli olan olayların taklididir. Soylu bir sanat dalıdır. Tragedya insanları iyiye götürmede en iyi yoldur. İnsanı değiştirmede ve dönüştürmede kullanılmalıdır. Oysa komedy, ortalamanın altındaki insanların taklididir. Komedy gülünç ve eksik olan bayağı insanları taklit eder (2013: 10-15).

Gerald Mast’a göre ise, insanın ölümlü olduğunu bilmesi tragedyanın hareket noktasıdır. Bunu bilen tek varlık insandır. Ölümlü olduğunu bilen insan kusurları hakkında farkındalık ürettiğinde, kendini bilir. Kendini bilen insan da komedyanın hareket noktası olur (aktaran Sokullu, 1993:1).

2.2.1.Tragedya Tiyatrosu

Tragedya, Yunanca “tragos (keçi)”ile “oidia(ezgi)” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Tragedya tiyatrosu, dramatik kısmı olan diyaloglar ve lirik olan koro kısımlarından oluşur. İnsanların kaygılarını ve içinden çıkılması zor konuları ele alır. Özellikle tanrının ve soylu kişilerin duygularının yüceltilerek

işlendiği tragedyada gözetilen üç birlik kuralı(zamanda, mekânda ve konuda birlik) oyun yazarı Shakespeare'e kadar geçerliğini sürdürmüştür (Marlalı, 1993: 131).

Poetika adlı eserinde tragedyanın oluşum süreçlerini anlatan Aristoteles'e göre tragedyanın dört çeşidi vardır: karmaşık, heyecan verici, karakterli ve korkunç tragedya (2013: 43).

İnsanların yaşama atfettiği inanç temellerinde meydana gelen sarsıntılar tragedyaların zaman içinde yazılamamasına sebep olmuştur. On sekizinci yüzyılda tragedya değişim gösterip kentsoyluların zevkine hitap eden *dram* sanatını oluşturmuştur (Sokullu, 1993: 87). Tanrının ve soyluların yüce duygularını işleyen tragedyaların aksine, dram türündeki tiyatrolar insanın ilkelliğini ve zayıflıklarını işlemektedir (Marlalı, 1993: 129).

2.2.2. Komediya Tiyatrosu

Komedi sözcüğü, Antik Yunan'da şenlik yürüyüşünü temsil eden “comos” ve ezgi anlamına gelen “ode” sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur (Marlalı, 1993: 129). Türkçe diline, Fransızcadan geçmiş olan komedi kelimesi “güldürü, gülmeye neden olan olay veya olaylar” anlamına gelmektedir (TDK, 2005:806). “Komik” ve “gülünç” kelimeleri anlamdaştır. Bu kelimelerin yerine kullanılan “mizah” kelimesi de Arapçada “gülmece” anlamına gelmektedir. Gülünç nesne anlamındaki ‘külüt’ sözcüğü halk tarafından “mizah” yerine kullanıldıkça, ‘külüt’ sözcüğü ‘gülüt’ daha sonra ise ‘gülmece’ olarak dilimize yerleşmiştir (Kar, 1999: 1).

Tiyatro ilk olarak tragedya olarak başlamıştır, daha sonra tragedyaya tepki olarak komediya (güldürü) ortaya çıkmıştır (Marlalı, 1993: 129).Komediya, insana ve topluma has bir konuyu ya da davranışı gülünçleştirerek işleyen tiyatro türüdür. Yunanlıların üzüm, şarap ve bereket tanrısı *Dionysos* için düzenlenen törenlerde iki türlü komediya çeşidi oynanmıştır. Bu oyun türlerine *Satyr* ve *Fars* denmiştir. Keçi postu giyilerek tanrıların kahramanlık konularının alaya alındığı tür “*Satyr*” diye adlandırılırken, günün önemli kişilerini ve gündelik konuları soytarılıkla alaya alan kaba güldürü türüne “*Fars*” denmiştir (Marlalı, 1993: 131-133). Ancak komediya bu iki türle sınırlı kalmamıştır. Çağdaş bir sanat olan komediya sosyal, siyasi ve ekonomik olaylara bağlı olarak çağın getirilerine sürekli ayak uydurmuş ve yeni görünümlere

sahip olmuştur. Böylece komedyayı güldürü, eleştiri ve dram barındıran birçok çeşide ayrılmıştır. Bu durum, komedyayı yapısı bakımından sınıflandırılması güç bir tiyatro türü kılmıştır. Komedyanın güldürü ve işlevsel öğelerinin çokluğu sistemli bir ayırım yapılmasına izin vermemiştir. Kuramcılar bazen yazarın amacına göre bazen de komedyanın yapısına göre çeşitli sınıflandırmalar yapma yoluna gitmektedir (Sokullu, 1993: 87).

Başlıca komedi çeşitleri şöyle örneklendirilebilir: Satyr oyunu, Fars, Antik komedyası, Palyata komedyası, Togata komedyası, Commedia Dell'arte, Müzikli komedyası, Parçalı komedyası, Klasik komedyası, Vodvil, Bulvar komedyası, Perili komedyası, Acıklı komedyası, İra komedyası, Tarihsel komedyası, Töre komedyası ve Dolantı komedyası (Marlalı, 1993: 132-133)

Aristoteles tarafından bayağı ve aşağı insanların taklidi olarak tanımlanmış olan komedyası, kimi zaman eğlendirme kimi zaman eğitime kimi zaman ise iyileştirme işlevlerine bürünmüştür. Günümüzde ise bir başkasını alaya almaktan çok kişinin kendine mesafesine işaret etmeye başlayan komedyası, kendi kusurlarının farkında olan insan için bu bilinçten yola çıkarak kültürleşmeyi sağlamaktadır. Komedyası artık seyirciyi etkilemeye, düşündürmeye ve tavır almaya yönlendirmektedir (Sokullu,1993: 80-85).

2.3. Tiyatro Anlayışları

Tiyatroda birbirine karşıt iki çeşit anlayış vardır: benzetmeci ve göstermeci tiyatro. Benzetmeci tiyatro sahnedeki olayları gerçek hayata benzeterek bir yanılsama yaratmaktadır. Benzetmeci tiyatroda Aristoteles'in yer, olay ve zaman birliği sağlanmaktadır. Seyircinin sahnedeki kahraman ile özdeşleşmesi istenmektedir ve *Katharsis* (duygusal arınma) ile rahatlaması amacı vardır. Göstermeci tiyatrosunun amacı iste benzetmeci tiyatroya karşı gelmektir. Seyirci sahnedeki kahramanla özdeşlik kuramaz ve olan biten her şeyi görmeye zorlanır. Amacı seyirciyi düşünmeye zorlamak olan bu tiyatroya *Epik Tiyatro* denmektedir (Marlalı,1993: 140).

Sahnede canlı sunulan bir gösteri türü olan tiyatro seyirci ile sürekli etkileşim halindedir. Seyirci ile oyuncu arasındaki fiziki uzaklık tiyatrosunun sunum biçimini etkilemektedir. Tiyatrosunun sunuluş amacı bu mesafenin belirlenmesinde etkili

olmuştur. Yani oyunun gerçeği ile seyircinin gerçeği arasında mevcut mesafe seyirci ile oyun arasındaki mesafeyi kısaltmak için benzetmeci (yanılsama) tiyatro, mesafeyi uzatmak için göstermeci tiyatro anlayışları kullanılmıştır (Pekman, 2002: 23).

Genel olarak geleneksel Türk halk tiyatrosu türleri; seyirci ile duygusal yakınlığın kurulmaması (yabancılaşma), gösteride yanılsama olmaması, parçalı yapısı ve özdeşleşmenin kurulmaması gibi özellikleri sebebiyle göstermeci tiyatro anlayışına sahiptir. Halk tiyatrosu geleneğinde seyirci ile sahne arasındaki mesafeyi arttırmak amaçlı kullanılan bir diğer unsur *grotesktir*. Yaşamdaki kurallar, gelenekler ve alışkanlıkların abartılarak sunulması olarak tanımlayabileceğimiz grotesk kavramı, bir karşı duruş biçimidir. Özellikle Karagöz oyunlarında iğrenç olanın abartısı olarak bu grotesk sağlanmıştır. Anlatıma dayanan bu göstermeci biçim, epik tiyatronun temel taşlarından biridir. Bu özellikler göz önüne alındığında Geleneksel Türk tiyatrosu batılı tiyatrocunun Bertold Brecht'in epik tiyatro kavramı (göstermeci tiyatro) ile örtüşmektedir (Pekman, 2002: 24-28).

2.4. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Gelenek; bir toplumun geçmişinden gelen, belli bir işlevsel yükümlülüğü kabul edilmiş ve kuşaktan kuşağa geçen kültürel kalıntıları demektir. Geleneğin belli bir topluma ait olduğu ifadesine dikkat çekildiğinde Geleneksel Türk Tiyatrosu derken; *Türk Tiyatrosu* sözcüğünü sınırlandırmak gerekmektedir (Sağlam,1999:6). Metin And, Türk dilini konuşan, soy ve din bakımından aynı paydada birleşen, Anadolu toprakları üzerine yerleşmiş Türkiye Türklerinin tiyatrosunu, *Türk Tiyatrosu* olarak tanımlanmıştır (1983: 7).

İnsanların ifade biçimi; içinde bulunduğu toplumun dini, siyasi, ekonomik ve coğrafi mevcudiyetine göre değiştirmektedir. Tiyatro da sosyolojik olayların etkisinde şekillenen bir sanattır. Türk tiyatrosunun tarihi sürecine bakıldığında Türkiye toplumunun geçirdiği tarihi dönemlerin önemli etkilerinin olduğu görülmektedir. Türk dramı, Anadolu'da yaşayan Türklerin gündelik yaşam deneyimlerinin değişmesi ile şekillenmiştir. Metin And, bu etkileri şöyle sıralar; “*Yer, soy, İmparatorluk, İslam ve Batılılaşma*” (And,1992:9).

And'ın bahsettiği etkenlerin Türk tiyatrosunu nasıl etkilediği incelendiğinde; coğrafik yer faktörünün, Türklerden önce Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların (Orta Asya) bolluk ve bereket törenlerinin Türk köylü seyirlik oyun kültürünün oluşmasında büyük etkisinin olduğu görülmüştür. İkinci etken olan *soy* faktörü ile Anadolu Türklerine, Türkçe dili ve şaman inançları kalmıştır. Üçüncü etken *İmparatorluk* ile üç kıtaya yayılan Osmanlı bünyesinde yaşayan Yahudi, Rum, Ermeni gibi çeşitli etnik azınlıkların, kültürel alışverişi ile tiyatronun şekillenmesine katkıları olduğu söylenebilir. Özellikle Ermenilerin geleneksel tiyatromuza katkısı fazla olmuştur. Bir diğer önemli etken ise *İslam* dinidir. M.S. 622 yılında ortaya çıkan İslam dini, 8.yy'dan itibaren Türkler arasında yayılmaya başlamıştır. Türk gelenek ve görenekleri zamanla İslam dininin etkisi ile değişime uğramıştır. Özellikle tiyatro sanatındaki İslamiyet'e uymayan unsurlar yasaklanmıştır. Dolayısı ile İslam dinini benimsenmesinin Türk tiyatrosunda gelişmeyi geciktirici etkisi olmuştur. Son ve en önemli etken ise *batılılaşma* olmuştur. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesinin Tanzimat ile başladığı bilinmektedir. Toplumda batılı tiyatro anlayışının benimsenmesi ile geleneksel tiyatro gerilemiştir (And, 1992:9-10).

And'ın sıraladığı etkenlerden en etkilisi batılılaşma olmuştur. Çünkü Anadolu halkı, Osmanlıların himayesinde kaldığı süre boyunca gelenek ve görenekleri olduğu gibi sürdürmüştür. Halk bir taraftan geleneksel tiyatro, halk tiyatrosu ve köylü tiyatrosu geleneklerini yoğun biçimde sürdürmekte iken, diğer taraftan Batı etkisinde gelişen modern Türk tiyatrosu ile karşılaşmışlardır (Fuat,2010: 223).

1839'da Osmanlı devleti askeri anlamda güçlü konuma gelen Batı'nın üstünlüğünü kabul etmiş ve Batı'yı örnek alma kararı almıştır. Gülhane Hattı Hümayununun (Tanzimat Fermanı) ilanı ile Osmanlı Devleti batılılaşmayı resmi olarak duyurmuştur. Batının askeri ve siyasi anlamdaki tekniklerini örnek almak amacı ile ilan edilen batılılaşma olgusu kısa sürede tüm alanlarda Batı'yı örnek almaya dönmüştür. Bu durum Türk tiyatrosunu da etkilemiştir ve batılı anlamda oyunlar sahnelenmeye başlanmıştır. İstanbul'da Yabancı oyunlar sıklıkla oynanmaya başlamıştır (Pekman, 2002: 9). Dönemin padişahı II. Abdülmecit Dolmabahçe Sarayı bahçesine tiyatro sahnesi yaptırmış, bu sahnede padişaha özel yabancı oyunlar sergilenmiştir. 1968'da Agop Vartoviyen (Güllü Agop) Sezar Borciya'yı Türkçe

oynamıştır ve bundan sonra Güllü Agop yönetiminde Türkçe oyunlar oynanmıştır (Marlalı, 1993: 150-160).

Batılı anlamdaki ilk Türkçe oyun ise 1860 yılında basılan İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* olmuştur (Pekman, 2002: 9). İlk tragedya ise Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz* (1866) adlı eseridir. Gedikpaşa tiyatrosunda oynanan Namık Kemal'in kaleme aldığı *Vatan Yahut Silistre*(1872) temsili seyircinin sokaklara dökülmesine, oyunun yasaklanmasına ve nihayetinde Namık Kemal'in tutuklanmasına sebep olmuştur. Mardiros Mınyan uzun yıllar oyuncu ve yönetici olarak dram ve melodram oyunları sergilerken öte yandan ortaoyunu türü sayılan tuluat tiyatroları sıklıkla oynanmıştır. Bu dönemde Abdürezzak, Küçük İsmail, Kavuklu Hamdi, Kel Hasan ve Naşit bu tuluat geleneğini yayan en önemli sanatçılardan olmuştur. 1916 yılında *Çürük Temel* adlı ilk oyununu sergileyen Darülbedayinin kurulması Türk tiyatrosunun gelişimi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. İlk Müslüman kadın oyuncularını yetiştiren Darülbedayi, ilerleyen zamanlarda İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır. Şehir tiyatrosunun yöneticisi olan Muhsin Ertuğrul; tiyatronun yazar, seyirci ve oyuncu anlamında gelişimine önemli katkı sağlamıştır. Daha sonraları operetler, halkevi tiyatroları, müzikaller, çocuk oyunları gibi teatral gelişmeler yaşanmıştır. Daha çok batılı tarzda oyunların sergilendiği Şehir Tiyatroları, Devlet Tiyatrosu ve özel tiyatrolar yaygınlaştıkça geleneksel tiyatrolar etkinliğini yitirmeye başlamıştır (Marlalı, 1993: 150-160).

Türk tiyatro tarihi sonuç itibari ile ikiye ayrılmış durumdadır. İlki usta çırak öğretisine bağlı, Türk insanının inançlarını, törelerini, törenlerini ve dünya görüşünü kaynak edinen, köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu geleneklerinin taşıyıcısı olan geleneksel Türk tiyatrosu; ikincisi ise Tanzimat Fermanı ile resmiyet kazanmış batılı anlamdaki ve modern, yani yazılı metne dayalı çağdaş tiyatrodur (And, 1983: 13; Töre, 2009: 2181).

2.4.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu Türleri

Geleneksel tiyatro denildiğinde, halk tiyatrosu olan kukla, Karagöz, ortaoyunu, meddahlık, hokkabazlık ve köy seyirlik oyunları akla gelmektedir. Bu iki türün oluşmasında yerleşim yeri önemli bir faktördür. Anadolu'daki yerleşim yerlerinin özellikleri, insanlar arasında kentli ve köylü ikilemini doğurmuştur. Ulaşım

problemlerinin yarattığı iletişimsizlik sonucunda, köyde ve kentte ayrı tiyatroların gelişimi söz konusu olmuştur. Köylü geleneği köylülerin tutuculuk özelliği sayesinde günümüze değin pek değişmeden ulaşmışken, kent tiyatrosu ise açıklığından dolayı sürekli değişime uğramıştır (Sağlam,1999: 7). Böylece Türk tiyatrosu şehirde Halk Tiyatrosu Geleneği, köylerde ise Köylü Tiyatrosu Geleneği olarak şekillenmiştir.

Yusuf Sağlam'a göre, köylü ve kentli ikiliğinden ayrı olarak Türk tiyatrosunda yaygın dört gelenek vardır: Köylü, Halk, Saray ve Batı tiyatrosu (Sağlam, 1999: 7).

Köylü tiyatrosu geleneğinin kökeni, eski bolluk törenleri, mitler ve ayinlere dayanmaktadır. Bu oyunlar büyüsel ve törensel olduğundan belli zamanlarda oynanmaktadır. En eski gelenek sayılan köylü geleneğinde mantık ve olay dizini aranmamaktadır. Sanatsal kalıpların yer almadığı oyunların ardından toplanan yiyeceklerin hep beraber yenmesi ile son bulan törensel bir gelenektir (Sağlam, 1999: 7-8).

Saray tiyatroları, İmparatorluk dönemlerinde saray içinde saraya özel yapılan tiyatrolardır (Sağlam, 1999: 7). Batı tiyatrosu geleneğinin kökenini ise Antik Yunan bolluk törenleri oluşturmaktadır. Bu tiyatro Türkiye'de 1839'dan sonra kabul görmüştür. Türklerin özünde olmayan bir tarz olduğundan bu tiyatro türü aktarmacı olarak kabul görmüştür. Ancak günümüzde Türk tiyatrosu bu batılı temeller üzerinde duran ve bu yönde gelişim gösteren bir tiyatro halini almıştır (Sağlam, 1999:7).

Halk tiyatrosu geleneği ise kentlerde gelişen bir tür olup, daha çok İstanbul temellidir. Bu gelenek oyunları sahnesizdir ve doğaçlama oynanmaktadır. Aydın ve orta sınıfa hitap eden tiyatro olarak bilinmektedir (And,1969:9). Bu gelenek kendine özgü biçim ve yapı formları geliştirmiş ve sanatlaşmıştır. Sözlü veya sözsüz türü olan bu gelenek içinde dramatik yapısı olan türleri de barındırır. Bu gelenek içinde sözlü olup dramatik yapıya sahip olan türler; Karagöz, ortaoyunu ve meddahdır (Sağlam, 1999: 8).

Her iki gelenek de taklide dayanması ve metinden bağımsız doğaçlama ile oynanması bakımından ortak özelliklere sahiptir. Çalgı, raks, söz oyunları ve taklit Türk tiyatrosunun vazgeçilmez unsurlardır. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun temel öğesi güldürüdür. Geleneksel Türk tiyatrosundaki kişiler tiptir, basmakalıp ve tek

düzedirler. Halkın önemli saydığı günlerde; özellikle bayram, düğün, sünnet vb. günlerde sergilenmektedirler (Tekerek, 2001: 35)

2.4.1.1. Köy Seyirlik Oyunları Geleneği

Halkın düğün, bayram gibi kutlamalarda ve mevsim değişimlerinde, bolluk bereketi temsil eden ve yılın belirli zamanlarında köy halkının düzenli olarak sergilediği oyunlara “köy seyirlik oyunları” denilmektedir. Köylüler bu gelenek için genellikle “oyun yapma-oyun çıkarma” adını kullanmışlardır. Köy halkının atasından miras aldığı seyirlik oyunlar yaz mevsimlerinde meydanlarda, kışın ise odalarda sergilenmiştir. İlk zamanlarda köy halkı bu oyunlara bereket için zorunlu ve bilinçli olarak katılmıştır. Ancak zamanla bilinçsizce katıldıkları bir eğlence aracı olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Karadağ,1978: 9).

Kökeni ilkçağ insanların doğanın bilinmezlikleri ile baş etmek için düzenlendikleri büyü ve canlandırma ayinlere dayanan köy seyirlik oyunları (Şener, 1975: 10-12), bağ bozumu, hasat zamanı, şenlik, seyran, düğün törenleri gibi önemli sayılan yılın belli dönemlerinde, büyü ve taklit kullanılarak düzenlenen gösterilerdir. Canlandırma dışında kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske gibi aksesuarların kullanımına göre köy seyirlik oyunları dramatik olup olmamasına göre çeşitlenmektedir (And, 2012: 8). And’a göre dramatik olan köy seyirlik oyunları on bir alt başlıkta toplanabilir:

1. Ölüp-Dirilme
2. Kız kaçırma
3. Ölüp- Dirilme + Kız Kaçırma
4. Günlük Yaşamdan sahneler
5. Esnaflık Benzekleri
6. Tarımsal oyunlar
7. Çoban Oyunları
8. Hayvan Benzetmeleri
9. Efsane ve Masallardan oyunlar
10. Şakalar ve Dilsiz oyunlar
11. Kukla (And,2012: 8).

Eski ayinlerden kalan bu oyunlarda dramatik nitelik; oyuncunun kılık değiştirerek ve maske kullanarak başka bir kişi ya da canlıyı canlandırması ile sağlanmaktadır. Sanat kaygısı olmadan sergilenen bu oyunlar; başlangıçta gece

gündüz eşitliği, yılbaşı gibi belli günlerde düzenlenirken zamanla vakit geçirme aracı olarak günlük hayatta bir eğlence aracı olarak oynanmaya başlamıştır (And,1992: 16).

Köy seyirlik oyununda eksen kişiler Yönetici, Ak ve Kara'dır. Yönetici oyunun yürütülmesinden sorumludur. Ak ile Kara arasındaki çatışma genelde iyi ile kötünün çatışması şeklindedir. Diğer çatışma konuları iyilik-kötülük, yeni-eski, yaz-kış gibi karşıtlıklardır. Oyunda kullanılan dil günlük Türkçe dilidir. Oyunlarda dua ve tekerlemeler yer alırken, dans ve müzik geleneksel köy seyirlik oyunlarının vazgeçilmezidir. Bu oyunların bir diğer vazgeçilmez unsuru kılık değiştirmedir. Oyuncu karşı cins, hayvan ya da başka varlıkların kılığına girerek taklitlerini yapar (Sağlam,1999: 52-60).

2.4.1.2. Türk Halk Tiyatrosu Geleneği

Türk halk tiyatrosu geleneği, Osmanlı şehir kültürünün bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. O dönemde İstanbul'da iki yaşam biçimi vardır: saray ve çevre (Pekman, 2002: 37). Halk tiyatrosu şehirdeki küçük burjuvazi sayılan aydın ve yarı aydın nitelikli orta sınıf tiyatrosu anlamına gelmektedir. Ekonomik sebeplerle halk arasında meydana gelen sınıflaşmanın yarattığı halk tiyatrosunda, sınıflaşmış zümre kendi düşünce ve isteklerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu nedenle, bu oyunlarda insan ilişkileri ön plandadır ve konular günlük yaşam, gelenekler, töreler ve sosyoekonomik boyuttan seçilmiştir (Sağlam,1999: 13-14).

Geleneksel Türk halk tiyatrosunun Hokkabazlar, Çengiler-Köçekler-Curcuna bazlar, Meddah, Kukla, Gölge Oyunu(Karagöz) ve Ortaoyunu gibi çeşitleri mevcuttur.

2.4.1.2.1. Hokkabaz

Hokkabazlık, Geleneksel halk tiyatrosunun el çabukluğu yeteneği isteyen ve genel itibari ile tek kişilik olan, bir takım araçlar yardımıyla şaşırtıcı sonuçlar çıkarma sanatıdır. Seyircileri hayrete düşüren maharetler sergilemektedirler. Usta hokkabaz, bir taraftan yamağı ile seyirciyi güldüren konuşmalar yaparken diğer yandan el çabukluğu ve göz yanıltma yeteneklerini kullanır. Hokkabazlık, Karagöz gibi hem sözlü geleneğe benzer hem de fark edilmesi zor hilelerle seyircinin duyularını manipüle eden seyirlik bir oyundur (And, 1992: 27).

2.4.1.2.2. Çengiler-Köçekçeler-Curcunabazlar

Köçek ve Çengiler sahnede kılık değiştirerek dramatik danslar yapan bir seyirlik oyun geleneğidir. Çalgı eşliğinde dans eden erkeklere “köçek” denmektedir. Erkek olan köçekler kadına, kadın çengiler ise erkeklere tıpatıp benzemek için kıyafet değiştirerek oynarlar. Karşı cinse benzeyerek dans edenlere çeşitli adlar verilir: çengi, köçek, rakkas, tavşan, curcunabaz, rakkas beççegân, çegânebaz, çarparenez, beççe, vb. (And, 1983: 2015)

2.4.1.2.3. Meddah

Arapça “methetmek” anlamına gelen “meddah”, geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden birisidir. Meddah, Peygamber ve çevresini “metheden”, “öven” anlamında kullanılmış, bu nedenle meddahlar ilk zamanlarda yoğun olarak Ehl-i Beyt’in menkıbelerini okumuştur (Nutku,1997: 11).

İranlılarda “kıssahan” olarak bilinen meddahlık asıl kaynağını Orta Asya’nın ozan geleneğinden almıştır. İslâmiyet ile beraber varlığını zenginleştirerek devam ettiren Meddahlar, Osmanlı coğrafyasında âdeta gezici kütüphane hizmeti sağlamıştır. Böylece halk hikâyeleri, destanlar, dinî hikâyeler yayılmıştır (Töre, 2009: 2188). Meddahlar, genelde Müslüman saraylarındakilere kutsal savaşları ve peygamberlerin kahramanlık hikâyelerini anlatmışlardır (Sağlam,1999: 15).Meddahlar hikâyelerini genellikle kahvehanelerde anlatmıştır. Meddahın mendili ve sopası gösterinin en önemli aksesuarı olmanın yanında oyunun önemli anlatım aracı olarak da kullanılmıştır (And, 1992: 31-33).

Dinleyenlerin ilgisini çekmeye çalışan meddahlar, zamanla anlatım biçimlerine hayvan ses ve hareket taklitlerini eklemiştir. Meddahların anlattığı konular da din dışı konular olarak farklılaşmış; güncel olayları ele alan hikâyeler anlatılmaya başlamıştır. Zamanla tüm hikâye anlatıcılarına meddah denmeye başlamıştır (Sağlam, 1999: 17). Meddah geleneği, bilhassa İstanbul’da Ramazan aylarında, yaygın bir gösteri geleneği haline gelmiştir. Günümüzde “stand-up” adıyla sunulan gösteri türünde meddah hikâyeciliğinin derin izleri görülmektedir.

2.4.1.2.4. Kukla

Orta Asya kültüründen günümüze uzanan bir diğer önemli geleneksel kültür “kukla”dır. Anadolu’da bebek ya da çömçe olarak da bilinen kuklalar, kişileri temsil eden yapay bebeklerdir (Boratav, 1988: 187).Osmanlı dönemindeki esnaf eğlencelerinde içine insan girilebilecek büyüklükte kuklalar yapıldığı ve kukla oyunlarının birer gösteri olarak eğlence amaçlı oynandığı görülmüştür (And, 1992: 27).

Geleneksel kukla metinlerine bakıldığında öne çıkan iki kişi vardır: “İbiş” ile “İhtiyar”. İbiş, İhtiyar’ın uşağıdır. İbiş efendisine oldukça bağlıdır, kurnaz ve hazırcıdır. İhtiyar da varlıklı bir çiftlik sahibidir. Kukla oyunları konularını günlük olaylardan, edebi eserlerden, hikâyelerden alır (Boratav, 1988: 190). Kukla, son hali ile Batı tiyatrosu ile geleneksel Türk halk tiyatrosu ortaoyununun kaynaşması ile ortaya çıkmış tuluat tiyatrosunun minyatürleşmiş bir modeli sayılmaktadır (Bortav, 1988: 187).

2.4.1.2.5. Karagöz

“Hayal-i Zıl”adıyla da bilinen “Karagöz” oyunu, deriden kesilen figüre arkadan ışık verilmesi ile perde üzerine silüetinin yansıtılması temeline dayanan bir gölge oyunudur (Kudret, 1992:7).Kaynağı eski Avrupa, İslam ve Anadolu kültürünün sentezi olan bu oyun Osmanlı döneminde özgün bir kimlik kazanmıştır (Sağlam, 1999: 15). Gölge oyununa zamanla Türk yaratıcılığı katılmış ve halkın sevdiği bir gösteri haline gelmiştir.

Karagöz’ün çıkışı ile ilgili bilinen en yaygın rivayet; Karagöz ve Hacivat’ın öldürülmesidir. Rivayete göre; Bursa’daki bir cami inşaatında çalışan Hacivat ve Karagöz arasındaki konuşmalar diğer işçilerin ilgisini çeker ve inşaat işi geriler. Dönemin Padişahı, Sultan Orhan durumu öğrenince Karagöz ve Hacivat’ı öldürtür. Hacivat ve Karagöz’ün ölümünden sonra Sultan Orhan çok vicdan azabı çeker. Olayın ardında Şeyh Küşteri, bir perde arkasında Hacivat’la Karagöz’ün figürlerini (deriden yapılmış) oynatmaya başlar. Sultan Orhan’ın her gün bu gölge oyununu izleyerek vicdan azabını hafifletmeye çalıştığı söylenir (Sevilen,1969: 20).

Karagöz oynatıcısına “Hayali” ya da “Hayalbaz” denir. Hayali ustadır ve tüm oyunu tek başına oynar (And, 1985: 327-329). Tüm Karagöz oyunlarında dört bölüm vardır; Mukaddime (öndeyiş veya giriş), Muhavere (söyleşme), Fası (oyunun kendisi), Bitiş ” (And, 1969: 147-155).

Karagöz oyunları İstanbul’un mahallelerinde Müslim ve gayrimüslimlerin ortak yaşamını gösterirken aynı zamanda Osmanlı Devleti’nin sosyal, siyasî ve ekonomik birer aynası konumundadır. Karagöz, oyun konusunu insanların kusurundan ve insanın doğal mizacına ilişkin durumlardan seçer ve bu zaafarla alayı abartarak güldürü sağlar. Karagöz oyununda mantıksızlıklar, aykırılıklar ve saçmalıklar vardır (Sokullu, 1993: 111).

Karagöz oyunlarında mekân mahalledir ve tip kadrosunu mahalleliler ve mahalleye dışarıdan gelenler oluşturur. Karagöz ile Hacivat ise esas tiplerdir. Zenne, Tuzsuz Deli Bekir, Tiryaki, Bebe Ruhi, Çelebi, Acem, Arap, Ermeni gibi tipler de bulunmaktadır (Siyavuşgil, 1941: 146). Karagöz oyunlarında yer alan karakter ve tiplerin özellikleri şöyledir;

Karagöz: Demircilik ile geçinen, okuma yazma bilmeyen, özü sözü bir, patavatsız, terbiyeden yoksun ve neşeli bir kişidir. Her şeye burnunu sokar. Düşünmeden konuştuğu için başına sıklıkla bela açar. Oyunda tüm kabaklar onun başına patlasa da bir şekilde sıyrılanın yolunu bulur. Hacivat’la anlaşamaz. Hacivat’ın her söylediğini yanlış anlar çünkü Hacivat okumuş nazik biridir. Karagöz Osmanlıca bilmez, benzer kelimeler uydurur. Sözleri ters anladığında cinas ve nükte yapma fırsatı bulur. Böylece halk ile Osmanlı aydını arasındaki sınıf farkını göz önüne serer (Sağlam, 1999: 25).

Hacivat: Yaşlıdır. Karagöz’ün aksine mürekkep yalamış medreseli aydın biridir, medrese diliyle konuşmaktadır, her konuda bilgisi vardır ve sanattan anlamaktadır. Ağırbaşlı, esnek ve görgü kurallarına uygun davranır ancak kişisel çıkarlarını da her zaman göz önünde bulundurur. Arabulucudur ve aracılık yoluyla para kazanmaktadır (Töre, 2009: 2198).

Çelebi: Kibar bir aile çocuğudur, bazı oyunlarda kadınlardan geçinen biri iken bazı oyunlarda malı mülkü olan bir mirasyedir. Elinde lale, gül, baston, çiçek demeti taşıyan zampara bir tiptedir (Töre, 2009:2199).

Zenne: Karagözdeki bütün kadınlara genellikle *zenne* ya da *gaco* denir. Çoğu hafif meşrep, fettan, baştan çıkarıcı ve entrikacıdır. Yaşlı, genç, güzel, çirkin, terbiyeli ya da edepsiz olabilir. Karagöz oyunlarında kadınlar çoğunlukla olumsuz tiplerdir (Töre, 2009: 2199).

Tiryaki: Afyon kullanan bir tiptir. En heyecanlı yerlerde genellikle uyuyakalır. Tembel bir tiptir.

Beberuhi: Mahallenin abdalıdır (Siyavuşgil, 1941:163).Ağzı kalabalık, yaygaracıdır ve boyundan büyük işlere kalkışır. Korkak olmasına rağmen cesur görünür. Cüce olduğu halde sürekli çok büyük ve kuvvetli olduğunu söyler. Karagözün kısa olduğunu söyleyerek dalga geçer (And, 1967:273).Beberuhi, kısa boyu, komik kıyafetleri, eğlenceli şarkıları ve garip hareketleriyle seyirciyi eğlendirmesi için oyunlara dâhil edilmiş bir tiptir (Topaloğlu, 2015: 193).

Tuzsuz Deli Bekir: Mahallenin külhanbeyi belalıdır. Attığı naraların ardından, övündüğü hüneri cinayetleridir. Tehditleri ile meydandakileri korkuyla bastırır ve kendine rahat hareket alanı yaratır. Cesetleri ile övünen bir katildir. Oyunun sarpa sardığı yerde ortaya çıkar. Daima bir elinde kama, diğerinde şarap kabı ile dolaşır. Anne ve babası dâhil dokuz yüz doksan dokuz kişinin kellesini uçurduğunu söyler. Diğer adı *Matiz* (sarhoş)'dir. Kıyafetlerinden anlaşıldığı üzere Yeniçeri neferlerine benzetilmiştir. Siyavuşgil'e göre, Tuzsuz tipi Osmanlı otoritesini temsil etmektedir (1941:164-166) .

Kanlı Nigar: Ahlak kurallarını çiğneyen, hafifmeşrep bir kadındır. Mahallede erkekleri soyup dışarı atan genelev işletmecisidir (And, 1985: 327-329). Oyunda erkeklerin şehvet düşkünlüğü ve yosma kadınların ahlaksızlıkları alaya alınır. Kanlı Nigar'ın gerçekte yaşadığı düşünülmektedir. Bu görüşe, İstanbul kadısına (1565) verilen bir arzuhal kaynaklık etmektedir. Arzuhale konu olan Arap Fatma'nın edepsiz hareket ve sözleriyle İstanbul halkına ve özellikle İstanbul erkeklerine "İllallah"

ettirdiği yer almaktadır. Kanlı Nigar tipi, 17. yüzyılda Nefi'nin yazdığı Silazam-ı Kaza eserinde “Kırlı Nigar” olarak geçmektedir (aktaran Töre, 2009:2022).

Karagöz oyununda İstanbul kültürüne uymayan şiveleri ile alay konusu olan, kaba, iri yarı görünüşlü Türk köylü tipleri (Bolulu, Kayserili, Trabzonlu, Harputlu vb.) mevcuttur. Bu tiplerden her birinin aşçı, bahçıvan, kayıkçı gibi sabit bir uğraşları vardır. En renkli tipler Trabzonlu (Laz) ve Harputlu (Kürt) tipleridir. Laz tipi; Karadeniz şivesi ile hızlı ve çok konuşan bir tiptir. Tüm konuşmaları uzatır. Adı daima Hayrettin olur. Kayıkçılık yapar. Yerinde duramaz sürekli kımlıdır ve hareketlidir. Çok konuştuğu için kimseyi dinlemez ve bu yüzden yanlış anlar, çabuk sinirlenir ve siniri çabuk geçer. Harputlu (Kürt) tipi, bekçilik yapar, konuşmasına Kürtçe kelimeler karıştırarak konuşur. Mahallenin otoritesi olarak boy gösterir. Karagözü cezalandırmak istediğinde eğlenceye davet edilince hemen yumuşayan bir tiptir (Siyavuşgil, 1941: 173-177).

Bunların dışında Karagöz oyununda mahalleye gelip giden, bazı meslekleri ve belli kişilik özelliklerini temsil eden gayrimüslim tiplerde vardır: Acem, Arap, Arnavut, Ermeni, Rum ve Yahudi.

2.4.1.2.6. Ortaoyunu

Ortaoyunu; etrafı seyircilerle çevrili dairesel bir alanda, yazılı metne dayanmadan, canlı oyuncularla, doğaçlama (tuluat) oynanan, taklit, raks ve musikiyle yoğrulmuş geleneksel halk tiyatrosu türüdür (Kudret, 1973: 1). II. Mahmut döneminde oynanan kol oyununun Ortaoyunun ilk hali olduğu düşünülmektedir. Son hali ile Ortaoyunu, Karagöz oyununun perdeden yere üç boyutlu olarak inmiş canlı hali olarak tasvir edilmiştir (Gerçek, 1942: 111-116).

Ortaoyunu, Karagöz oyunu ile pek çok noktada benzeşim gösterir; gölge oyunundaki Karagöz ile Hacivat, ortaoyununda Kavuklu ve Pişekâr eksen tiplerine denktir. Ortaoyununda da bu iki kişinin karşılaşması ve çatışmasından doğan bir anlatı inşa edilir. Pişekâr, Hacivat gibi oyunu başlatır ve bitirir. Oyun müzikle başlar müzikle biter ve Karagöz oyununda yer alan neredeyse tüm tipler Ortaoyununda da mevcuttur. İki oyun arasındaki fark, kullanılan müzik aletlerinde karşımıza çıkar. Ortaoyununda

kullanılan zurna, çifte nara ve ince saz müzik aletlerine karşın; Karagöz’de düdük, zil ve tef kullanılır (And,1969: 7-16).

Ortaoyunu Karagöz gibi dört bölümden oluşur: Öndeyiş, Söyleşme (Tekerleme), Fasil (oyun), Bitiriş. Ortaoyununda oyuncuları merkeze alan dairesel alana *temaşa meydanı* denir. Temaşa meydanında biri Yeni Dünya, öteki Dükkân olarak adlandırılan iki parça dekor mevcuttur (And,1992: 43).

Metinsiz oynanan ortaoyununda anlatıcı tipler, muhabbet açıp espri yapmasını mümkün kılacak sözler sarf eder. Bu sözler genelde güldürüyü başlatır ve seyirci tepkisine açıktır. Ortaoyununda yer alan kişiler karakter değil tiptir ve sadece içinde buldukları anda değerleri vardır. Basmakalıp davranışları vardır ve hiçbir olay karşısında davranış değişikliğine gitmezler. Tipler kusuru karikatürize edilmiş, tekdüze figürlerdir (Firidinoğlu, 2009: 57).

Pişekâr, sahneye ilk çıkan oyuncudur. Kavukluyla beraber ortaoyunun en önemli iki kişisinden biridir. Kavuklu, gölge oyunundaki Karagöz ile aynı özelliklere sahiptir; eğitim görmemiş, patavatsız ve başı beladan kurtulmayan biridir. Pişekâr ise eğitilmiş, güngörmüş ve ağırbaşlı olan Hacivat’a benzemektedir. Arabuluculuk yapar. Gerektiğinde öğüt veren, yol gösteren biridir (And, 1985: 468). Kavuklu oyuna girdiğinde “yanlış anlama, anlamazdan gelme ile söz komiği ve terlik, şapka sektirme ile hareket komiği yaratarak güldürü unsurunu işletir (Türkmen, 2009: 30).

Osmanlı devletinin çok uluslu yapısı imparatorluk bünyesinde çok fazla etnik kimliği barındırmıştır. Oyundaki farklı etnik kimlikli tiplerinin şivesi ile tipler arasında yaşanan anlaşmazlık güldürü unsuru olmuştur. Her tip, bağlı bulunduğu topluluğun prototipidir. Çelebi’nin zamparalığı, Kayserilinin ticari zekâsı, Laz’ın düşük ağızlı ve Yahudi’nin paraya düşkün olması gibi belirgin özellikler her oyunda görünmektedir (Firidinoğlu, 2009: 57). Tiplerin kıyafeti, sahne müziği, oyun hareketleri etnik olarak bağlı buldukları toplumun yansımasıdır (And, 1969: 276-277).

Tanzimat’la beraber batılı tarz tiyatronun benimsenmesiyle ortaoyunu, perdeli ortaoyunu diğer adı ile *tuluata* dönüşür. Muammer Karaca ile başlayan bu yeni tarz günümüze kadar devam etmeyi başarmıştır. Geleneksel ile Batının birleşiminde en etkili unsur “*Kabare Tiyatroları*” olmuştur. Haldun Taner’in kurduğu kabare tiyatrosu,

halk tiyatrosunun temel öğelerini barındırdığından halk tarafından benimsenmiştir. Kabare tiyatrolarında anlaşılması kolay olayların işlenmesi, gündelik kişilerden seçilmiş oyun kişilerinin varlığı, söz ve hareket komiğinin sıklıkla kullanılması, hafif şaşırtmalı, doğaçlamalı, oyun içindeki müzik ve danslarla seyirciye nefes aldırması gibi geleneksel öğelerin kullanılması geleneksel ortaoyununun varlığını günümüze kadar sürdürmesini mümkün kılmıştır (Tekerek, 2001: 22-24).

2.5. Güldürü Tiyatrosu

İnsanların olaylar karşısında verdiği en yüksek tepki, birbirinin zıddı olan gülme ve ağlama eylemidir. Bundan dolayıdır ki yaşamın bir yanı komedi diğer yanı trajedir. İnsanların ağlarken rahatlamalarına karşın gülünce haz aldıkları bilinmektedir. Bu hazzın teatral faaliyetler aracılığı ile ortaya çıkarılması güldürü tiyatrosunu doğurmuştur. Tiyatro sanatının bir türü olarak güldürü tiyatrosu, insanları eğlendirerek düşündürmeyi amaç edinir.

İlk temelleri Antik Yunan'da atılan güldürü tiyatrosu; Şarap Tanrısı *Dionysos* adına yapılan şenliklerde alkollü insanların birbirine sataşarak yaptığı şakalar zamanla düzenlenerek komedi metinleri yazılmaya başlanmıştır. Atinalılar yılda dört kez tanrıları için şenlik düzenlemişlerdir, ilk tragedya bu şenliklerde sergilenmiştir. Daha sonraki şenliklerde tragedya yarışmaları yapılmış, zamanla rekabet arttıkça oyun yazarlarından üç tragedya ve bir *Satyr* (mitosu alaya alan oyun) ile yarışmaya katılmaları istenmiştir. Yarışma için Satyr yazmak zorunda kalan yazarlar böylece güldürü oyunlarının ilk örneklerini yazmışlardır (Brockett,2000: 29-31). Tiyatro tarihinde güldürü üzerine ilk kuramı Poetika adlı eserinde Aristoteles geliştirir; "Komedyaya, bayağı ve sıradan insanların taklididir. Gülünç olmak kusur ve çirkinliktir. Komedyayı simgeleyen maskenin biçimsizliği bundandır. Ancak acı hissi vermez" (Aristoteles, 2013: 16).

Aristoteles komedyanın bayağı insanları, trajedinin ise soylu insanları taklit etmek istediğini söyler. Evvelinden beri bayağı görülen güldürü, 20. yüzyıla kadar çeşitli coğrafya ve topluluklarda hor görülmüş ve itibarsızlaştırılmıştır. Ancak güldürü müzikte, edebiyatta ve tiyatrodada olduğu gibi farklı sanat dalları içinde her zaman yerini almaya devam etmiştir.

İlk örnekleri şiir (lirik) olarak yazılan güldürü tiyatroları zamanla düz yazıya (nesir) dönmüştür. Halk dilinde yazılan bu güldürü tiyatrolarının üslubu kaba ve özensiz olmuştur. Bu ilk güldürü tiyatrosu örnekleri Aristoteles'in ortaya attığı üç birlik kuralına(yer, zaman ve olay birliği) uygun yazılmıştır (Marlalı, 1993: 131-133).

Oyunları günümüze ulaşan ilk güldürü yazarlarından Aristophanes (448-380) oyunlarında Atina'nın gündelik yaşamını, filozofları ve oyun yazarlarını açıkça yermiştir. Aristophanes oyunlarında güldürü yaratmak için, fantezi, kabalık maskaralık ve açık saçıklığı kullanmıştır. Oyunlarında yeme içme ve boş gezme zamanının zevkine çokça vurgu yapmıştır (Brockett,2000: 33). Aristophanes'ten sonra etkili olan ve yeni güldürü anlayışı getiren, alaydan çok günlük hayatın gülünç olaylarını yazan Menandros, oyunlarında günlük yaşamda karşılaşılan tiplerin bazı özelliklerine vurgu yaparak güldürmeyi başarmıştır (Fuat, 2010: 47-48).

Trajedi tiyatroları asil ve soylu olanlarla ilişkilendirildiği için halk güldürü tiyatrolarını kendine daha yakın bulmuş ve ilgi göstermiştir. Bu duruma güldürü tiyatrosunun karakterlerinin toplumun alt tabakalarından seçilmiş olması da etki etmiştir. Güldürü tiyatrosunda, trajedide işlenen soylu ve kahraman övgüsü konularının aksine korkaklık, riyakârlık, cimrilik, dalkavukluk, sinsilik gibi insanların kusurlu ve gülünç yanları üzerinden ilerleyen konular işlenmiştir.

2.5.1.Güldürü Tiyatrosu Çeşitleri

2.5.1.1. Fars

Fars, Antik Yunan'da tragedyanın ağır havasını yumuşatmak için Satirlerden hareketle güldürmek için yapılan kaba hareket güldürüsü olarak tanımlanmıştır (Çalışırlar,1993: 69). Fars, güldürmek için cinsellik vurgusu, açık saçıklık, abartı ve kalıp tiplerin yer aldığı ilk halk tiyatrosudur. Kişiler ve durumlar kalın hatlarla belirtilmektedir. Abartılı gülmece anlayışının benimsendiği Fars oyunlarında fiziksel hareketler ön plandadır. Oyunlarda yer alan tipler, abartıyı konuşma ve hareket tarzı ile ortaya çıkardıkları için fars oyunlarında yoğunlukla söz ve hareket komedisine yer verilir. Ayrıca, yanlış anlama ve tesadüf olgusu da Fars oyunlarında sıklıkla kullanılmaktadır (Tekerek, 2001: 25).

Fars, komedya, tragedya ve melodram olarak belirtilen tiyatronun dört esas türünden biridir. Fars gündelik olayları aşırılık ve çirkinlik katarak seyirciye sunmaktadır. Fars oyunlarında gerçek bir çatışma yoktur, durumların bir iç anlamı yoktur, kişiler tek yönlü ve delice saplantılı olarak yer alır. Oyunda heyecan da şiddet de abartılarak verilir. Fars oyunlarında saldırıya saldırı ile karşılık verilir. Olay dizisinde kavga, dövüş ve patlama vardır. Zevke ve doyuma yönelik olan oyunlar eğlendirici ve gevşeticidir (Sokullu,1993: 90-91).

Fars'ın bu özelliklerine Karagöz ve ortaoyununda da rastlanır. Geleneksel tiyatrodan hareketle abartılı gülmece unsuru olarak ön plana çıkar, karakterler ve durumlar olduğundan daha kalın hatlarla çizilir ve abartılır. Oyunun yapısı oldukça hareketlidir ve olaylar da yanlış anlama ve rastlantılar hızlı bir şekilde cereyan eder. Fars oyunlarında olan dayak yeme, düşme, vuruşma, kavga, kovalamaca, itişip kapışma gibi tüm kabalıklar Karagöz ve ortaoyununda mevcuttur (Tekerek, 2001: 83-84).Karagöz ve ortaoyunu fasıllarında kimi zaman yerme kimi zaman güldürme amaçlı kullanılan Fars güldürü öğeleri; yinelenme, artarda dizili ve farklı tiplerle yenilenen bir durumla karşımıza çıkar. Yinelenen durumlar ironi oluşturur ve seyircinin gülmesini sağlar (Tekerek, 2001:210).

2.5.1.2. Grotesk

Grotesk, uyuşmaz görünen karşıtlıkların bir araya getirilmesiyle farklı bir anlamın ortaya çıkarıldığı bir anlatım çeşididir. Birbirleriyle çelişen ürkütücü ve gülünç sözcükleri birbirine bağlayan özel bir anlatım tekniği olarak ifade edilmektedir. Groteskle yapılan gülmede keyif alma ve rahatlama yoktur, bu sıkışmışlığın gülmesidir. Grotesk paradokslardan oluşur ve gerçekle bağını asla koparmaz (Onaran, 2007: 2).

Güldürüler grotesk yoluyla gerçek dünyayı çarpıtır, uyumsuzlukları yapı bozumuna uğratarak yeni bir anlamı görülebilir kılar. Buradaki tezatlar enteresan bir şekilde birbirine bağlıdır. Kısacası grotesk, mantıksal ve ahlaki çelişki içerir (Nutku, 1985: 61).

2.5.1.3. Ciddi Komedy

Ciddi komedy, 18.yüzyılın başlıca oyun türlerindedir. Ciddi komedyada amaç güldürmekten çok düşündürmektir. Genelde mutlu sonla bitmeyen oyunların sonları acıklı ya da trajik değildir. Seyirciyi güldürmekten çok gülümsetirken düşündürmeyi hedefleyen ciddi komedyada, espriler üst düzeyde fakat ölçülüdür. Devinim, oyundaki kişilerin karakter özelliklerinden sağlanırken karakterler sürekli olarak seyirciyi bir merak ögesinin içerisinde tutar (Çalışlar, 1995: 103). Ciddi komedyada dil estetik bir kaygı gütmez (Nutku, 2001: 67).

2.5.1.4. Romantik ve Kahramanlık Komedyası

16. ve 17.yüzyılda İspanya'da görülen romantik komedy, umutlu ve ileriye yöneliktir. Aydınlanma tiyatrosunun maddeciliğine, akılcılığına ve gerçekçiliğine karşı, idealizmi, akıl dışılığı ve coşkunluğu tiyatrosunun merkezine koyan anlayıştır (Çalışlar, 1995: 530). Klasik akıma karşı çıkan romantik komedyanın en büyük yazarı Shakespeare'dir. Shakespeare'in komedyalarında karmaşık aşk ilişkileri işlenir. Entrikalı ve eğlenceli olaylar mizahi bir tarzda ortaya konur. Oyun kişileri masal dünyasında gerçekçi gibi görünürler ve olaylar geliştikçe gülünç hale gelirler. (Çalışlar, 1995: 530).

Kahramanlık komedyasında oyun kişisi insanüstü bir varlık gibi görünür. Bütün duygu abartılı ve gösterişlidir. Fakat trajik bir karakter değildir. Oyun içerisinde her ne kadar komik duruma düşse de seyirciyi kendisine güldürmez. Başına gelecek her kötü durumu esprili bir şekilde kahramanca üstesinden gelir (Atmaca, 2019: 44).

2.5.1.5. Töre ve Karakter Komedyası

Töre komedyası bünyesinde bulunduğu topluma ait gelenek, görenek ve töre kurallarının alaya alınarak eleştirildiği güldürülerdir. Buradaki güldürü ögesi törenin kendisi değil uygulayıcılarıdır. Töre komedyası, gündelik yaşamdaki yanlış, tutarsız, bozuk ilişkileri ahlaki bir anlayışla ele alır. Töre komedyası insanların özgürlüklerini kısıtlayan törelere karşı ciddi bir eleştiri getirir. Toplumsal eleştirel bakış doğrultusunda, yenileşme hareketleri ile eskiyen törelere reformcu bir anlayış getirir. Bu tür komedyalar birey ve toplum taşlamasını, zaman zaman da eleştirisini amaçlar (Nutku, 2001: 69).

Karakter komedyası ise bir kişinin gülünç, eksik, zayıf ve toplumla çatışan taraflarını ön plana çıkararak psikolojik tahlilinin yapıldığı güldürülerdir (Sokullu, 1993: 98).

2.5.1.6. Dolantı (Entrikalı) Komedyası

Dolantı komedyası seyirciyi meraka sürükleyen ve birden çok olayın kördüğümüne girmesi ile ilerleyen güldürü türüdür. Bu güldürü türüne *vodvil* de denmektedir. Entrikalı güldürülerde amaç sadece eğlenmektir, öğüt vermek ve eleştirmek gibi kaygısı yoktur. Komedi birbirine bağlı çapraşık ve iç içe geçmiş durumların aksiyonu ile sağlanır. Seyirci olayın çözölemeyeceği algısına kapılır. Finalde tüm olaylar bir anda çözölür ve genelde mutlu sonla biter. Vodvilde abartılar, şaşırtmalar, rastlantılar, tekrarlar ve beklenmedik anda gelişen olaylar, karmaşık aşk ilişkileri, yanlış anlaşılmalara sıklıkla işlenir. Komiklik, karakterlerin birbirine düğümlendiği durum ve hareketlerden sıyrılmaya çalışmasıyla sağlanır. Karakter değil abartılmış tipin entrikaları oyunun odak noktasıdır (Çalışlar, 1995: 168).

Dolantı komedyası birey, toplum ve çevre arasındaki ilişkilerden ya da yaşamsal çelişkilerden doğan toplumsal nitelikte güldürünün tersidir. Bu güldürüler, kişilerin yanlış anlamalarından ve aldatmacalardan doğan, düğümlenmiş durumların yol açtığı davranış, söz ve alaya dayalı eğlendirme amaçlı komedyalardır (Çalışlar, 1995: 168). Bu tür komedyalar mutlu sonla biter. Olaylar seyircilerin merakını kamçılar, şaşırtarak güldürmeyi hedefler. Eleştirel bir yaklaşım gütmeyen ve seyirciyi düşündürmeye yönlendirmez.

2.5.1.7. Hafif İçli Komedyası

Seyirciyi güldürürken aynı zamanda duygulandıran komedi türüdür. Bu komedyası türünde birbirini seven iki gencin kavuşmalarının önünde türlü engeller vardır. Güldürücü motiflerden çok duygu ön plandadır. Seyirci oyunun sonunda gözyaşları ve kahkahaları arasında oyundan ayrılır. Ancak bu duygu hali geçicidir, yani seyirci üzerinde bir etki bırakmaz. Bulvar tiyatrosu olarak da bilinen içli komedyası, Paris'in büyük bulvarlarında, oynanan oyun türüdür. Yalnızca eğlendirmeye yönelik vodvili andıran bu güldürü aynı zamanda hafif güldürü özelliği de taşır (Çalışlar, 1995: 102).

2.6.Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğeleri

Geleneksel Türk tiyatrosunun çıkış noktası güldürüdür. Geleneksel tiyatrosu güldürülerinde amaç, seyirciyi güldürürken eğitmektir. Geleneksel Türk tiyatrosundaki başlıca güldürü öğeleri ise genellikle abartılı tavırlar, gündeme uygun doğaçlama espriler, belli bir tiplene yapılması, yanlış anlaşılmalara, söz kavgaları, söz oyunları, şive, argo, tekrar, hareket, dil ve tavır farklılığına dayanan ağız taklididir. Ayrıca ironi ve grotesk unsurlardan da faydalanarak yergi türüne de hizmet eder. Geleneksel tiyatro en çok Fars biçiminde sahnelenmiştir ve araştırmacılar güldürünün oluşmasındaki üç önemli unsurun tezat, mübalağa ve sürpriz olduğu üzerinde durmaktadır.

Tanzimat döneminde geleneksel Türk tiyatrosu yaygınlığını yitirmiş olsa da Batılı anlamdaki tiyatro geleneksel Türk mirasından da faydalanarak bugünkü çağdaş tiyatroya kaynaklık etmeye devam etmektedir. Bu güldürü öğelerinin geleneksel Türk tiyatrosunda nasıl işlendiği söz komiği, hareket komiği, tip komiği ve entrikalı oyun komiği başlıkları altında incelenecektir.

2.6.1. Söz Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunda güldürünün en önemli ögesi söz komiğidir. Dil saçmalığının en önemli aracıdır ve söz güldürüsü, zihin oyunlarından ibarettir. Geleneksel Türk tiyatrosunda Hacivat–Karagöz ve Kavuklu–Pişekâr ikililerinde; ikililerin tip özelliklerinin birbirine zıt olması aralarındaki iletişimde sorun yaratır. İkilinin iletişim kuramaması söz komiği ile güldürüyü yaratır. Anlayamama, diyaloglarda yanlış telaffuzlar, yanlış anlaşılmalara, anlamış numarası yapma, ağız, şive, lakap, argo, küfür, kaba söyleyişler, beddua, söz ve kelime oyunları söz komiği yaratmada kullanılan temel unsurlardır.

Geleneksel tiyatrodaki söz komiği yaratmada kullanılan temel teknikler cümle yapısını bozmak, anlam bağı olmaksızın benzer sesli kelimelerin ardarda dizilmesi, benzer sesli kelimelerin hatalı yerde kullanımıdır(Kılıç,1992: 9). Bu teknikler özellikle Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki farklı etnik grupların aralarında anlaşma güçlüğü yarattığı durumun bir güldürü unsuru olarak oyunlarda yerini alır (Tekerek, 1993: 91).

Söz güldürüsü yaratma yöntemlerinden biri de tekrardır. Bir konu aynı oyun kişisi tarafından farklı sahnelerde tekrar edilir ya da farklı üsluplu kişiler arasında

birbirlerine aktararak tekrarlanır. Bu aktarımda üslup önemlidir. Örneğin, resmi üslup ile gündelik üslup arasında bir aktarımla parodi güldürüsü elde edilir. Karagöz ve ortaoyununda temel çatışma kişilerin birbirini anlayamamasından, ters ve yanlış anlamasından ortaya çıkar. Nükte ve alt kodları mecaz, cinas, ima, istihdam ve tecahülüarif kullanılarak gülünç olan açığa çıkarılır (Tekerek, 1993: 95).

Dilin gülme amaçlı kullanımında söz oyunları ve söz sanatları ortaya çıkmaktadır. Nükte başlığı altında cinas, kinaye, mecazın kullanımıyla yanlış anlamalar biçiminde görülür. Bunlardan başka söz tekrarı, aliterasyon(söz tekrarı), şarkı uydurma, yarıştırma, sözcük bozmaya da uydurma, sözcüklerle saçmaya ulaşma, tekerlemeler, bilmezden gelmeler, tecahülüarif, iğnelenmeler ve abartı kullanılabilir (Tekerek, 1993: 95).

Nükte, kavramlarının benzerliği ve karşıtlığı esasına dayanan söz sanatıdır. Zekice yapılmış şaka, espri de denilebilir. Bir konuda gönül kırmadan yapılan, zarif ve aynı zamanda düşündüren akıllıca espridir.

Cinas, anlamları ayrı fakat yazılışları ve okunuşları aynı sözlerin artarda kullanımınıdır. Ortaoyununda en sık kullanılan güldürü unsurudur.

Kinaye ise bir sözün hem gerçek anlamıyla hem de gerçek dışı anlamında mecaz anlamında kullanılmasındır (Tekerek,1993: 95).

Mecaz, gerçekmiş gibi algılama ya da gerçeğe dönüştürerek saçmaya ulaşmayı sağlayan güldürü aracıdır. Özellikle Karagöz ve Kavuklunun sıkça kullandığı bir yoldur. Karagöz ve Kavuklunun dilinde gerçek mecaza, mecaz gerçeğe dönüşerek saçmaya ulaşır ve güldürür (Tekerek,1993: 96).

Ters anlamalar ve yanlış anlamalar, genelde mecazdan kaynaklanır. Yanlış anlamalar ve ters anlamalar, bilerek yapılır ya da diyalekt farkından güldürü doğar. Ters anlamların çoğunlukla iki kişi arasında geçmesinin yanı sıra üçüncü bir kişinin onların sözlerini değiştirmesi ile de olur. Hacivat ve Çelebi konuşurken Karagöz'ün konuşmaları değiştirmesi buna örnektir (Tekerek,1993: 100).

Tecahülüarif (bilmezden gelme), karakter bir şeyi bildiği halde bilmiyormuş gibi görüldüğü için ve bunun açığa çıkması seyircide bir etki yarattığı için güldürür.

Ortaoyununda da çok kullanılan bir güldürme yöntemidir. Karagöz'ün kimi zaman kurnazlığından ötürü bilmezden geldiği şeyleri aslında önceden bilir Karagöz'ün bu sahte yenilgisi ile Hacivat'ı mat etmiştir. Seyirci buradaki ironiyi kavradığında güldürü sağlanır (Tekerek, 1993: 103).

Beklenmedik olay ve kişi, oyunun en beklenmeyen yerinde verildiğinde karşıdaki oyun kişisi ve seyirciyi şaşırır ve güldürü sağlanır (Tekerek, 1993: 105).

Telmih; Karagöz ve Ortaoyunlarında bilinen bir kişi, bir olay, bir efsane ya da atasözüne gönderme yapılmasıdır. Güldürürken ders verme amacı vardır (Dilçin,2013: 426-427).

Tecahülüarif, bilip bilmezden gelme anlamına gelmektedir. Ortaoyununda çok kullanılan bir güldürü yöntemidir. Söz ile yapılan bir diğer güldürü yöntemi olan kekemelik, hızlı konuşma ya da ağır konuşma gibi durumlardan faydalanılarak yapılır. Örneğin; bir kekeme olan Tiryaki tipi de kelimeleri doğru çıkaramadığı için öteki kişilerle anlaşamaz. Bulmaca ve bilmece, oynanırken uydurma ve bozuk sözcükler de geleneksel Türk tiyatrosunda birer güldürü aracı olarak kullanılır (Kudret, 1969:268). Söz oyunlarını arttırmak amacıyla oyunlarda cinler, cazular gibi tiplerin tasarlandığı da görülmektedir (Tekerek, 1993: 110).

2.6.2. Hareket Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli güldürü unsurlarından biri de hareket komiğidir. Hareket komiği ve söz komiği her zaman birbirinin destekleyicisi konumundadır. Hareket komiğinde güldürüyü sağlayan eylemler; mekaniklik, yineleme, dalgınlık, tersine çevirme, orantısızlık olarak karşımıza çıkar. Geleneksel Türk tiyatrosunda hareket komiği özellikle tipler ve tekrarlardan oluşan bir güldürü ögesidir (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 98-101).

Örneğin; Karagöz oyununda genelde Karagöz ile Hacivat'ın atışmasından sonra bir dövüş başlar ve karakterler boylu boyunca yere serilir. Buradaki hareket komiği kavga hareketleriyle oluşturulur. Karagöz oyunundaki bir diğer hareket komiği ise tipler aracılığı ile sağlanmaktadır. Oyunda yer alan Yahudi, Laz gibi tiplerin her olay karşısında aynı tepkileri vermesi ve belli hareketleri tekrar etmesi hareket komiğini yaratmaktadır (And, 1969: 293).

Ortaoyununda da tekrara dayalı hareketlerle hareket komiği sağlanır. Tiplerlerin, mekanik olarak yaptığı veya seri davrandığı hareketlerin tekrarı seyirciyi güldürür. Tipin abartılı özellikleri üstüne eklenen dalgınlık, sakarlık sonucu orantısız hareketler de gülmeyi sağlar. Ayrıca oyundaki tiplere cücelik, kamburluk, kekemelik, kötürümlük, bedensel ya da zihinsel engeller de eklenerek taklit ile de güldürü sağlandığı görülür (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 100-102). Ortaoyununda hareket komiği yaratan bir diğer unsur kişilerin kullandığı daimi aksesuarları olan nesnelerdir. Örneğin; Pişekâr'ın şakşak kullanma biçimi ve beklenmedik yerlerde kullanmasıyla hareket komiği yaratılır. Böylece alışıldık bir durum alışılmadık şekilde sunulmuş olarak seyirci güldürülür" (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 100).

Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli güldürü unsurlarından biri olan hareket komiğinde birçok fars güldürü öğesinin kullanıldığı görülür. Nurdan Tekerek geleneksel Türk tiyatrosunda kullanılan bu öğeleri şu şekilde sıralar (2001: 80-90);

Soruşturma: Oyun kişileri bir gerçeğin öğrenilmesi hususunda sorgulanırken o tiplerin soruya verdiği tepkileri, yaklaşımları, sözel ve davranışsal değişimlerin güldürme öğesi olarak kullanımı,

Yarışma: Bir sonucun elde edilebilmesi için yapılan yarışmada rakiplerin yarışma biçimi ile güldürü yaratılması,

İşaretle Konuşma: Oyunda bir tehlike söz konusu olduğunda, biri bir diğerini uyardığında ya da taklit yaparken bir tipin işaret diliyle konuşmasından güldürü doğması,

Taklit: Bir başka kişiyi, canlıyı, durumu veya eylemi abartı ve çarpıtma ile bedensel olarak yansıtmaları,

Gözetleme: Birinin bir yeri ya da kişiyi açıkça gözetlemesi için görevlendirmesi ya da gizliden (seyirciyi göstererek) birini gözetleme biçiminde gelişir. Seyircide yarattığı üstünlük duygusundan ve ironiden ötürü güldürür.

Farsın kullandığı güldürme yöntemlerinden biri olan biçimsizlik ve eksikliğin gösterilmesi, kekemelik, pelteklik, kamburluk gibi fiziksel koşullar geleneksel Türk

tiyatrosunda hareket komiği yaratımında bir güldürü ögesi olarak kullanılır (Tekerek, 2001: 80-90).

Türk halk tiyatrosunda harekete bağılı mizah, seyircide üstünlük duygusu yaratmakta, bunun yanı sıra da baskılara ve toplumsal kurallara yönelik eleştiri içerdiği için seyircinin rahatlaması ve dolayısıyla gülmesi sağlanmaktadır.

2.6.3. Tip ve Taklit Komiği

Osmanlının çok uluslu yapısı dolayısı ile Türk temaşa sanatlarında da farklı ulustan milletlerin yansıması görülmüştür. Bunlar daha çok güldürü amaçlı vardılar ve temsil ettikleri topluluğun en belirgin özelliklerinin abartılı hallerini taşırlar. Hareket komiği bölümünde de belirtildiği üzere tipler komikliği hareket ve taklit ile sağlamaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosundaki oyun kişileri birer tip özelliği taşımaktadırlar. Basmakalıp hareketleri olan tipler oyun boyunca gelişim göstermezler. Derinlikli bir karakterleri yoktur. Bir figür olarak vardılar ve yaşlanmazlar. Kusur ve eksiklikleri karikatürize edilmiştir (Tekerek, 2001: 58). Geleneksel Türk tiyatrosunda tip ve taklit komiğinde aşağıdaki fars güldürü unsurlarının sıklıkla kullanıldığı görülür;

Sıralama: Dönemin sosyal yapısında var olan çeşitli tipler, çeşitli sebepler gereği sıralanır. Bu tiplerin Karagöz ya da Kavuklu ile çatışması seyirciyi güldürür.

Ortaklık: Karagöz oyununda en sık görülen güldürü ögesidir. Seyircinin, Karagöz ile Hacivat arasındaki ortaklığın bozulacağını önceden bilmesinden kaynaklanan güldürü yöntemidir. Oyunun karşıt tiplerinin birbirine göre aykırı özellikleri vardır. Güldürü bu tezatlardan kaynaklanır. Örneğin; tiplerden biri cahilliği yüzünden belaya bulaşır, diğeri ise akli sayesinde olayı çözer.

Arama: Tiplerden birinin bir iş, bir ev ya da bir kişiyi ararken yaşadığı garip durumlar güldürü ögesidir. Karagöz-Kavuklu ve Hacivat-Pişekâr'ın birileri tarafından aranıyor olması, ya da diğeri tiplerin Hacivat' tan iş, dükkân ya da ev istemesi şeklinde görünür (Tekerek, 2001: 80-90).

2.6.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği

İnsanlığın başından beri süregelen kadın üstündeki baskılar tiyatro sanatında da kadınların kendini yeterince göstermesinin önüne geçmiştir. XV. yüzyıla kadar kadınların oyunculuk yapması yasak olduğu için kadın rolleri az yazılmış ve mevcut kadın rolleri sesi ince, makyaj ve maske ile sahneye çıkan erkekler tarafından oynanmıştır (Uslu, 2001: 25). Bu bağlamda, geleneksel Türk tiyatrosuna bakıldığında kadını taklit eden erkeklerin oynadığı “zenne” tipleme karşıımıza çıkmaktadır. Şehirli kadınların giyim ve davranışlarını taklit eden zenneler, basmakalıp davranışlar sergileyerek dönemin şehirli kadınının bir tipleme olarak karşıımıza çıkmaktadır.

Osmanlıda saray çevresi güldürüye alet edilemediği için geleneksel Türk tiyatrosundaki kadın tiplerini orta ya da alt sınıf kadınların temsilidir. Ancak temsildeki bu kadınlar gerçek hayattaki kadınlara pek benzememektedir. Bu kadın tipleri; erkeği döven, oyun kuran, kocasını aldatan, gezmeyi seven, ağzına geleni söylemekten çekinmeyen, dedikoducu ve hafifmeşrep kadınlardır. Zenneler, oyunda güldürmekten ziyade entrika sağlamak için vardılar ve hiçbir oyunda olumlu özelliklere sahip değildiler. Bu kadın tipleri pratik zekâlıdır. İstanbul lehçesi ile konuşur, cilveli ve nerde nasıl davranacağını bilen kurnaz tiplerdir. Erkekleri etkilemek için güzel söz söyleyebilirler ve genelde seyircinin sempatisini kazanırlar (Ataman, 1974: 67). Bu tanımlara uyan bir örnek Sadık Şendil'in de Karagöz oyunlarından esinlenerek yarattığı Kanlı Nigar oyunundaki kadınlardır. Oyundaki kadınlar, hafifmeşrep, cadıya benzeyen, şehvetli, entrikacı ve baştan çıkarıcıdırlar (And, 1985: 327-329).

2.6.5. Entrika (Dolantı) Komiği

Entrika komedyası olarak da bilinen bu türde güldürü ögesi, ustalıkla birbirine bağlanmış durumlar aracılığıyla sağlanır. Aksiyon, birbirine bağlı çeşitli dolantılarla ilerler. Oyunun ana noktası kişinin çevirdiği entrikalardır. Karakterlerin ahlakı sorgulanmaz. Oyunda şaşırtma, yanıltma ve rastlantı en önemli unsurlardır. Olaylar yanlış anlamalarla ilerler ve gittikçe sıkılaştan düğümlerle seyirci heyecanlandırılır. Modern tiyatronun türü olarak görünse de entrikalı güldürülere Karagöz ve ortaoyunlarında rastlanmaktadır (And, 1985: 475). Çalışır'a göre entrikalı güldürü yaratma yöntemleri şunlardır:

Tekrar: Bir durumun tekrarıyla da güldürü elde edilir. Rutin yaşamın akışına uymayan bir durumun tekerrür etmesi, olayları talihsizlikler sarmalı içine çeker.

Tersine çevirme: Oyun kişilerinde rolleri tersine çevirmek, yani durumu baş aşağı çevirmek güldürü sağlar.

Olayların iç içe geçmesi yöntemi: Birbirinden bağımsız iki olay aynı olay dizisine bağlanır. İç içe geçen olaylar saklanmaya çalışılan bir gerçeği beklenmedik şekilde açığa çıkarmış olur. Kişilerin içine düştükleri durumla güldürünün sağlanmasıdır (1995: 168).

Karagöz ve ortaoyunundaki kadınlar; şehvetli, baştan çıkarıcı, utanmaz, dedikoducu, eşlerini aldatan tiplerdir. Zenne tipi ise hafifmeşrep kadın, ev kadını, romantik âşık veya cadı olarak seyirci karşısına çıkmaktadır (Küçük Arat, 2008: 116-121). Geleneksel Türk tiyatrosunda entrika (dolantı) komiğinde özellikle bu kadın tiplerinin kullanıldığı görülür. Geleneksel Türk tiyatrosunda entrikalı oyun denince ilk akla gelen oyunlardan biri *Kanlı Nigar* oyunudur. Karagöz'ün entrikacı kadın tiplerinden biri olan Kanlı Nigar karakterinden yola çıkılarak yazılan oyun, Kanlı Nigar'ın çevirdiği entrikalar üzerinden ilerler (Küçük Arat, 2008: 116-121).

BÖLÜM 3.TÜRKİYE GÜLDÜRÜ SİNEMASI VE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU İLE İLİŞKİSİ

3.1. Sinema Tiyatro İlişkisi

Sinema, hareketli görüntülerin kullanımı ile anlatı sağlama sanatıdır. İlk çağlardan beri hareketli görüntü elde etmek, insanların düşü olmuştur. Sinemanın icadı ile bu düşünüyü gerçekleştiren insanlar, sinemayı da diğer sanat dalları gibi anlatım aracı olarak kullanmaya başlamıştır (Onaran, 1999: 4-6).Edebiyat, resim, müzik ve tiyatro gibi sanatlar ile yoğun ilişkisi olan sinema; tiyatro ile daha sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Sinema; tiyatronun anlatım, aktarma ve yansıtma özelliklerinin mirasçısı olmuştur. Sinema, tiyatrodan aldığı bu özellikleri zamanla kendine has bir anlatım tarzıyla sunarak farklılaşmıştır (Bazin, 2000: 16).

Sinemanın ilk yıllarında en çok tiyatro ile ilişkide olmasının nedeni sinema ve tiyatronun hikâye, kurgu ve canlandırma niteliklerinin ortaklığıdır. İki sanat dalında da dramatik yapı, metin üzerinden sağlanır. Metinlerarasılık bağlamında bakıldığında tiyatro, sinema ortaya çıkışından itibaren hazır öykü kaynağı olmuştur. Birbirine bu kadar benzeyen sinema ile tiyatronun ayrıldığı nokta ise “canlı gösterim” farkıdır. Tiyatroda seyircide bir topluluk duygusu oluşurken, sinemada bu yoktur. Dolayısı ile sinemada anlam daha fazla önem kazanır (Bazin, 2000:110).

Tiyatroda tüm seyirciye canlı sunum yapılırken, sahnede oyun büyük hareketlerle ve yüksek sesle oynanmalıdır. Sinemada ise önceden filme alınmış görüntüler, devasa bir beyaz perde aracılığı ile minimal ve ayrıntılı olarak seyirciye sunulmaktadır. Bu yüzden bir tiyatro metni sinemaya aktarıldığında birçok değişikliğe uğramaktadır. Âlim Şerif Onaran’ a göre, bir tiyatro metni sinemaya uyarlandığında; minimal oyunculuk ortaya konarak, çeşitli plan çekimleri ile ayrı bir gösteri sanatı yaratılmalıdır(1985: 79).

Tiyatro metinleri sinemaya aktarılmak istendiğinde anlatının mekân, aksiyon ve görsel anlamında geliştirilmesi gerekmektedir. Bu yüzden sinema, zamanla kendine has bir yazım biçimi olan senaryoyu geliştirmiştir. Senaryo, sinema çekimine özel olup görsel ağırlıklı çalışan bir metindir. Bu sebeple günümüzde sinema, kendi yaratımı olan senaryolar ile yol almayı tercih etmektedir. Ancak toplumda büyük karşılık bulan tiyatro eserleri, sinemaya uyarlanmaya devam etmektedir.

Dünya sinema tarihinde bu iki sanat arasında oldukça başarılı alışverişler olmuştur. Dünya sineması tiyatrodan sinemaya uyarlanan film örnekleriyle doludur. Tiyatro oyunlarının sinemaya uyarlanmasının yanında tiyatroya göre çok daha yeni olan sinema, tiyatronun ışık, sahne, oyuncu ve dramatik öğeler gibi sinema anlatısını oluşturan pek çok unsuru da kullanmaktadır (Çakır, 2003:111). Bu ortaklık aralarındaki etkileşimi artırmış ve sinema zamanla tiyatrodan aldığı malzemeleri sinema dilini oluşturmak için kullanmıştır.

3.2. Uyarlama Kavramına Genel Bir Bakış

Uyarlama, bir sanat eserinin, bir başka sanat dalı yoluyla tekrar üretilmesi anlamına gelmektedir. Örneğin; roman olarak yazılmış bir eser daha sonra tiyatro olarak sahnelendiğinde veya tiyatro olarak sahnelenmiş bir oyun sinema filmi olarak çekildiğinde uyarlanmış olmaktadır. Dolayısı ile ilk çıkış formu sinema olmayan bir eser, sinemaya uygun bir biçimde aktarıldığında buna sinemada uyarlama denmektedir (Özön,1995: 133).

İlk yıllarında sinema sanatı senaryo açısından özellikle roman ve tiyatro eserlerinden faydalanmıştır. Sinema hilelerinin ustası sayılan Fransız yönetmen Georges Méliés, sinemada öykü anlatımını mizahi bir dille gerçekleştirirken, diğer sanat dallarını sinemaya uyarlayarak sinemadaki senaryo sıkıntısını çözmüştür. En önemli uyarlamalarından bir olan 1902 yılında çekilen *Ay'a Seyahat* filmi aynı zamanda ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak da kabul edilmektedir (Baloğlu, 2012: 55).

Kalabalık seyirciyi hedef alan sinema, öykü kaynağını edebi eserlerden ve tiyatro oyunlarından alıp beyaz perdeye aktarırken bir yandan da sinema kendi dilini bulmuş; kendi öykü yazım türünü geliştirmiştir. Senaryo ile kendine has teknik bir

metne kavuşan sinema, senaryolarında binyıllardan gelen “klasik anlatı” kalıplarını kullanmaya devam etmiştir. Ancak, İkinci Dünya Savaşından sonra edebiyat ve tiyatrodaki ortaya çıkan çağdaş anlatının, sinemaya yansımaları ile sinema özgün biçimine kavuşmuştur (Bilgiç, 2002: 86).

Sinema dönüştürücü özelliği sayesinde kendine kaynak aldığı eseri perdeye uyarlarken onu mutlaka sinema diline dönüştürerek yansıtır. Daha çok görsele dayalı bir anlatım tarzı benimseyen sinema, bu dönüşümü kaynak metindeki her kelimenin birebir görselini sunarak sağlayamaz. Böyle birebir yansıtma başarılı bir uyarılama olarak kabul edilmez (Bazin, 2000: 75). Uyarılama yapılan metin sinemanın özelliklerini taşımalıdır. Bunun için roman ya da tiyatro oyunundan alınan metnin tüm özellikleriyle sinema diline dönüştürülmesi gereklidir (Baloğlu, 2012: 38). İzleyicilerin beğenisini kazanan ve olumlu eleştiriler almış olan eserlerin uyarlanması filmlerin de izleyiciler tarafından ilgiyle karşılanmasını sağlamaktadır. Bu durum sinemada uyarılama senaryolarının her dönem üretilmesi sonucunu doğurur.

3.2.1. Uyarılama Türleri

Bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtına aktarımında ya da dönüşümünde orijinal yapıt ile benzerlik oranı değişkendir; kimi çok benzer iken kimisi daha az benzerlik gösterir. Yapıtın dönüşümü, esas yapıta birebir uyarıldığı gibi esas yapıt yenisine sadece ilham kaynağı olarak kalabilir. Benzerlik oranını dikkate alan Gofret Wagner’a göre uyarılamanın üç türü vardır: Birebir uyarılama, yorumlama ve esinlenme (aktaran Baloğlu, 2012: 62).

3.2.1.1. Birebir Uyarılama

Birebir uyarılama, yazılı bir yapıtın hiç değiştirilmeden ya da hafif bir değişiklik ile sinemaya aktarımıdır. Bu uyarılama türünde eserin orijinaline sadık kalınır ve eserin duygusal atmosferi mutlaka korunmaktadır. Dünya sinema tarihinde klasik romanlardan sinemaya birebir uyarılan örnekleri sıklıkla görmek mümkündür. Birebir uyarılama filmleri, sinema sanatı açısından sinemacıların pratik bulduğu filmler değildirler. Ancak başarılı örneklerine de rastlamak mümkündür. Başarılı birebir uyarılama filmleri de mevcuttur (Baloğlu, 2012: 63).

3.2.1.2. Yorumlama

Yorumlama, bir eserin bir başka sanat dalına aktarımında yeniden yaratıdır. Yorumlama tarzı uyarlamalarda asıl esere bağılılık aranmaz, tersine eserin orijinalinin dönüştürülmesi ve yeniden üretilmesi beklenir. Yorumlama tarzı uyarlamalarda sadece orijinal eserin temel anlatı yapısında değişiklik olmaz(Baloğlu, 2012: 64). Yorumlama yöntemi ile uyarlamalarda, kaynak metne güncel koşullara göre yeni bir yaklaşım getirilmektedir (İprişoğlu, 2014: 11). Bir tiyatro metni sinemaya yorumlanırken kaynak eserin ana teması alınarak sinema dili ile yeniden üretilir.

3.2.1.3. Esinlenme

Esinlenme tarzı uyarlamalarda kaynak esere bağılılık ve benzerlik neredeyse yoktur. Bir eser bir başka sanat dalı eseri için ilham kaynağı olduğunda bu esinlenme tarzı bir uyarlama olmaktadır. Wagner'e göre, esinlenme tarzı uyarlama; bir eser yaratılırken bir başka sanat disiplininden borç alması gibidir (aktaran Baloğlu, 2012: 65).Bu tür uyarlamalarda sinemacı, edebi eserden sadece bir karakteri, bir durumu, bir çatışmayı seçip kendi öyküsünü oluşturabilir.

3.3. Türkiye Sineması ve Geleneksel Türk Tiyatrosu İlişisi

3.3.1.Türkiye Sinemasına Tiyatrocular Döneminin Yansıması

Dünyaya hızlı bir şekilde yayılan sinematografi, 1896'da Türkiye'ye de gelmiştir (Özön, 2013: 34).Türkiye'de ilk devamlı sinema salonunu,1908'de Sigmund Weinberg, Tepebaşı Şehir Tiyatrosu'nda Pathe sineması olarak kurmuştur (Refiğ, 2013: 5). İlk film örnekleri, Enver Paşa'nın desteğiyle 1915 tarihinde açılan Merkez Ordu Sinema Dairesinin ürettiği ve cephelerdeki harekâtlar, önemli olaylar, askeri fabrikaların işleyişi ve yeni silahların kullanımıyla ilgili filmlerdir (Scognamillo, 2003: 71). İlk Türk filmi olarak Fuat Uzkınay'ın çektiği, *Ayastefanos Rus Abidesinin Yıkılışı* belge filmi kabul edilmektedir (Saydam, 2017: 222).

1916'da yarı askeri bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmalarına başlamış ve ilk öykülü filmler bu kuruluş adına yapılmıştır. 1917 yılında Mehmet Rauf'un *Pençe* adlı oyunundan uyarlanan aynı

adlı film, Türkiye sinemasının ilk öykülü filmidir. Bu filmi, dönemin tanınmış tiyatro oyuncusu ve yönetmen Ahmet Fehim Efendi'nin 1919 yılında çektiği *Mürebbiye* ve *Binnaz* adlı filmleri takip eder. 1921 yılında tiyatrocusu Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönettiği ve oynadığı *Bican Efendi* filmi çekilir. Halk tarafından çok beğenilen, Şarlo tipini andıran bu tiptemenin devam filmleri (*Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası*) Türkiye sinemasının ilk güldürüleridir(Kuyucak Esen, 2010:7-16).

1922 yılında ilk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulmasıyla Türkiye sineması yeni bir döneme girmiş olur. Türk Sinema Tarihi'nde Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan bu yeni döneme damgasını vuran kişi Muhsin Ertuğrul'dur (Kuyucak Esen, 2010: 21-22). 1922'den 1939'a kadar Türkiye sinemasının arkasında yer alan tek isim olan Muhsin Ertuğrul, bir tiyatro duayenidir.1916 yılında yurtdışına giden Ertuğrul orada sinema film stüdyolarında çalışmış, bazı filmlerde rol alırken bazı filmlerde kamera arkasında görev almıştır (Ertuğrul, 2007: 220-221; Kuyucak Esen, 2010: 23). Muhsin Ertuğrul, İstanbul'a dönüşünün ardından Kemal Film kurucuları olan Kemal ve Şakir Seden kardeşleri ikna ederek film yapımcılığına da başlamış ve Kemal Film bünyesinde yönetmen olarak altı film çekmiştir (Kuyucak Esen, 2010: 24). 1928 yılında Kemal Film ile yolları ayrılan Ertuğrul, İpek Film bünyesinde 1939 yılına kadar film yönetmeye devam etmiştir.

Muhsin Ertuğrul'un Türkiye sinemasının gelişimindeki rolü oldukça önemlidir. Ancak Muhsin Ertuğrul sineması, çoğu sinemacı tarafından Türkiye sinemasının derinleşmesine, özgün bir dil yaratmasına engel olduğu gerekçesi ile eleştirilir (Scognamillo, 2003: 40).Muhsin Ertuğrul'un sinema ve tiyatro arasındaki anlatım farkına önem vermemiş olması Türkiye sinemasında tiyatromsu filmlerin kapladığı bir dönemi ortaya çıkarmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 32).

Nijat Özön, *Karagöz'den Sinemaya* adlı çalışmasında; Ertuğrul'un Türkiye'de çektiği 28 filmde uyarlamaya başvurduğunu ancak bunların başarısız bir uyarlamaya örneği olmanın yanı sıra Türkiye sinemasını geriletliğini de belirtir. Özön'e göre, Ertuğrul'un yanlış yaptığı şey; tiyatro sahnesinde başarılı olmuş oyunları olduğu gibi beyaz perdeye aktarmasıdır. Özön, Ertuğrul'un yabancı eserlerdeki isimleri Türkçe isimlerle değiştirerek yaptığı uyarlamaya “yeni çevirim” demeyi tercih eder. Özön'e

göre Ertuğrul'un bu filmlerinde sinemasal yaratım yoktur ve minimal değişikliklerle yeniden çevirimden ibarettirler. Özön, bu uyarlama biçiminin kötü bir uyarlama alışkanlığı olduğunu, Türkiye sinemasının uyarlama konusunda gelişmeyi 1950'lerden sonra sinemacılar döneminde yakaladığını söyler. Özön'e göre *Kanun Namına*(1952) filminde sinemaya özgü bir dil kullanan Lütfi Ömer Akad ile birlikte Türkiye sinemasında başarılı uyarlamalar yapılmaya başlanmıştır (Özön, 1995: 133 -136).

Tiyatrocular döneminde çekilen filmlerin sinema anlamında başarısız olmasının nedenlerinden biri de filmde oynayanlarında Muhsin Ertuğrul gibi tiyatrocu olması ve sinema duygusundan yoksun olmalarıdır. Oyuncular, tiyatrodaki alışkanlıklarını sinemaya taşıdıkları için 1950'lere kadar Türkiye sinemasında; teatral oyunculuk, ışık, dekor ve kostüm hâkimiyeti söz konusu olur. Özön'e göre bu dönemin tek olumlu yanı sesli stüdyo ve özel yapımevinin bu dönemde kurulmuş olmasıdır (Özön,1995: 23-24).

Muhsin Ertuğrul filmleri incelediğinde; dramatik yapı kurulurken sinemasal özelliklerin temel alınmadığı, oyuncuların sinema oyuncusu olarak yönlendirilmediği, sinemanın görsel parametrelerinin kullanılmadığı, sinemasal mekân-zaman gözetilmediği, kurguda yaratıcılığa başvurulmadığı ve ritim duygusundan yoksun çalışmalar olduğu görülür (Özön,1995: 23). Özgüç'e göre, Ertuğrul'un tüm eleştirilere hedef olmasının en büyük nedeni, Türkiye sinemasında kurduğu hâkimiyeti süresince Darülbedayi oyuncularıyla takım oluşturarak ilkel bir anlatım dilini sürdürmesi ve özgün sinemacıların önünü kapatmasıdır. Ancak o dönemde emekleyen bir Türkiye sineması olduğuna da dikkat çeken Özgüç, Kemal Film ve İpek Film şirketlerinin de Ertuğrul'a teslim olarak tiyatro dışı yeni sinemacılar yetiştirme konusunda gerekli çabayı harcamamış olmalarının da bu dönemin kusurlarından biri olduğunu belirtir (Özgüç, 2005: 17). Her şeye rağmen Muhsin Ertuğrul Türkiye sineması için bir öncüdür ve ilklerin, türlerin sinemacısı olarak Türkiye sinemasının gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır.

3.3.2. Sinemada Güldürü

İçerik, biçim ve amaç bakımından benzer özellikler barındıran tür terimi,sanatsal faaliyetlerde sınıflandırmayı kolaylaştırmaktadır. Sinemada aynı konu,anlatım dili ve görsel betimlemeleri kullanan filmler tür adı altında sınıflandırılır.

Sinemanın bir türü olarak güldürü filmlerinde filmin taşıyıcı ögesi komedir. Komedi filmleri genelde günlük hayattan olayları, durumları ve sıradan kişileri gülünç açıdan ele alır.

Sinemanın ilk yıllarında sesin olmayışından kaynaklı hareket ve görsel üzerinden güldürüler sağlanmaktadır. İlk güldürü filmleri kaba saba hareketler, düşmeler, kovalamacalar, sakarlıklar ve beceriksizliklere dayalı öğelerden oluşmaktadır. Sinemada sesin kullanımı ve sanatsal anlamda gelişmeler neticesinde, sinema güldürüleri de değişime uğramış, güldürü sineması da; doğa, insan ve evren ile ilgili konular işlemeye başlamıştır (Derse, 2019: 96-99).

Güldürü sineması kendi içinde bazı bölümler içerir ve diğer türlere yayılırken bazen bütünüyle, bazen de öykü aralarında bazı sahnelerle geçiştirilerek yerini alır. Özgüç'e göre, bir türün asıl altı çizilmesi gereken örnekleri, hiç kuşkusuz öykülerin temasıyla bütünleşen filmler olmalıdır. Buna göre güldürü sineması başlıca üç bölüme ayrılır: tarihi komediler, modern komediler, serial komediler (Özgüç, 2005:64).

1918 ile 1940'lı yıllar arasında güldürü sineması, operet-müzikal türü tiyatro oyunlarından uyarlanan komedi filmlerinden oluşmaktadır. 1960'lı yılların ortasında ise farklı etkenler sonucu, güldürü olgusu yeni bir kimlikle seyirci karşısına çıkar ve türün yeni oluşumu şu başlıklar ile sıralanır: salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, seks güldürüleri, toplumsal içerikli güldürüler (Özgüç, 2005:64-65).

Tiyatroda olduğu gibi güldürü sinemasında da güldürü oluşturulurken kullanılan yöntemler birbirinden farklıdır. Güldürü filmleri de olayları ele alınışına göre türlere ayrılmaktadır. Güldürü filmleri şu türlere göre sınıflandırılır:

Savruklama: Konusunu rutin hayatın komik yanları, tesadüf, kovalamaca, kaçma ve yanlış anlama gibi komik durumlarından almaktadır. Güldürü filmleri içinde dramatik yapısı en doğal, en sade olanıdır. Savruklama güldürülerinde belli tipler vardır. Hareketler ve makyajlar abartılıdır (Özön, 1984:141).

Vodvil: Entrikalı güldürüye benzer. Birbirinden bağımsız olayların iç içe geçmesi ile gelişen olaylar dizilimidir. Olaylar kördüğüm olur. Oldukça hareketli ve sürprizlidir. Oyuncular kuklaya döner ve seyirci gelişmeleri takip etmekte zorlanır.

Vodvil türü çoğu güldürü tiyatrodan sinemaya aktarılır. Bu türden güldürülere salon güldürüsü, bulvar güldürüsü de denmektedir (Özçelik, 2017: 43).

Amerikan Güldürüsü: Savrukrama ve vodvilin özelliklerini bir arada barındırır. Karmaşık bir yapısı vardır; yer yer güldüren, esprilerle donanan, bazen duygusal, bazen hareketli, bazen durağan olabilmektedir. Amerikan güldürülerinde yergi ve Amerika'nın yapmacık yaşam tarzını alaycı anlatım vardır. Bu tür güldürüler her zaman mutlu sonla biter. Genelde tiyatrodan aktarılan oyunların filmi bu türde çekilmektedir (Özön, 1984: 142).

İngiliz Güldürüsü: İkinci Dünya Savaşından sonra İngiltere'de ortaya çıkan bir güldürü türüdür. Olağanüstü ve anlamsız olaylar bu türün hareket noktasıdır. Bu olağanüstü durumun sebep olduğu sorunların ise oldukça normal karşılandığı güldürü türüdür. Bu türde en çok ölüm ile ilgili şakaların yapılması söz konusudur (Özön, 1984: 143).

Müzikal Güldürü: Amerikan güldürüsünden tek farkı müzik eklenmiş güldürülü filmler olmasıdır. Sinemaya özel yaratılmış müzik, dans ağırlıklı figürlerin yer aldığı güldürü filmleridir (Özçelik, 2017: 44).

Doğrudan Güldürü: Toplumdaki yanlışlar, bireyin durumu, ekonomik sorunlar gibi daha pek çok konuyu ele alarak beslenir, böylece gülmeye birlikte yapılan yanlışlar meydana çıkar ve toplum aydınlanabilmektedir. Güldürü zıtlıklardan doğmaktadır (Özön, 1984: 141).

Toplumsal Yergi: Sinemacı burada bir taraftan güldürürken öte yandan toplumdaki sorunlara güldürerek dikkat çeker. Seyirciyi eksik olanı gösterme eğilimindedir (Özön, 1984: 142).

3.3.3. Türkiye Sinemasında Güldürü

Dünya sinemasında olduğu gibi Türkiye sinemasının da ilk yıllarında güldürü filmleri çekilmeye başlanmıştır. Ancak Türkiye sinemasının ilk güldürü denemeleri çeşitli sebeplerle tamamlanamamıştır. İlk güldürü filmi, Sigmund Weinberg'in 1916'da çekimlerine başladığı ve görevden alınınca; Fuat Uzkınay'ın tamamladığı *Himmet Ağanın İzdivacı* filmidir. 1919 yılında ise bir tuvat oyuncusu olan İsmet Fahri

Gülünç, *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* filminin çekime başlar ancak filmi tamamlayamaz.1921 yılında tiyatro oyuncusu Şadi Fikret Karagözoğlu, tiyatrodan canlandırdığı *Bican Efendi* tiplemesini geliştirir ve *Bican Efendi* tiplemesinin öyküde temel kahraman olduğu bir senaryo yazar. Yönetmenliğini yapıp başrolünü üstlendiği *Bican Efendi Vekilharç* filmi Türkiye sinemasının ilk komedi filmi dizisinin doğmasına neden olur (Özgüç, 2005: 63-64). Özgüç'e göre, güldürü trükleri oldukça ilkel ve kaba olan bu filmin tek özelliği aynı yıl devam filmleri olarak çektiği filmlerle Türkiye sineması tarihinde aynı kahraman prototipi üzerine kurulmuş ilk üçlemeyi oluşturmasıdır (Özgüç, 2005: 64).

Türkiye sinemasının ilk yıllarında çekilen komedi filmlerinden Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Leblebici Horhor*(1923), *Naşit Dolandırıcı*(1933) gibi tuvaat geleneğinden uyarlanan güldürüler ilgi görmüştür (Özgüç, 2005: 66). Uzun yıllar Türkiye sinemasının tek adamı olan Ertuğrul, vodvil tarzındaki salon oyunlarının sinemaya uyarlayarak tiyatro izleyicisini sinemaya çekmeye çalışmıştır. Ertuğrul, Türkiye sinemasına operet olarak da tanımlanan müzikli güldürü türünü getirmiştir. Bu dönemde güldürü sineması operetlerle, orta oyunlarıyla, müzikallerle, tarihsel öykülerle iç içe olmuştur (Uluyağcı, 1996:90).

Bu dönemin popüler güldürü ismi ise, yine geleneksel Türk tiyatrosundan gelen İsmail Dümbüllü'dür. Ortaoyunu geleneğinin son temsilcisi olarak nitelendirilen Dümbüllü, mimikleri ve oyunculuğu ile yıldızlaşan ilk güldürü sanatçısı olur. İsmail Dümbüllü, fiziki görünüşü, kıvrak zekâsı ve hazırcevaplığıyla halkın sevdiği bir isim haline gelir. *Dümbüllü Macera Peşinde* ile başlayan dizi, *Dümbüllü Sporcu* (Seyfi Havari, 1952) ve *Dümbüllü Tarzan* (Muharrem Gürses, 1954) ile bir üçlemeye dönüşmüştür (Özgüç, 2005: 66).

1950'lerde Lütfi Akad'ın *Lüküs Hayat* uyarlama filmi ile Atıf Yılmaz'ın 1957 tarihli *Gelinin Muradı* adlı filmi kasaba güldürülerinin ilk örneği olarak gösterilebilir (Özön,1984: 359).1960'lı yıllarda garip davranışlı tiplerin hikâyelerini anlatan güldürü filmleri çekilmeye başlanır. O yıllarda önemi fark edilmese de tipleme yaratma açısından yönetmen sineması gündemdedir. Bu dönemde Osman F. Seden'in "Cilalı İbo" ile "Adanalı Tayfur" u ve Hulki Saner'in "Turist Ömer" i güldürü sinemasının üç büyükleri olarak ortaya çıkar (Özgüç, 2005: 67).Başta figüran olarak başladıkları

filmlerde halkın sevgisini kazanan bu figürler sonradan bazı filmlerin başrolünü oynamıştır (Derse,2019: 109).

Figüran olarak yer aldıkları filmlerden birer başrole dönüşen bu güldürü tiplerinden ilki; Zeki Müren'in başrolde olduğu, Osman F. Seden'in yönettiği 1957 tarihli *Berduş* filmiyle ilk kez izleyici karşısına çıkan Feridun Karakaya'nın canlandığı Cilalı İbo'dur. Cilalı İbo, yamuk takılı kepi, kirli ve yamalı pantolonu, boyacı sandığı, pelte konuşması, saf tavırları, "yavyuum" sözüyle çok sevilmiştir. Yine Osman F. Seden'in yarattığı Öztürk Serengil'in oynadığı Adanalı Tayfur tiplemesi de kelimeleri farklı kullanarak yaptığı konuşma, şapkasının duruşu ile halkın sevgisini kazanmıştır. Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur'da sonra Hulki Saner'in yarattığı Turist Ömer; İbo ve Tayfur'a karşın daha derin, sınırları belli olan ve doğal bir karakterdir. Sadri Alışık'ın canlandığı Turist Ömer'in özel selamı, argo konuşması ve vücut hareketleri izleyici tarafından beğenilip Türkiye sinemasının en ünlü karakterlerinden biri haline gelmiştir (Derse,2019: 109).

1970'lerdeki sosyoekonomik ve siyasal sıkıntılar sinemayı da derinden etkilemiştir. 1974 Türkiye'sinde güldürü sineması yeni bir kimlik kazanmıştır. O zamana kadar aileye seslenen duygusal salon güldürüleri, yerini seks güldürülerine bırakarak sinemayı terk etmiştir. Bu seks güldürüleri dönemini başlatan ilk film de Oksal Pekmezoğlu'nun *Beş Tavuk Bir Horoz* adlı filmi olur. Döneme hâkim olan seks film furyası, sinema seyircisinin salondan uzaklaşmasına neden olmuştur. Yüz otuz bir adet seks güldürü filminin çekildiği bu dönem, beş yıl kadar seyirciler üzerindeki etkisini sürdürmüş ve nihayet 1979 yılında bu güldürü sineması dönemi kapanmıştır (Özgüç, 2005: 71-72).

Seks komedilerinin tırmanışa geçtiği bu dönemde, gerçek anlamıyla gülmeceyi oluşturan incelikli ve farklı düzeyde filmlerde üretilmiştir. Güldürü sinemasının yenilikçi bir kimlikle ortaya çıktığı, gülme eyleminin toplumsallaştırıldığı bu dönemin temsilcisi yönetmen Ertem Eğilmez'dir (Özgüç,2005: 72). 1970'lerde komedi melodram konulu filmler çekmeye başlayan Ertem Eğilmez döneme damgasını vurmuştur. Eğilmez, kalabalık kadrolu salon güldürülerinde ele aldığı güncel sorunları kendine özgü yorumlaması ve toplumsal eleştiriye kendine has bir tarzda yapması ile oldukça dikkat çekmiştir (Bıçakçoğlu, 2014: 4).

Eğilmez, gülmeceyi ilginç tiplerle yaratarak ve aile içi ilişkilere dayalı bir biçimde kurar. Filmlerinde sıcak ve insancıl bir dünya yaratan Eğilmez, oyuncularla ekip çalışması anlayışına sahiptir. Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Şener Şen ve İlyas Salman gibi güldürü oyuncularını bu anlayış yaratmıştır (Özgüç, 2005: 72). Arzu filmde Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen gibi dönemin popüler oyuncular, geleneksel tiyatrodaki tiplere yakın roller oynamıştır. Film karakterlerinin bedensel hareketleri, hazırcevaplıkları, sakarlıkları, saflıkları ve giyim tarzları geleneksel güldürü anlayışına yakın olmuştur. Aynı dönemde yıldızı parlayan Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi, Türkiye'deki güldürü sinemasının en uzun soluklu yüzlerinden olmuştur. Alasya-Akpınar ikilisi; sürekli çekişen, iğneleyen, yanlış anlayan iki arkadaş ya da kardeşi canlandırdıkları için Türkiye sinemasının modern Karagöz ve Hacivat'ı olarak görülmüşlerdir (Derse, 2019: 111). Ertem Eğilmez, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* eserini sinemaya uyarlayarak güldürü sinemasına yeni bir boyut kazandırır; aile içi ilişkiler üzerinden ilerleyen güldürü unsurlarını okul ve eğitim dünyasına taşımıştır (Özgüç, 2005: 72).

Sonraki yıllar Türkiye sinemasında güldürü oyuncuları dönemi olurken 1990 ve 2000'lerde değişen toplumsal yapı, güldürü anlayışını değişikliğe uğratar. Güldürü filmleri ile diğer türler birlikte işlenmeye başlanırken, incelik ve duyarlılıktan yoksun bir anlayışla çekilen güldürü filmlerinde; küfür, argo ve bel altı konuşmalar, nefret dolu kurmaca tipler ve aşırılıklar üzerinden komedi yapılmaya çalışılmıştır (Süalp, 2011: 151).

3.3.4. Yeşilçam Güldürü Sineması ve Sadık Şendil

Türkiye sineması denilince akla ilk gelen Yeşilçam dönemidir. Yeşilçam, 60'lı yıllar boyunca ve 70'li yılların ilk yarısında Türkiye sinemasının üretim ve seyirciyle kurduğu ilişki açısından en yoğun olduğu döneme verilen addır (Sivas Gülçur: 1). Bu dönemi yeterince anlayabilmek için tarihsel, toplumsal ve kültürel unsurların göz önünde bulundurulması gerekir. Türkiye sinemasının Yeşilçam dönemi, Demokrat Parti'nin (DP) iktidara gelme süreciyle koşutluk gösterir. Aralarında organik bir iş birliğinden çok konjonktürel bir beraberlik olduğu söylenebilir. DP iktidarı ile başlayan siyasal ekonomik ve kültürel yaşamdaki yeni oluşumlar Yeşilçam sinemasına kaynaklık eder. Ekonomi politikalarında yaşanan değişim, özel girişimlerin

desteklenmesi, kırsal kesimden kente göçün artması, sinema salonlarının ülke geneline yayılması ve sayılarının artması Yeşilçam sinemasının ortaya çıkışında etkili olan diğer etkenlerdir (Ayça, 1992: 119-120).

Kuyucak Esen'e göre, Yeşilçam döneminin başlamasına sebep olan olayların başında,1948 tarihinde yabancı filmlerden %70, yerli filmlerden de %25 vergi alınması gelmektedir. Türkiye sinemasında yerli film sayısı buna bağlı olarak artış gösterir (Kuyucak Esen, 2010: 64). 60'lı yılların ortasına gelindiğinde Türk sinemasında yıllık film sayısı sürekli artar ve buna paralel olarak sinema bir endüstri koluna dönüşür (Özön, 1968: 33).

Sinemanın büyük yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler “Yeşilçam” Sokağı'nı ve çevresini film “yazıhaneleriyle” donatmışlardır. Yetişmiş insan gücünün yanı sıra teknik araç ve gereç yetersizliği, ham filmin zaman zaman karaborsaya düşmesi, bu yıllar boyunca üretimin artmasını engellemedi (Teksoy, 2007:33).

1960'lı yıllardan 70'li yılların ortasına artan bu üretim ortamı Yeşilçam sinemasını bir enflasyon sinemasına dönüştürür. Yıllık yapımın 200'ün üzerine çıktığı bu yıllarda, bu yapımları hakkıyla üretecek yapım kuruluşları ve bu yapıyı kaldırabilecek sayıda sinema salonu yoktur. Bu dönemin dikkat çeken bir özelliği de yönetmenlerin ve senaryo yazarlarının bu endüstriyel işleyiş içerisinde film fikri üretme konusunda nerdeyse hiç söz sahibi olmamalarıdır. Senaryoların işletmeciler tarafından ısmarlandığı, halk kitlesinin beğeni ve alışkanlıkları doğrultusunda yazılmak zorunda olduğu bu dönemde senaryoların çoğu beş-altı senaryo yazarı tarafından yazılmakta, bazı filmlerin senaryoları ise ya yönetmeler tarafından yazılmakta ya da eski senaryolardan yazılmaktaydı (Sivas Gülçur: 4). Bu duruma eşlik eden sansür baskısıyla, Yeşilçam sineması benzer kalıplara sahip içeriklerden oluşan ve yaratıcılıktan uzak filmlerin üretildiği bir dönem olmasına neden olmuştur.

Yeşilçam döneminde yaşanan hızlı konu arayışı ve Yeşilçam'ın entelektüel kapasitesinin sürekli yeni ve farklı öyküler üretmeye yeterli olmaması yabancı filmlerin öykülerinden yararlanma ve hatta onları taklit etme yoluna gidilmesine neden olur. Engin Ayça, bu durumun aydın çevrelerde Yeşilçam sinemasının Hollywood filmlerinin kötü bir kopyası olduğuna ilişkin bir önyargının yerleşmesine sebep olduğunu belirtir. Ayça'ya göre ise Yeşilçam seyircinin yabancı bir filmin içeriğine göstereceği tavır ve tepkileri göz önünde bulundurarak yabancı film uyarlamaları

yapmış, böylelikle, yabancı film seyircilerinin beğendiği filmlerin yerli versiyonlarını yerli film seyircileri için üreterek, arada bir köprü vazifesi görmüştür. Seyircinin filmde kendinden bir şeyler görmek istediğini, kendi düşlerini, kendi özlemlerini görmek istediğini söyleyen Ayça, Yeşilçam'ın bu açıdan Türkiye seyircisinin aynası olabildiğinin de düşünülmesi gerektiğine dikkat çeker (Ayça, 1992: 123-24).

Seyircilerin kimliği, seyircinin kültüründe yansır. Kültür kimliktir. Bu bakımdan Yeşilçam'dan yola çıkarak Türk toplumunun (film seyircisinin) kültür ve kimliğiyle ilgili ipuçları yakalayabiliriz. Aynı şekilde toplumun kültüründen yola çıkarak Yeşilçam sinemasının özelliklerini çözebiliriz, anlayabiliriz. Türk toplumunun kültürel yapısı hala büyük oranda geleneksel sözlü kültüre dayanmaktadır. Bu sözlü kültürün özellikleri Yeşilçam sinemasına bir şekilde geçmiştir (Ayça, 1992: 124).

Yeşilçam sinemasının özelliklerinden biri geleneksel anlatı yapısıdır. Yeşilçam filmleri, görselden çok işitsel dayalı bir yapıdadır. Sivas Gülçur'a göre, Yeşilçam filmlerinin görüntüden çok diyaloglara ağırlık veren bir yapıda olması Türk insanının sözlü kültür geleneğinden ileri gelmektedir. Sivas Gülçur, Yeşilçam filmlerinin anlatısına, Yeşilçam'ı besleyen popüler edebiyat ürünlerinin ve radyo dinleme alışkanlığının etkisi olduğu kadar Yeşilçam'ın kendisinden önce var olan halk eğlenceliklerinden olan destan anlatıcılığı, gölge oyunu, Ortaoyunu ve meddahlık geleneğini kendine göre birleştirip sürdürmeye çalışmasının da etkisi olduğunu belirtir (Sivas Gülçur: 5).

Yeşilçam sineması anlatımcı bir sinemadır. Yeşilçam sinemacısı (senaryocu, yönetmen ve oyuncu) anlatıcıdır, meddah-masalıcıdır. Yeşilçam sineması, geleneksel sözlü kültürümüze ve ticariliğe eklenmiş, anonim yaratıcılığın ağır bastığı popüler, popülist bir sinemadır (Ayça, 1996: 144 aktaran Sivas Gülçur: 5).

Yeşilçam sinemasında özellikle tür filmleri öne çıkmaktadır. Ancak bunlar arasından en yaygını ve Yeşilçam'ın vazgeçilmezi melodramlardır. Melodramları ise güldürü filmleri izler (Özön, 1995: 146). Yeşilçam'da güldürü denilince de ilk akla gelen Arzu Film güldürüleridir. Arzu Film şirketinin kurucu yönetmeni Ertem Eğilmez, filmlerinde Türk seyirlik oyunlarından beslenerek seyirlik oyunlarındaki sözler ve atışmalarla güldürü sinemasını geliştirir (Uluyağcı, 1992: 94). Arzu Film bünyesinde üretilmiş güldürü filmleri Türkiye güldürü sinemasında oldukça önemli bir konuma sahiptir. Bu önemli güldürü filmlerinin yaratımında senarist Sadık Şendil'in de önemli bir rolü vardır.

3.3.5. Sadık Şendil'in Yaşam Deneyimi

Sadık Şendil, 28 Şubat 1913'te İstanbul'da doğmuştur. Hariciyeci bir babanın oğlu olan Şendil, Saint-Michel Fransız Lisesi'nde ve Galatasaray Lisesi'nde eğitim almıştır. Tütün Eksperliği Yüksekokulu'nu bitirince Ziraat Bankası'nda tütün eksperisi olarak çalışmaya başlar. Emekli olana kadar tütün eksperisi olarak görev yapmaya devam eden Sadık Şendil, ilkokul sıralarından itibaren geleneksel temaşa sanatları, kukla, Ortaoyunu ve tiyatro ile ilgilenmeye başlar. 1940'larda müziğini Muhis Sebahattin'in yaptığı operetler yazar: *Fuar Yıldızı*, *Kadınlar Adası*, *Kuyruklu Yıldız* ve *Fulya Bar*.

1943'te Bursa'ya memur olarak atanan Şendil, Bursa'da sekiz yıl kaldıktan sonra tekrar İstanbul'a döner. Memuriyetinin yanında Bakırköy Halk Evi'nde oyunlar yazıp yönetir. Sadık Şendil, Yedinci Sanat dergisinde yayımlanan "Ertem Eğilmez"le Konuşma" başlıklı söyleşide senaryo yazarlığına nasıl başladığını şu sözlerle anlatır:

1952'de başladı. [...] Cahide (Sonku) Hanım, Zeki Müren Bey'e bir senaryo arıyormuş, bana bahsettiler. Sen müzikal piyesler yazmışsındır diye. Böylece 'Beklenen Şarkı' 'yı yazdım, getirdim, beğendiler. Böylece senaryo sahasına girmiş olduk (Şendil, 1974: 20).

Sadık Şendil, eleştirmenlerce eleştirilir, ancak *Beklenen Şarkı* halkın takdirini kazanınca bu sektörde yavaş yavaş adını duyurmaya başlar. Sadık Şendil'e ardı ardına senaryo teklifleri gelmeye başlar. 1950'li yıllarda senaryo yazarlığına başlayan Sadık Şendil yazdığı senaryolarla Yeşilçam Sineması'nın estetik ve anlatsal kodlarının oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Yeşilçam Sineması'nda üretilen yaklaşık altı bin filmin iki yüzünün senaristliğini yapan Şendil'in seri senaryo üretimi yaptığı 1970-1980 arası dönemde, Türkiye güldürü sineması yenilikçi bir kimlik kazanmış; günümüze değin damgasını vuracak yönetmenler ve oyuncular bu dönemde yetişmiştir. Ayrıca bu dönemde büyük kitleler sinema salonlarını doldurmaya başlamıştır.

Şendil, 1970'li yıllarda özellikle Arzu Film için yazdığı senaryolarla adını duyurmuştur. Şendil'in senaryolarının en belirgin özelliklerinden biri, kendi halindeki insanların büyük sorunlarla karşılaşmasını ve sonunda iyilikle kötülükleri saf dışı bırakmalarını anlatan öyküler yaratmasıdır. *Altın Kafes* ve *Sürtük* gibi filmlerin

senaryolarını yazan Şendil, 1970'lerden sonra bir dizi komedi senaryosu yazar: *Hababam Sınıfı*, *Salako*, *Neşeli Günler*, *Gırgıriye*, *Görgüsüzler* (Şendil, 2011b: 88). Şendil ile Eğilmez'in ortaklığından çıkan, kenar mahallelerde geçen ve aynı kalabalık oyuncu kadrosuna dayanan bu efsane güldürüler, halka sıcak gelen tiplmelerle doludur. Arzu film güldürü filmlerinin başarısının kalabalık ekip ruhundan kaynaklandığı bir gerçektir. Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Metin Akpınar-Zeki Alasya ikilisi, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Tarık Akan, Münir Özkul, Uğur Yücel gibi başarılı oyuncu kadrosunun yanı sıra senarist olarak YavuzTurgul ve Sadık Şendil gibi isimlerin oluşturduğu ekip ruhu ile Türkiye sinemasının en sıcak ve samimi filmleri meydana gelmiştir.

Arzu Film kalabalık bir ekip olmasına karşın Ertem Eğilmez ile Sadık Şendil arasındaki bağ diğerlerinden daha sıkıdır. İkisinin dostluğu Ertem Eğilmez'in Yeşilçam'daki ilk döneminde kurulmuştur. Eğilmez, bir fikri olduğunda herkesin senaryoya katkıda bulunmasını sağlamaya çalışmıştır. Eğilmez, ekipteki herkesin katkısını istese de Şendil, senaryo çalışmalarında da başyazar konumundadır. 70'lerin ikinci yarısına kadar bu ekibin senaristi olarak çalışan Sadık Şendil, Arzu film güldürü anlayışını ilk oluşturan ekip üyelerindedir. Arzu Film geleneğine katkıda bulunan senaryo yazarlarından en önemlisidir. Öyle ki; Şendil, Ertem Eğilmez'den sonra Arzu Film Ekolü başarısının kilit ismi olarak görülmektedir.

Sadık Şendil, Ertem Eğilmez'le sadece güldürü filmleri çekmekle kalmamış,*Canım Kardeşim* (1973) gibi gerçekçi sinema örneğini de Türkiye sinemasına kazandırmıştır (Dorsay, 1989: 106). Dram türünde de başarısını kanıtlamış olan Şendil komedi yazmayı daha çok tercih etmiştir.Şendil, senaryo yazarlığını "Ertem Eğilmez'le Konuşma" başlıklı söyleşisinde şu şekilde açıklar: "Diyalog tarafımı kuvvetli buluyorum. Tabii sinema diyalogu yazmaya çalışıyorum, artık ne derece muvaffak olursam" (1974: 20).

Sadık Şendil'in geleneksel Türk halk tiyatrosuna hâkimiyeti ve senaryolarında geleneksel tiyatrodan beslendiği açıktır. Şendil'in senaryoları kadar tiyatroları eserleri de oldukça ünlüdür. Şendil, Türk tiyatrolarında en çok oynanan ilk on oyundan ikisinin yazarıdır: *Kanlı Nigar* ve *Yedi Kocalı Hürmüz*. Hala devlet, şehir ve özel tiyatrolarda oynanmaya devam etmekte olan bu iki oyunun yanı sıra, Şendil'in yazdığı

diğer tiyatro eserleri; *Kart Horoz*, *Kocamın Nişanlısı*, *İhtilal Var* ve *Çılgın Yenge*'dir (Şendil, 2011b: 88).

Şendil aynı zamanda çok bilinen iki şarkının da söz yazarı ve güftecisidir: *Senede Bir Gün* ve *Seven Ne Yapmaz*. Sadık Şendil'in genç yaşta kaybettiği eşi Lahut Hanım için yazdığı *Senede Bir Gün* isimli şarkı Yeşilçam Sineması'nın da katkısıyla hafızalarda yerini almıştır.

Şendil, son yıllarını Arzu Filmde kendisine asistanlık yapan Müjdat Gezen ile Güldürü Üretim Merkezi'nde (GÜM) çalışarak geçirir. Şendil, Müjdat Gezen' in ustam dediği bir dehadır. Müjdat Gezen, Sadık Şendil hakkında şu sözleri söylemiştir;

Münir Özkul Tiyatrosu'na girince, aynı zarif adamla orada da karşılaştım. İşte Sadık Ağabey'i ilk keşfedişim orada başlar. Münir Ağabey'in oynadığı tüm rollerde tümcelere bir-iki sözcük ekleyip, bir-iki sözcüğün yerini değiştiriyordu. Görevi bu gibiydi. Ben böyle sihirli bir iş görmedim bugüne değin. Provalarda Münir Ağabey bir söz söylüyor, gülmüyoruz. Sadık Ağabey alıyor, aynı sözü, ya iki değişik vurgu ya da bir yer değiştirme yapıyor, kırılıyoruz kahkahadan... (Gezen, 2006: 6)

Türk tiyatrosunun çok önemli eserlerine imza atmış olan Şendil, en büyük şansını Ertem Eğilmez ile tanışmakla yakalamıştır. Ertem Eğilmez ile enerjisi tutan Şendil, Arzu Film bünyesinde unutulmaz güldürü filmlerinin kahramanı olmuştur. Türkiye sinemasına iki yüz senaryo ve Türk tiyatrosuna sekiz adet oyun yazan Sadık Şendil, 26 Temmuz 1986 yılında vefat etmiştir.

BÖLÜM 4. SADIK ŞENDİL SENARYOLARINDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU GÜLDÜRÜ ÖĞELERİNİN İNCELENMESİ

4.1. Araştırmanın Yöntemi

Tarih boyunca birbirinden yararlanmış tiyatro, resim, mimari, edebiyat gibi sanatlar dalları yedinci sanat olan sinemaya kaynaklık etmiştir. Pek çok sanat dalından beslenen sinemanın teknik açıdan beslendiği temel sanat dalı tiyatrodur. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye sinemasının da gelişiminde tiyatro sanatının önemi vardır. Özellikle Türkiye güldürü sinemasında geleneksel seyirlik sanatların etkisi büyüktür.

Türkiye sinema seyircisinin beğenerek izlediği önemli filmlerinin senaristi olarak karşımıza çıkan Sadık Şendil' in, senaryolarında kullandığı mizahi dil oldukça dikkat çekmektedir. Senaryoları çoğunlukla yönetmen Sırrı Gültekin ve Ertem Eğilmez tarafından filme çekilen Şendil' in, yönetmen Ertem Eğilmez ile yakaladığı uyum sayesinde Türkiye güldürü sineması önemli filmler kazanmıştır. Şendil, Ertem Eğilmez'in kurucusu olduğu Arzu film bünyesinde kalabalık bir oyuncu ekibi ile çalışmıştır. Oyuncular ile ekip ruhu yakalayan Şendil, oyuncu kadrosuna göre karakter ve tipler yaratmıştır. Özellikle güldürü filmlerinde yarattığı tipler, sinema seyircisinin çok sevdiği tipler olmayı başarmıştır. Güldürü ustası Sadık Şendil'in tiyatro kökenli olduğu bilinmektedir, bundan dolayı senaryolarını yazarken geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerini kullandığı ve izleyiciyi buradan yakaladığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada, Türkiye sineması güldürü filmlerinde geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğeleri incelenmektedir. Bu inceleme, Türkiye sinema tarihi içinde Sinemacılar dönemi (1950-1967) olarak tanımlanan dönemde profesyonel sanat hayatına başlayan Sadık Şendil senaryoları üzerinden yapılmaktadır.

Çalışmada şu soruların yanıtları aranmıştır;

- 1) Geleneksel Türk tiyatrosu güldürü motiflerinin Türkiye güldürü sinemasına yansımaları nedir?

- 2) Geleneksel Türk tiyatrosu güldürü motiflerinin Sadık Şendil'in senaryolarına etkisi nedir?

Çalışmada betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yönteminin, etkileri anlamaya ve yorumlamaya uygun bir yaklaşım olması nedeniyle bu çalışma için uygun yöntem olarak seçilmiştir. Betimsel analiz yöntemi, bir durumun önceden belirlenmiş temalara göre tanımlandığı ve yorumlandığı nitel veri analiz türüdür (Özdemir, 2010: 336).

Betimsel analiz yönteminin dört aşaması vardır. Bunlar; kavramsal bir çerçeve oluşturma, çerçeveye verilerin eklenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanmasıdır. Bu yöntemle elde edilen veriler, önceden belirlenmiş temalara göre özetlenip yorumlanmaktadır. Veriler neden sonuç bağlamında incelenip ve betimlemeler yardımıyla araştırmacının yorum yapmasına imkân vermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 239-240).

Betimsel analizde, varılmak istenen bir sonuç vardır. Toplanan veriler varılmak istenen sonuca göre sistematik ve açık bir şekilde betimlenmektedir. İlk olarak bu betimlemeler açıklanır, yorumlanır, sebep-sonuç ilişkileri incelenerek sonuçlara ulaşılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 239-240).

Araştırmanın evrenini, Sadık Şendil' in senaryolarını yazdığı 200 civarındaki film oluşturmaktadır. Örneklem seçilmesinde olasılıksız örneklem çeşitlerinden yargısal örneklem metoduna başvurulmuştur. Yargısal (amaçsal) örnekleme yönteminde araştırmanın amacına uygun olarak araştırmacının deneyimi ile örneklem seçimi söz konusudur (Özmen, 2000: 41). Bu araştırmanın örnekleme olarak üç film belirlenmiştir. Araştırmanın amacına uygun olarak senaryosu Sadık Şendil tarafından yazılmış filmler içinde günümüze değin tiyatrodaki sahnelenmeye devam eden güldürü filmleri seçilmiştir. Örneklem olarak belirlenen filmler; *Kanlı Nigar*(1968), *Yedi Kocalı Hüzmüz* (1971) ve *Şabanoğlu Şaban*(1977) adlı yapımlardır. Söz konusu olan bu üç film nitel analiz türlerinden betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiş, her film içerik kodları parametreleri altında ayrı ayrı incelenmiştir.

Bu çalışmada da betimsel analizin tematik çerçevesini güldürü kavramı oluşturmaktadır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi olan, geleneksel Türk tiyatrosu

güldürü öğelerine ilişkin verilerin toplanmasında literatür taraması yapılmış, ardından örnekleme oluşturan filmler geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü unsurları olan ‘Söz Komiği’, ‘Hareket Komiği’, ‘Tip Komiği’, ‘Zenne Kadın Komiği’ ve ‘Entrika Komiği’ bağlamında betimsel analizle incelenmiştir. Analiz sonucunda elde edilen tüm bulgular düzenlenerek çözümlenmiş ve sonuç kısmında yorumlanmıştır.

Analiz aşamasında, Şendil örneklemindeki filmlerde güldürü açısından çok zengin veriler bulunduğu yaygın bilinen sahneleri üzerinden bir yorumlama mantığı takip edilecektir. Bulguların hepsinin sunularak değerlendirilmesi yerine, işlevsel ve ekonomik bir bakış ile bilindik temsiller üzerinde örneklendirmeye çalışılmıştır.

4.2. Kanlı Nigar (1968)

Türk temaşa sanatının en bilinen oyunlarından biri Kanlı *Nigar*’dır. *Kanlı Nigar*, ilk olarak, Karagöz oyunlarında bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Kanlı Nigar’ın hikâyesi ilk kez Sadık Şendil tarafından başlı başına bir oyun olarak yazılmıştır.

Sadık Şendil, *Kanlı Nigar* eserinin hem film senaryosunu hem de tiyatro metnini yazmıştır. Şendil’in *Kanlı Nigar*’ın ana yapısını Karagöz ve ortaoyunundan aldığı bilinmektedir. Sadık Şendil *Kanlı Nigar* oyun girişinde oyun kişisi Apti’ye de bunu söyletmiştir:

Biliyor musunuz, Kanlı Nigar oynuyoruz. Ee, niye Kanlı Nigar da mesela Şekspir, Molyer, Pirandello, Breht falan değil... Onlar hep oynandı, oynanıyor. Bu sefer de bizden, hem de adamakıllı bizden bir şey olsun dedik. Baba yadigârı dededen miras bir şey... İçinde Karagöz olsun, ortaoyunu olsun, tuluat olsun dedik... Kanlı Nigar’ı bu sefer günümüzün bir yazarı ele almış. Ama bu oyun, bundan çok seneler önce ismini bilmediğimiz yazarlar hatta yazmayanlar tarafından yüzlerce defa meydana getirilmiş. Yazmayanlar diye acayip bir tabir kullandım. Yani kaleme almayı da ansızın sahne üzerinde yahut Karagöz perdesi arkasında söyleyiveren o büyük sanatçıları, hayali kâtip Salihleri, Kel Hasanları, Abdileri, Naşitler’i, Dümbüllüler’i kast ettim (Şendil, 2011:5).

Sadık Şendil’ in ilk olarak tiyatrosunu yazdığı *Cihan Yandı Kanlı Nigar*’ın hayat hikâyesi Türkiye halkının en sevdiği kadın hikâyelerinden biri olmuştur. Sahnelendiği ilk yıllardan itibaren seyircinin ilgisini çekmiştir. İlk kez, 1968 yılında tiyatrodan oynanan *Kanlı Nigar* seyircinin salonu doldurduğu müzikli bir güldürü

oyunu olmuştur. *Kanlı Nigar*'ın ilk sahnelenmesinde, Apti karakterini canlandıran Münir Özkul, bu oyunda gösterdiği üstün başarı sayesinde İsmail Dümbüllü'nün, kavuğunu devralmıştır. Tiyatroda ilgi ile izlenen *Kanlı Nigar*'ı Sadık Şendil'in senaristliğinde Ülkü Erakalın'ın yönetmenliğinde 1968 yılında sinemaya uyarlanmıştır.

Filminde Münir Özkul ve Belgin Doruk başrol oynamıştır. 1981 yılında yönetmen Memduh Ün tarafından ikinci kez sinemaya uyarlanan *Cihan Yandı Kanlı Nigar* filminde ise Kemal Sunal ve Fatma Girik başrolde oynamıştır.

Ülkü Erakalın'ın yönetmenliğini yaptığı, *Kanlı Nigar (1968)* filmi; "Hisar Film Geleneksel ve Milli temaşamızın ölmez eseri *Kanlı Nigar*'ı Türk sinema perdesine getirmiş olmanın şerefi ile gururunu duyar" anonsu ile başlamaktadır. Bu anonstan da anlaşıldığı üzere *Cihan Yandı Kanlı Nigar* filminin geleneksel tiyatro ile sıkı bağı vardır.

Kanlı Nigar (1968) filminin oyuncu kadrosu: Münir Özkul (Apti), Belgin Doruk Nigar), Yusuf Sezgin (Narçın), Suna Pekuysal (Nadide), Vahi ÖZ (Agâh Efendi), Turgut Özatay (İstinyeli Deli Eşref), Serpil Gül (Lebibe), Selma Güneri (Bedide).

4.2.1. Kanlı Nigar Filminin Konusu

Osmanlının son dönemlerinde yaşayan Kanlı Nigar, kötü kadın namıyla ün salmış, genelev işleten baş belası bir kadındır. Aksaray'daki evinden çıkarılır ve sokakta kalır. Alacaklısı ve belalısı çok olan Kanlı Nigar yanında çalıştırdığı üç sermaye kızıyla beraber yeni bir ev arar. Taşkasap'ta kiralık ev ilanı gören Kanlı Nigar tövbe ettiği yalanıyla Apti'yi kandırır ve konağı kiralamayı başarır. Eve yerleştikten sonra ev sahibinin dindar görünümlü yobaz Agâh Efendi olduğunu öğrenir. Agâh Efendi, Nigar'ı 13 yaşındayken istismar edip kötü yola düşüren ikiyüzlü bir adamdır. Nigar, Agâh Efendi'den geçmişin intikamını almak için maskesini düşürmenin yolunu arar.

Agâh Efendi'nin oğlu Narçın ile Kanlı Nigar'ın öz kızı Bedide birbirlerine âşık olur. Agâh Efendi, Narçın ile Bedide 'nin evlenmesine karşı çıkar. Nigar, Apti'yi de yanına alarak Agâh Efendi'ye tuzaklar kurar. Apti, Narçın'ın büyülendiğini ve bu

büyünün sadece Hacıbumbala adındaki bir evliya tarafından çözülebileceğini söyler. Hacıbumbala'nın huzuruna çıkan Agâh Efendi'nin geçmişi ifşa olur. Tövbesinin kabulü için Nigar'dan helallik almaya gider. Nigar ve kızları eve af dilemek için gelen Agâh Efendi'yi baştan çıkarırken Apti, mahalleliyi Agâh'ın basılması için Nigar'ın evine toplar. Nigar'ın evinde basılan Agâh Efendi, mahallelinin elinden kurtulmak için Nigar'ı nikâhına alır. Böylece Nigar, hem kendi intikamını alır hem de Narçın ile Bedide'yi evlendirmeyi başarır.

4.2.2. Kanlı Nigar Filminde Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğelerinin İncelenmesi

4.2.2.1 Söz Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunda güldürü sağlamak için en sık kullanılan yöntem söz komiği yaratmaktır. Senarist Sadık Şendil, *Kanlı Nigar* filminde güldürü sağlamak için en fazla söz komiğinden faydalanmıştır. Şendil'in, Karagöz/Kavuklu ile Hacivat/Pişekâr arasındaki yanlış anlama, ters anlama, anlamama, söz uydurma, çene yarışırma, diyalekt farklılığı, şarkı uydurma, nükte ve mecaz ile sağlanan söz komikliğini *Kanlı Nigar* filminde sıklıkla kullandığı görülmektedir.

Şendil, filmdeki söz oyunlarının çoğunu “Kahveci Apti ile Karanfilzade Agâh Efendi” ve “Apti ile Kâtip Tarçın Bey” in ikili olduğu sahnelerde uygulayarak güldürü sağlamıştır.

Filmde Apti, kahvehane sahibidir ve bir yandan da mahallenin sakalığını yapmaktadır. Biraz safça bir tip olan Apti okumamıştır. Bu yüzden Agâh'ın Osmanlıca konuşmalarını yanlış anlar ya da Agâh'ın kullandığı mecazları Abdi anlamaz, mecazı gerçek anlamıyla anlamaktadır. Örneğin Agâh Efendi'nin Apti'ye kiracı bulup bulmadığını sorduğu sahnede Agâh Efendi, Osmanlıca “ Mahallede ne var ne yok anlamında” “ahval ne merkezde” der. Apti, Osmanlıca bilmediği için Agâh Efendi'nin dediğini anlayamamıştır. Apti “Ne, ikbal merkezde mi dedin?” der. Sadık Şendil, böylece film karakterleri arasındaki zıtlıklardan faydalanarak yanlış anlama yöntemi ile söz komiği yaratarak güldürmektedir.

Sahnenin devamında Agâh Efendi mahallede olanlardan bihaber olan Apti'ye uyanık biri olmadığını ifade etmek için “Aklın hiç erik değil” der. Apti, ermek

anlamındaki “erik” sözünü, meyve olan “erik” sanır. Apti, Ağâh Efendi’ye “Hayır, seftali.” cevabını verir. Şendil bu yolla cinasla söz komiği yaratmaktadır.

Şendil’ in söz komiğine ağırlık verdiği Apti ile Küçük Bey Narçın arasındaki sahnelerde ise Apti ile Narçın arasındaki sınıfsal farktan kaynaklanan söz anlaşmazlığı ortaya çıkmaktadır. Narçın, Apti’ye göre fazlaca kibar bir beydir. Apti ise ona göre oldukça kaba biridir. Narçın, Apti’nin sözlerini anlamaz. Apti ise Narçın’ın sözlerine nükte ile karşılık vermektedir.

Narçın ile Bedide kanto gösterisini izlemeye gittikleri gece karşılaşır ve âşık olurlar. Apti ile Narçın kanto gösterisinden sonra Bedide ile dadısını takip eder. Bedide bir davet işareti olarak mendilini yere atar, Narçın mendili Bedide’ye verdiğinde Bedide’nin oturduğu konağın önüne kadar gelmiştir. Apti, Bedide’nin Kanlı Nigar’ın kızlarından biri olduğunu anlar. Narçın’a bunların yeni kiracıları olduğunu söyler. Narçın, “Zavallı kız, eline marulun dikenini batmış Apti Bey Amca!” deyince Apti, “O marulun dikenini asıl senin başka tarafına battı şimdi!” diyerek nükte ile söz komiği sağlamaktadır.

Şendil’in nükteden faydalanarak söz komiği yarattığı bir başka sahne de Narçın’ın Bedide’den gelen mektubu Apti’ye gösterdiği sahnedir. Narçın, Bedide’nin kendisini gece eve davet etme niyetini bir türlü anlamaz. Narçın, “Ne yapacak beni” der. Apti, “İmambayıldı yapacak, yahu iki sevgili gece yarısı ne yaparlar?” diye sorar. Narçın yine anlamaz, “Ne yaparlar?” diye soruyu tekrarlar. Apti, hafiften sinirlenip “Altı kol iskambil oynarlar.” diye dalga geçer. Narçın “Eyvah, ben iskambil bilmem ki!” diyerek telaşlanır. Apti, “Merak etme, kız iyi biliyor, öğretir sana.” der. Şendil, bu sahnede nükteli bir cevapla söz komiği sağlar.

Şendil, *Kanlı Nigar*’ı yazarken Karagöz oyunlarındaki gibi hakaret, argo ve küfür gibi kaba sözlerle söz komiği yaratmaktan çekinmemiştir. Filmde, Apti ile Nigar’ı arayan Acem tipinin ilk karşılaştığı sahnede tatlı sözleriyle Acem’e yaranamayan Apti, sinirlenip “Ayı!” der. Bu laf ile Acem’in yumuşadığını görünce “Vay ayı oğlu ayı!” diye tekrar edip Acem’in tepkisini test eder. Acem’in hakarete verdiği tepki seyirciyi güldürmektedir. Şendil, Apti’nin Laz ile karşılaştığı ilk sahnede geveze Laz’a, kendini tanıtmadan selam veren Apti’ye, “Madem beni tanamaysun ne bok yemeğe merhaba deysisun?” dedirtmiştir.

Şendil, Acem ile Apti'nin karşılaştığı bu ilk sahnede söz komiği yaratmak için abartı ve kinayeyi kullanmıştır. Acem, babasının büyüklüğünü tarif etmek için, Apti ile metre hesabı bir sayı arttırmaya girer. Acem, elli metreye kadar çıkan Apti'ye daha da çıkmasını söyleyince Apti patlar, “Ulan sen elli metre baba gördün mü, Beyazıt kulesi mi ulan?” diye sorar. Acem, babasının yanında Beyazıt kulesinin cüce kaldığını, babası ile konuşmak için havada dokuz takla atıp omzuna yettiğini söyler. Apti “Zavallı anan neler çekmiştir!” deyince Acemin abartılı tasviri ile Apti'nin kinayeli cevabı söz komiği oluşturur.

Şendil, filmde mecazı da söz komiği yaratmada ustaca kullanmaktadır. Apti, Agâh Efendi'ye namuslu kiracı gibi Kanlı Nigar'ı yutturmaya çalışırken “Sütte leke var, bunlarda yok” der. Seyirci, yeni kiracının afişte Kanlı Nigar olduğunu bildiğinden Apti'nin abartılı sözleri mecaza ulaşıp söz komiği yaratmaktadır.

Usta senarist Şendil' in *Kanlı Nigar* filminde söz komiği yaratırken kullandığı yöntemlerden bazıları da geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi söz oyunları ile saçmaya ulaşmak, şarkı uydurmak, söz tekrarlamak ve söz uydurmaktır.

Nigar, kızları ile Çingene kılığında Apti'ye fal bakar. Apti hakkında bildikleri Apti'yi şaşırtır. Apti, “İn misin, cin misin?” diye sorar. Nigar, “Ne inim ne cinim, ben de senin gibi beni âdemim.” deyince Apti uyak uydurmaya çalışarak, “Ben de ceviz içi bademim.” diye saçma bir söz uydur. Şendil, kaleminin söz uydurma konusunda olduğu kadar şarkı uydurma konusunda da başarılı olduğunu bu filmde göstermektedir.

Filmde, Agâh Efendi yeni kiracıları ile tanışmaya gelir. Apti, Kanlı Nigar'ı takdim esnasında “Meşhur...Şey...İ...Şey...Neydi ney, unuttum aman aman, unuttum aman!” diye gazel okur gibi tek elini kulağına dayar ve çaktırmadan Nigar'dan yarım ister. Nigar, aynı makamdan devam eder; “Meşhur Ahfeş Paşa'nınnn...”. Böylece Nigar, Apti'nin çağrısına uyup ipucu verir. Apti, aynı makamdan sözü devralarak “Anladım!” deyip şarkıyı sonlandırır. Böylece, Agâh Efendi'ye çaktırmadan gizli bir meseleyi aralarında çözerken söz komiği oluştururlar. Görüldüğü üzere Şendil, geleneksel Türk tiyatrosunda söz komiği yaratmada kullanılan yöntemlerin neredeyse tamamını *Kanlı Nigar* film senaryosunda kullanmıştır.

4.2.2.2 Hareket Komiği

Hareket Komiği geleneksel tiyatroda çoğunlukla söz komiği ile beraber kullanılan bir güldürü ögesidir. Geleneksel tiyatrodaki güldürü amaçlı kullanılan hareketlerin çoğu kaba hareketlerdir. Bunlar; tiplerin abartılı hareketleri, tekrarlar, kılık değiştirmeler, kavga, düşme, dalgınlık ve sakarlık gibi hareketlerden kaynaklanmaktadır. Sadık şendil'in, *Kanlı Nigar* filminde bu yöntemleri kullanarak hareket komiği yarattığı görölmektedir.

şendil, *Kanlı Nigar* ile sermayelerini geleneksel tiyatrodaki zenne kadın tipinde yazmıştır. Zenne, işveli, cilveli ve baştan çıkarıcı hareketlerle erkekleri parmağında oynatan fettan kadın tipidir. şendil, *Nigar*'ı erkekleri dişilik ile alt eden bir kadın olarak tasarlamıştır. şendil, bu filmde hareket komiği yaratırken en çok *Nigar* ve kızlarının hep bir ağızdan kalça atarak konuşmaları, bel kıvrımları, abartılı gülmeleri karşısında gardını alamayan erkeklerin düştüğu durumlardan faydalanmaktadır. Örneğin; *Nigar*'ın Çingene kılığına girip ev aradığı sahnede, Apti evi *Kanlı Nigar*'a vermek istemez. Kızlar *Nigar*'ın yalanlarına hep bir ağızdan abartılı vücut hareketleri ile eşlik ederler. şarkı söyleyip Apti'yle oynaşırlar. Kızların hareketleri Apti'nin kanını kaynatır. Apti durduğu yerde duramaz, belden aşağısını sürekli sallar, yer değiştirir. şendil, kızların karşısında Apti'nin düştüğu bu durum ile hareket komiği yaratmıştır. şendil'in, *Nigar* ile kızlarının abartılı beden hareketleri ile güldürü sağladığı sahnelerden bir diğerisi Agâh Efendi'nin yeni kiracıları ile tanıştığı sahnede geçmektedir. Agâh ile tanışınca kızlar isimlerini hep bir ağızdan, kalça atarak cilveli bir şekilde söylerler. Kızların bu hareketi Agâh'ın ağzını sulandırır ve kendine hâkim olamayışı seyirciyi güldürür.

şendil, *Kanlı Nigar* filminde hareket komiği yaratmak için, *Külhanbeyi Deli Eşref*'i, *Nigar* ile cilveleşirken yanan odun sobasına oturtur. Mahallelinin, narasını duyunca köşe bucak kaçtığı İstinyeli Deli Eşref'in sobaya oturması ve evde yangın çıkması normalde trajik bir olay iken kabadayının bir kadın karşısında kedi olması olayı komik bir harekete dönüştürmektedir.

Geleneksel tiyatroda hareket komiğini sağlamada en sık kullanılan yöntemlerden biri hareketlerin tekrarıdır. şendil, bu hareket tekrarlarını filmde sırayla gelen alacaklılar üzerinden sağlamaktadır. *Nigar*, kapısına dayanan erkekleri içeri alır,

cilveyle, sazla ve içkiyle yumuşatır. Nigar, kızlara dayak komutunu verince kızlar bir ağzdan; “Kafasına pat küt, kıçına da pat küt, beline de pat küt!” diyerek adamları döver. Erkeklerin üstlerindeki değerli eşyaların alınıp kapı dışarı edilmeleri ve sürekli yinelenen hareketlerle güldürü sağlanır.

Şendil, *Kanlı Nigar* filminde hareket komiği yaratma yöntemlerinden kılık değiştirmeyi birçok kez kullanmıştır. Şendil, Nigar ve kızlarının Çingene kılığına girip ev arama sahnesinde, Agâh Efendi ile Paşa kızı olarak tanıştıkları sahnede ve Nigar’ın Hacıbumbala kılığına girdiği sahnede kılık değiştirme yöntemi ile hareket komiği sağlamıştır. Ayrıca Şendil’in, Nigar’ın evini basmaya gelmiş olan Deli Eşref ile Lazoğlu’nu kadın kılığına sokup birbirleri ile buluşmaya göndermesi, filmdeki en komik sahnelerden biridir.

4.2.2.3. Tip ve Taklit Komiği

Geleneksel tiyatrodaki tipler belli bir topluluğu temsil eden prototiplerdir. Tiplerin karikatüre edilmiş özellikleri güldürü sağlamaktadır. Sadık Şendil, *Kanlı Nigar* filminde güldürü unsuru olarak geleneksel Türk tiyatrosundaki tip ve taklit komiğinden faydalanmıştır. Şendil’in *Kanlı Nigar* filmine dâhil ettiği tipler; Laz, Kabadayı ve Acem’dir. Laz, Karagöz’deki Anadolulu tipi; Acem, Anadolu dışını temsil tipi, İstinyeli de kabadayı tipidir. Kanlı Nigar ve kadınlar ise zenne tipidir.

Şendil, komiklik yaratmak için Lazoğlu’nu saf, geveze ve çabuk sinirlenme özellikleriyle karikatürize etmiştir. Lazoğlu Osman, sıra vermeden konuşan, hareketli bir tiptir. Sandalyeyle insanları köprüden karşıya taşıma işi yapan Lazoğlu, Nigar ve kızlarını defalarca taşımış ancak parasını alamamıştır. Nigar’ın evine parasını almaya gittiğinde; Nigar ve kızları, tüm erkeklere yaptığı gibi Lazoğlu’nu da çakırkeyif hale getirir ve ardından dövüp soyarlar.

Sadık Şendil, Laz tipini Apti ile karşılaştığı ilk sahnede güldürü unsuru olarak kullanır. Apti, sokağın ortasında donakalmış Lazloğlu’na selam verir. Lazoğlu “Beni tanıy misun, anamı tanıy misun, babamı tanıy misun, emicamı, emicamın oğlunu tanay misun?” diye soluksuz konuşur ve araya girmek isteyen Apti’ye fırsat vermez. Lazoğlu’nun başladı mı sonu gelmeyen konuşmaları Apti’nin sabrını zorlar. Sabrı zorlanan Apti sonunda patlar. Lazoğlu sırayı Apti’ye verecek gibi olur, Apti hevesle

söze başlar başlamaz Lazoğlu sırayı yine alır ve soluksuz konuşur. Bu durum karşısında Apti'nin mağdur hali güldürüyü sağlar.

İstinyeli ise mahallenin külhanbeyi ve kabadayıdır, astığım astık, kestiğim kestik naraları atarak dolaşır. Şendil, böyle bir kabadayıyı kadın karşısında kendini koruyamayan bir kediye dönüştürür. Şendil, böylece gergin bir tipi bile güldürü ögesine dönüştürebilmektedir.

Kanlı Nigar filminde geleneksel Türk tiyatrosundan bildiğimiz bir diğer tip, kâtip Narçın Bey'dir. Geleneksel tiyatrodaki Çelebi tipinin benzeri olan Narçın Bey aile terbiyesi almış, eğitilmiş, çitkırıldım ve narin bir gençtir. Filmde Şendil, Agâh Efendi'nin baskıları yüzünden bireyselleşememiş genç adamın özellikle cinsellik konusundaki tecrübesizliğini komiklik unsuru olarak ele almaktadır. Şendil *Kanlı Nigar* filminde, geleneksel Türk tiyatrosunda olduğu gibi tiplerin belli özelliklerini abartarak güldürü sağlama yöntemini kullanmıştır.

4.2.2.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği

Geleneksel tiyatrodaki Zenne tipi şehvetli, baştan çıkarıcı, ahlak yoksunu, entrikacı ve paragöz bir kadın tiptir. Zenne için fettan kadın ya da kötü kadın tabirleri de kullanılmaktadır. Zenne, becerikliliği ile olaylara yön verir ve kurnazlığı ile mutlu sonu hazırlar. Şendil, *Kanlı Nigar* filminde tam böyle bir kadın tipinin intikam hikâyesini işlemektedir. Sadık Şendil, Nigar'ı entrikacı fettan kadın tipi olarak tasarlamıştır. Şendil'in Nigar'ı genelev işletmecisidir. Yıllar önce kötü yola düşürülmüş olan masum Nigar'a hiç kimse acımadığından Nigar'ın kendisi de kimseye acımamayı öğrenmiştir ve herkesten intikam almak için Cihan Yandı Kanlı Nigar olmuştur.

Şendil, Nigar'ı kurnaz, işveli, paragöz ve entrikacı bir genelev işletmecisi bir tip olarak yazmıştır. Ancak, Nigar'ın genelev işletmeciliğini bilindik şekilde işlememektedir. Nigar'ın yanında çalıştırdığı kızlar, erkeklerin cinsellik zaafından faydalanırlar. Nigar ve kızları erkeklere iş ve cilve yapan hafifmeşrep kadınlardır. Erkeklere yaklaşıp kontrollerini kaybettirirler. Fakat Nigar ve kızları asla erkeklerle beraber olmazlar. Nigar ve sermayeleri, oynak cilveli hareketleri ile tüm erkekleri alt eder. Evine gelen sinirli erkekleri cilveyle yumuşatır, içeri alır çakırkeyif yaptıktan

sonra soyup çıplak hâlde sokağa atar. Bu yüzden peşlerine düşen alacaklılar ve belalıları çoktur. Nigar çıkmaza düştüğü her durumda pratik zekâsıyla bir oyun bulur ve karşısındakini komik duruma düşürerek durumdan sıyrılır.

Şendil, filmde Nigar ve kızlarının erkekleri nasıl etkilediğini, pornografik olmayan ve seyirciyi rahatsız etmeyen oynaşmalardan ibaret sahneler üzerinden göstermiştir. Nigar, kapısına hiddetle gelen tehditler savuran adamları iltifatla karşılar, fiziksel mesafesini azaltır, bağırış çağırışlara masumca olumlu cevaplar verir, kızlar şarkılar söyleyip raks ederek gelir. Nigar adamı hemen çilingir sofrasına oturtur. Kızlardan biri adamla daha yakın ilgilenir cilve yapar. Şendil, bu yolla Nigar'ın kapısına sinirle gelen adamların kadınlar karşısında şapşallaşması üzerinden zenne kadın tip komiği yaratır.

Filmin son sahnesinde de Nigar'ın zenne tipi ile Agâh'ı alt etmesi dikkat çekicidir. Nigar, Agâh'a özür dileyerek intikam almak ister. Apti ile Nigar, Agâh'a bir tuzak kurar. Apti, Agâh Efendi'ye oğlu Narçın'ın büyülendiğini ve bu büyüü ancak Hacıumbala adındaki bir evliyanın çözebileceğini söyler. Agâh, Hacıumbala'nın huzuruna çıkar. Nigar, Hacıumbala kılığına girmiştir. Hacıumbala, büyüü bozmak için Agâh'ı Nigar'a yollar. Nigar'ın evine gittiğinde Nigar cilve yapar, Agâh dayanamaz ve soyunur. Bu arada Apti, mahalleliyi zina yapıyor diye ayağa kaldırır. Nigar'ın evinde yakalanan Agâh, şeriat yerine gelsin diye Kanlı Nigar'ı nikâhına alır. Bugünkü bakış ile Kanlı Nigar'ın tecavüzcüsü ile evlenmiş olması bir başarı sayılmamaktadır. Ancak o zamanın ruhunda Sadık Şendil'in, Kanlı Nigar'ı erkekleri alt eden bir kadın portresi olarak sunması takdir görmüştür.

4.2.2.5. Entrika (Dolantı) Komiği

Kanlı Nigar geleneksel tiyatronun bilinen entrikacı tiplerinden biridir. Dolayısıyla Sadık Şendil'in *Kanlı Nigar* filminde entrika başat güldürü unsurudur. Şendil, filmde bir yandan Nigar'ı arayan alacaklılar bir yandan intikam peşine düşen Nigar ve öte yandan Narçın ile Bedide'nin imkansız aşkını bir arada işler. Şendil, filmin başında olayları ayrı ayrı iletirken, sonraki sahnelerde olayları bir arada yürütmeye başlar. Filmde sürekli bir hareket vardır. Nigar'ın belalıları önce mahalleye bir bir damlar, sonra Nigar'ın kapısından eksik olmazlar. Biri gider, biri

gelir.Nigar sürekli bunlardan kurtulmak için türlü oyunlar oynamaktadır.Şendil, zorda kalan Kanlı Nigar'ı kurtarıırken, bulduğu oyunlar komiklik yaratan küçük entrikalardır.

Nigar'ın evinin basılmaya başlandığı sahnede entrika komiğinden faydalanılmıştır.Evini ilk basan Laz'dır. Elinde bıçağı, Nigar'ı ve kızlarını doğramak üzere eve giren Laz, girer girmez rakı ikramı, dans, müzik ve oynaşla karşılaşılır.İçki ile kendinden geçirilir, dövülür, soyulur ve dışarı atılır. Ardından kapıya gelen erkeklik timsali İstinyeli'den kurtulmak için Nigar, pencereden mahallenin başka delikanlılarına imdat çağrısı yapar. Yeni yetme mahalle delikanlısı ile Deli Eşref kavgaya tutuşur. Deli Eşref gelir ve Nigar'ın kapısına tekrar dayanır, O esnada pencereden bir kova dolusu kaynar suyu Deli Eşref'in başına bocalar. BöyleceDeli Eşref'i uzaklaştırmayı başarır. Deli Eşref'in ardından kapıya parasını almaya Acem gelir, Nigar onu kandırır ve kızlardan birini göndereceğini söyleyip onu yukarı yollar. O esnada Deli Eşref harcını almak için tekrar gelir. Nigar, kızlardan biriyle olmasını teklif eder. Deli Eşref gece Nigar'ın evine baskın olacağını, orada kalamayacağını söyleyince Nigar onu kadın kılığına sokup, kızlardan birini yanına göndereceğini, kıza tavuk gibi gıdaklamasını, o zaman kızın onu tanıyacağını söyler. Kanlı Nigar, Eşref'i kadın kılığında dışarıda beklemeye gönderir. Bu esnada yukarıda canı sıkılan Acem aşağı iner, Nigar eve baskın yapılacağı için kızlardan birini alıp gitmesi gerektiğini söyler. Zaptiyeler şüphelenmesin diye Acem'i de kadın kılığına sokar. O esnada kızlardan birine yalandan dışarda beklemesini söyler, aslında dışarda onu bekleyen kadın kılığındaki Deli Eşref'tir. Acem kadın kılığında dışarı çıkarırken, Kanlı Nigar bu kez de ona horoz gibi öterek kızın yanına gitmesini söyler. Acem, dışarıda kadın kılığında bekleyen Deli Eşref'e horoz gibi öterek yanaşır, Eşref de ona gıdaklayarak karşılık verir.Cilveleşerek sokakta ilerlemeye başlayan Deli Eşref ve Acem karşısındakinin erkek olduğunu anlayınca dövüşmeye başlarlar.

Filmdeki tek entrikacıKanlı Nigar değildir. Apti de filmdeki entrikalardan birinin kurucusudur.Apti, Nigar'ın alacaklıları gelince Nigar'ın tövbe etmediğini, kendini kandırdığını anlar ve evden çıkmasını ister. Nigar'ın kızı Bedide, annesinden gizli Narçın'ı gece yarısı eve alır. Aslında Narçın'ı Nigar'ın evine gönderen Nigar'a tuzak kurmaya çalışan Apti'den başkası değildir. Apti, Narçın eve girince tüm mahalleliyi Nigar'ın evine zina yapıyor diye toplar.O esnada Nigar, olabilecekleri kabus olarak rüyasında görür. Bedide'nin Narçın'la olduğu saatte mahalleninin geleceğini

tahmin eder ve hemen kılık değiştirip mahalleliyi eve varmadan karşılıyıp, zinacıların hamamda olduğunu söyleyerek hedef şaştır.Nigar tüm mahalleliyi hamama kitleyerek bu olaydan kurtulur.Koyun sürüsünü anımsatan bu kalabalığın bir kişinin lafi ile hareket etmesi entrika içinde komiklik yaratmaktadır.

Kanlı Nigar filmindeki entrika komiğine bir örnekte Narçın'a büyü yapıldığı yalanının uydurulduğu sahnedir. Agâh Efendi, Narçın'ı kurtaracak büyüü bozmak için Hacıbumbala'ya gönderilir.Nigar, Hacı Bumbala kılığına girer ve bu oyunla Agâh Efendi'nin nikahına girmeyi başarır.Görüldüğü üzere şendil, *Kanlı Nigar* filminde olayları entrikalı komiklikler üzerinden ilerletmiştir.

Film genel olarak değerlendirildiğinde; Sadık şendil'in *Kanlı Nigar* filminde geleneksel Türk tiyatrosunun tüm komedi unsurlarını kullanarak güldürüsağladığı görülür.

4.3. Yedi Kocalı Hürmüz

Türk tiyatrosu ve Türkiye sineması için önemli bir yere sahip olan *Yedi Kocalı Hürmüz*, Sadık şendil tarafından 1961-1962 yıllarında senaryo olarak yazılmıştır. Sadık şendil'in yazdığı *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi ilk olarak 1963'te Yılmaz Atadeniz yönetmenliğinde çekilmiştir. İlk çekilen *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi pek başarılı olamamıştır (şendil, 2011a: 7). 1963 yılında çekilen *Yedi Kocalı Hürmüz* filminin kopyasına ulaşılamamaktadır. Yılmaz Atadeniz, bir röportajında bu durumun nedenini şu şekilde açıklamıştır:

1963 yılında çektim "Yüz Karası"nı. O dönem "Kurt Film"e çekilen filmlerin hiçbiri yok. Çünkü o filmler baltalandı. O filmleri, o firmanın sahibi olan hanımefendi, bir kasetini bile ortada bırakmadan, parçaladı. İnanamadım o zaman... (Sert, 2017: parag. 6).

Yedi Kocalı Hürmüz, yıllar sonra tiyatro metni olarak yine Sadık şendil tarafından yazılmıştır. Oyuncu ve tiyatro sahibi olan Ayfer Feray, Sadık şendil'den geleneksel bir oyun talebinde bulunur. şendil, Feray'ın oyunculuğunu daha önce izlediğinden onu hemen Hürmüz karakteri ile eşleştirmiştir. Diğer oyun karakterlerini de mevcut oyuncu kadrosunu düşünerek yazar(şendil, 2011a: 7).

Ayfer Feray'ın Hürmüz'ü canlandırdığı *Yedi Kocalı Hürmüz*, seyircinin yoğun ilgisi ile karşılaşılır. Böylece 1967 yılında sahnelenmeye başlanan *Yedi Kocalı Hürmüz*, günümüze değin binlerce kere sahnelenen, Türk tiyatrosunun en bilinen ve en çok oynanan tiyatro oyunlarından biri haline gelir.

1971 yılında Atıf Yılmaz *Yedi Kocalı Hürmüz*'ü sinema filmi olarak yeniden çeker. Filmin giriş jeneriğinde tiyatro eserinden alıntılanıldığı belirtilir. *Yedi Kocalı Hürmüz* filminin yapımcılığını Akün Film'den İrfan Ünal yapar. Bu filmin senaryosunu oyun metninden uyarlayan Ayşe Saşa iken diyaloglar Sadık Şendil'e aittir. Filmin başrolü Hürmüz rolüyle Türkan Şoray'dır. Oyuncu kadrosunda: Tanju Gürsu, Salih Güney, Münir Özkul, Süleyman Turan, Suna Selen, Necdet Yakın, Sadettin Erbil, Kudret Karadağ, Ali Şen, Rukiye Göreç, Güzin Özipek, Ahmet Turgutlu, Mualla Sürer ve Cevat Kurtuluş vardır (Evren ve Usallı Silan, *Yedi Kocalı Hürmüz*: 146)

2009 yılında yönetmen Ezel Akay, *Yedi Kocalı Hürmüz* filmini yeniden çekmiştir. Filmin jeneriğinde, filmin Sadık Şendil'in *Yedi Kocalı Hürmüz* adlı tiyatro eserinden Güssel Korat tarafından uyarlandığı belirtilmiştir.

Yedi Kocalı Hürmüz filminin beyazperdeye aktarılan ilk versiyonuna ulaşamadığı için, Atıf Yılmaz rejisörlüğünde çekilen ve senaryo yazımında Sadık Şendil'in de görev aldığı 1971 yapımı *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi üzerinden analiz yapılarak, filmde yer alan geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerinin etkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

4.3.1. Yedi Kocalı Hürmüz (1971) Filminin Konusu

Sadık Şendil'in en ünlü eserlerinden biri *Yedi Kocalı Hürmüz*'dür. Türkiye halkının hem tiyatrodaki hem de sinemada beğenerek izlediği *Yedi Kocalı Hürmüz*'ün hikayesi Sadık Şendil'in sözleriyle şu şekildedir:

Ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'un Taşkasap semtinde 7 tane kocası olan Hürmüz' diye bir kadın yaşarmış. O güne değil gerek geçim kaygısı gerekse intikam duygusu ile erkekeleri kandıran Hürmüz, doktora aşık olur. Her kocası ayrı bir iş yapan Hürmüz, 7. kocası olacak doktora aşık olunca işler boyut değiştirir (Şendil, 2011a: 5).

Film, bir masal anlatıcısının “Bir varmış, bir yokmuş” sözü ile başlar. Anlatıcı bir zamanlar İstanbul’un bolluk bereket içinde yaşayan halkının kadın erkek ilişkilerini şöyle anlatır;“Er kişilerin 3’er 4’er zevcesi olur, hep beraber huzur içinde yaşarlarmış. Gel zaman git zaman, sefalete düşen halkın huzuru bozulmuş. Er kişiler hapishaneleri doldurmuş ve zevcelerinin gönderdiği para ile geçinir olmuş.” Anlatıcının dediği gibi dönemin ekonomik şartları pek iyi değildir. Ancak, filmde Hürmüz’ün çok kocalı olma hali sadece geçim sıkıntısına bağlanmamıştır. Hürmüz, düğün gecesi hapse düşen kocası Ömer’in; 6 karısı daha olduğunu öğrenir ve intikam almak için bu yola başvurur. İhanetin acısıyla Hürmüz, giyinip süslenir ve koca aramaya başlar. Günün ekonomik şartlarına göre hesap yapar ve bir kocadan çok para bekleyeceğine, çok kocadan az para toplamayı mantıklı bulur. Hürmüz’ün tek derdi para olduğundan, kocaları ile karı-koca münasebeti yaşamaz. Her kocasına ayrı oyun oynar. Adamların hem parasını alır hem de onların isteklerinden kaçmayı başarır.

Hürmüz, doktorla ilk kez Göksu’da bir sandal gezintisinde karşılaşır ve aşık olur. Birgün Hürmüz’ün tüm kocaları eve gelir. Rastlantılar sonucu zor anlar yaşayan Hürmüz’ün tüm kocaları evde iken evi yanar ve tüm gerçekler ortaya çıkar. Kadıya şikayet edilen Hürmüz, yine dolaplar çevirerek doktorla evlenmeyi başarır. Böylece film mutlu son ile biter.

4.3.2.Yedi Kocalı Hürmüz Filminde Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğelerinin İncelenmesi

4.3.2.1. Söz Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunda güldürü, kişilerin iletişim problemleri üzerine kuruludur. Geleneksel tiyatrodaki oyun kişileri arasındaki anlaşmazlıklar, yanlış anlamalar ve yanlış söz kullanımları en çok kullanılan sözlü güldürü öğeleridir. Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*’de atışma ve yanlış anlama üzerine kurulu söz komiği kalıpları kullanmıştır. Filmde, özellikle Hürmüz ile kocaları arasındaki iletişim problemlerinde söz komiği kalıpları sıklıkla kullanılır. Hürmüz, kocası kekeme Hasan ve Hızır Reis ile anlaşmakta oldukça zorlanır. Örneğin; Hürmüz’ün Laz kocası Hızır Reis ile gerdek gecesi sahnesinde, Safinaz sağdıçlık yapmaktadır. Hürmüz’ü gerdeğe girmekten kurtarmak için Laz’ı oyalar. Kapıda bekleyen Safinaz’ın talimatlarını anlamayan Hızır Reis, Hürmüz ve Safinaz arasında geçen diyaloglar söz komiğine dönüşür. Hızır Reis

Hürmüz'ün duvağını kaldırır ve yüz görümlüğünü takar. Bir anda ne diyeceğini bilemez ve hemen kapıya koşar. Safinaz fısıldar; “Güzel güzel sözler, güzel güzel...” Hızır Reis, Hürmüz' e koşar “Hürmüz Hanım, ben adamı yerum.” der. Hürmüz korkar. Hızır hemen kapıya koşar. Safinaz bu kez tatlı laflar etmesini ister. Hızır, Hürmüz'e koşup aklına gelen tatlıları sayar. “Baklava, sarığıburma, kaymaklı ekmek kadayıfı, pekmezli hamsi...” Hürmüz' ün midesi bulanır. Hızır tekrar kapıya koşar. Safinaz, olmadığını ince sözler söylemesi gerektiğini söyler. Hızır, Hürmüz'e koşup aklına gelen ince eşyaları sayar:“Sicim, iğne, ipluk, olta mesinasi, saç kılı, , kedi tüyü, siçan kuyruğı.”Hürmüz “ İmdaatt!” diye bağıırıp odadan kaçar.

Geleneksel Türk tiyatrosunda argo, söz komiğı yaratma ögesi olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Şendil'in filmde söz komiğı yaratırken kullandığı bir diğere güldürü ögesi kaba ve argo sözlerdir. Filmde, Ömer Hürmüz'ün evini bastığında “Kaltak” diye seslenir; Hallaç, Laz'ın kafasına vurduğunu sandığı sahnede Laz'a “Eşek yavrusu, hayvan herif!” der. Hürmüz, kâbus gördüğünü söyleyince Safinaz, “Kıçın açık kalmış senin.” der. Havva kocası hakkında “Domuz herif” diye bahseder. Şendil bu kaba sözleri genelde bir aksiyonu başlatmak için kullanır. Kaba sözlere karşı, muhatabının verdiği tepki güldürmektedir.

Yedi Kocalı Hürmüz'de Şendil, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi fiziksel yetersizliklerin neden olduğu söz komikliklerinden de faydalanmıştır. Şendil'in kusurları abartarak komiklik sağlayan tiplerinden biri, Berber kocadır. Kekeme Berber Hasan'ın kendini ifade edemeyişi her konuşmasında söz komiğı yaratmaktadır. Kekeme Hasan olaylara verdiği abartılı tepkileri ve konuşurken tutulmaları ile güldürmeyi başarır.

4.3.2.2 Hareket Komiğı

Geleneksel tiyatrodaki sıklıkla kullanılan bir diğere güldürü ögesi hareket komiğıdir. Geleneksel tiyatrodaki el kol hareketleri, dayak, vb. kaba hareketler güldürü ögesi olarak kullanılır. Geleneksel tiyatrodaki yanlış yerde yapılan doğru hareket bile seyirciyi güldürmek amaçlı kullanılmıştır.

Sadık Şendil'in, *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde hareket komiğı ile güldürü yarattığı sahnelerden biri Hürmüz ile Hallaç Rüstem'in düğün günüdür. Alkollü içkiye

tahammülü olmayan Hallaç Rüstem, düğünde alkol almıştır. Düğün günü sürekli sarhoşluktan düşmesi, halay çekerken düşmesi, gerdeğe girmeden sızması ve ertesi gün bile sersem halde yola çıkması hareket komiği yaratmaktadır.

Şendil'in hareket komiği ile seyirciyi güldürdüğü sahnelerden biri Hürmüz'ün Doktor'u ayarttığı sahnedir. Hürmüz, âşık olduğu adamın doktor olduğunu öğrenince hemen hasta numarası yapıp kılavuzu Safinaz'ı Doktor' un evine gönderir. Doktor Hürmüz'ü muayene etmeye gelir. Yatakta işveli bir halde kıvranan Hürmüz, kedi-ciğer oyunu oynar gibi doktora sürekli cilve yapar ama Doktor'un kendine dokunmasına izin vermez. Aşırı namuslu kadın rolü yapar. Doktor bu saflığından etkilenir. Hürmüz'ün göğsünü dinlemek ister, Hürmüz Doktor'un gözünü kapatma şartıyla elbisenin iliklerini açar. Doktor gözünü açınca sersemlemeye başlar. Doktor, Hürmüz'ün göğsünü dinlemeye başlayınca, ahlara çekerek nefes alan Hürmüz'e dayanamaz ve bayılır. Şendil, Doktor'u işve karşısında zayıf kılarak ve bayılarak bu sahnede hareket komiği ile güldürü sağlamaktadır.

Tekrarlı hareketler geleneksel tiyatrodaki hareket komiği yaratma yöntemlerinden biri olarak kullanılmaktadır. Şendil'in, *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde tekrara dayalı komiği kullandığı görülür. Filmde, Hürmüz ile buluşmaya hazırlanan Laz kocası Hızır Reis, Rumelili Hallaç Rüstem ve Doktor, Berber Hasan'ın dükkânına sıraylatıraş olmaya gelirler. Her gelen koca, zevcesinin ilerideki cumbalı evde oturan Hürmüz olduğunu söyler. Sinirden titreyen Hasan her seferinde bir şekilde kendini sakinleştirmeyi başarır. Tüm bu olanlar üstüne Berber dükkânına Hürmüz'ün evini soran bir kadın gelir ve Hürmüz'ü istemeye gideceklerini söyleyince Berber Hasan çıldırır. Bağıra bağıra sabır diler. Berberin bu duruma sürekli maruz kalması, gittikçe sabır sınırının dolması ve verdiği tepkilerin büyümesi hareket komiği yaratmaktadır.

Şendil, filmde kılık değiştirme yöntemi ile hareket komedisi yaratmayı ihmal etmemiştir. Hürmüz, Hacı Baba kılığına girerek kendini Doktor' un annesine istetmeyi başarır. Hacı Baba kılığındaiken Doktor'un annesi Hacı Baba'ya cilve yapar. Kız isteme olayı bittikten sonra Doktor'un annesi kapıdan çıkarken kadının kalçasına avuç atar. Doktor'un annesi bu durumdan gayet hoşnuttur, kıkırdatarak evden çıkar. Şendil, normalde taciz sayılabilecek bu hareketi kılık değiştirerek yaptırdığından hareket sempatik hale gelir. Böylece hareket komiği ile güldüren bir sahne ortaya çıkar.

Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*'de kaba hareketleri de güldürü unsuru olarak kullanır. Filmde Doktor iki kez heyecandan bayılır, Hallaç üç kez başına darbe yiyerek bayılır. Müshil ilacı içen Laz, tuvalet ihtiyacını abartı kasılmalarla gösterir; Laz sarhoş olunca kargaşanın çıktığı yerde topaç gibi dönüp durur; Hallaç'ın oyunu ortaya çıkınca Hürmüz ile Havva, Hallaç'ı dövüp amuda kaldırırlar, Hallaç ile Bekçi çarpışıp birbirlerinin üstüne romantik bir şekilde düşerler. Şendil, filmde yer alan bu ve benzeri bu kaba hareketlerle güldürüyü sağlar.

Şendil, filmde hareket komedisi sağlamak için Kekeme Hasan'ın abartılı özelliklerinden de faydalanmaktadır. Kekeme Hasan, safça bir tiptir. Aşırı korkaktır. Hürmüz'ün abisinin katil olduğunu öğrenince korkudan kaçıışı, sakarlık sonucu gaz lambasını düşürüp evi yakması, Kadı huzurunda tüm kocalar beraber kalkıp beraber oturup beraber konuşurken Kekeme Hasan'ın onlardan geç kalkıp, geç oturması ve geç konuşması; Şendil'in, Hasan'ın kendine has özellikleri üzerinden hareket komedisi yarattığı sahnelerdir.

Şendil'in, *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde hareket komiğini en sık kullandığı sahne Hürmüz'ün tüm kocalarının evde olduğu sahnededir. Hürmüz'ün evine aynı anda gelen kocalar yüzünden kargaşa çıkar. Herkes bir tarafa kaçayım derken; birbirine çarpanlar, birbirini dövenler, yere düşenler, yolunu şaşırırlar, sakarlıklar ve tesadüfler üzerinden Şendil, hareket komiği bakımından zengin bir sahne yaratır.

4.3.2.3 Tip ve Taklit Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun kişileri karakter değil tip olarak seçilmektedir. Osmanlının çok uluslu yapısını göstermek için oyunlarda temsili tipler kullanılmaktadır. Bu tipler temsil ettiği etnik grubun özelliklerini taşıyan prototiplerdir. Geleneksel tiyatrodaki bu özellikler abartıldığında, temsiller güldürü ögesine dönüşür. Sadık Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*'de Laz, Rumelili, Kürt, Acem gibi tipleri güldürü ögesi olarak kullanmıştır. Bu tiplerin karakteristik özellikleri hareket ve söz komiği yaratmak için karikatürize edilmiştir.

Şendil'in, *Yedi Kocalı Hürmüz*'de şahıs kadrosuna seçtiği tipler basmakalıp ve derinliksiz kişilerdir. Şendil, bu özellikli tiplere olaylar karşısında tekrara dayalı hareket ve sözleri güldürüsü yüklemiştir. Filmdeki tipler sürekli aynı şeyi tekrar eder

ve tiplerin her olay karşısında standart tepkilerinden vazgeçmemesi komiklik yaratır. Bu filmdeki tiplere Hürmüz'ün göz kırpması tiki, genel itibari ile hareketlerinin abartılı ve "mış gibi" olması örnek gösterilebilir. Safnaz, Hürmüz'ün kılavuzluğunu yapan zenne tipli ortağıdır. Ömer, Hürmüz'ün ilk kocasıdır, kabadayıdır. Hızır Reis Laz'dır, çabuk öfkelenir ve yanlış anlamaya çok müsaittir. Berber Hasan Efendi kekeme ve saftır. Bekçi Memo kendini görevine adanmış bir Kürt'tür. Hallaç Rüstem Efendi Rumeli şivesi ile konuşur, karısı Havva'dan çok korkmaktadır. Havva, sinirli ve edepsiz bir kadındır. Kadı Efendi ciddi ve edepli görünür ama kadınlara zaafı vardır. Tulumbacı Bıçkın Ali emrivaki konuşan kaba bir tiptir.

Geleneksel tiyatrodaki hareket komiği yaratmak için abartı sıklıkla kullanılmaktadır. Filmde özellikle Hürmüz yapmacık ve tikli (göz kırpması) hareketler yaparak olaylara tepki verir. Yangın sahnesinde tulumbacıların yangına koşuşu abartılı kartografik, ritmik ve komiktir.

Şendil, erkek karakterleri dalga geçilen ve parasını kaptıran mağdur kişiler olarak işlemiştir. Kadınlar ise renkli, işveli ve kurnaz entrikacı kadın tipindedir. Kadınlar birbirleri ile iyi geçinirler ve erkeklerle mücadele etmede birlikte hareket ederler. Filmde, kuma olduklarını öğrenen Hava ile Hürmüz ittifak kurup Hallaç'ı amuda kaldırıp döverler, Hallaç'ın kadınların elinde oyuncağa dönüşmesi güldürüyü sağlar.

4.3.2.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosundaki bir diğer güldürü ögesi entrikacı kadın tipidir. Geleneksel Türk tiyatrosunda kadınlar kurnaz, maddi değerlere önem veren tiplerdir. Şendil'in Hürmüz'ü güzel, cilveli, entrikacı, kurnaz ve fettan bir karakterdir. Film tarihinde kadınlar Osmanlı topraklarında bu kadar rahat değilken Şendil, Hürmüz'ü sıra dışı bir kadın olarak tasarlamıştır. Hürmüz çevirdiği dolaplarla adamları parmağında oynatır.

Şendil, Hürmüz'ü baştan çıkarıcı, oyunbaz ve erkekleri kandıran özellikleri ile geleneksel tiyatrodaki entrikacı kadın tipine uydurmaktadır. Erkeklerle olduğu her sahnede dişiliği ön plandadır. Beden dili ve konuşma tarzını erkeği etkileyecek şekilde ayarlar ve istediğini alana kadar oyunu sürdürür. Hürmüz'ün cilvesine dayanamayan

erkekler yenilmektedirler. Hürmüz, her defasında kocaları ile gerdeğe girmeden kurtulmayı başarır. Örneğin;Laz ile evlendiği gece gerdeğe girmek istemeyen Hürmüz, “Galata rıhtımında yangın var!” diye bağırarak Laz’dan kurtulur.

Hürmüz’ün erkekleri dişiliği ile nasıl baştan çıkardığını muayene sahnesinde öğreniriz. Hürmüz ilk etapta namuslu ve utangaçtır. Hürmüz, nefesini dinlemek isteyen doktora gömleğinin düğmelerini sonuna kadar açar ve doktor gördüğü manzara karşısında bayılır.

Şendil, film içindeki ki bir entrikayı da Kadı üstüne kurar. Hürmüz erkeklerin zayıflıklarından faydalanır ve onlara istediklerini yaptırır. Tüm erkeleri işve ve dişilikle baştan çıkarmaya çalışan Hürmüz, Kadı’ya cilve yapar. Kocalarının suçlamasına karşı Kadı’ya utangaç ve masum kadın rolü yapar. Dişiliği ile Kadı’yı etkiler. Doktor ile evlenmek için kocalarını boşamak ister ve fattanlıkla suçsuz olarak altı kocasını da boşamayı başarır.

Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*’ de erkekleri dalga geçilen ve parsını kaptıran mağdur kişiler olarak işlemiştir. Kadınları ise renkli, işveli ve kurnaz entrikacı kadın tipler olarak seçmiştir. Şendil, kadınları erkeklere karşı acımasız olarak resmetse bile, filmdeki kadınlar birbirleri ile iyi geçinirler ve erkeklerle mücadele etmede birlikte hareket ederler.

4.3.2.5. Entrika (Dolantı) Komiği

Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde, olayları vodvilesk tarzda ilerletmiştir. Şendil, filmin ilk bölümlerinde olayları birbirinden bağımsız ilerletirken, filmin ikinci yarısından sonra olayları birbirine dolamaya başlar. Şendil, her yeni hareketle olayların sarpa sardığı ve işin içinden çıkılmasının gittikçe zorlaştığı sahneler ekleyerek düğümün çözülmesini zorlaştırmıştır.

Şendil, filmin sonuna doğru Hürmüz’ün kocalarını tek tek eve damlatır. Hürmüz’ün kocalarını atlatma çabasıyla filmde gerilim artar. En yoğun entrikanın döndüğü anlar Hürmüz’ün, kocalarını birbirlerine abisi olarak tanıttığı sahnelerdedir. Bu sahnelerde olaylar düğümlenir ve iç içe geçerken olayların takibi seyirci için zorlaşır.

Hürmüz, kına gecesinde Hallaç'ın karısı Havva ile tanışır. Havva İstanbul'a kocasını ayartan kadını bulmak için gelmiştir. Hallaç'ın Hürmüz ile evlendiğinden haberi yoktur. Hürmüz'ün de Hallaç'ın bir karısının daha olduğundan haberi yoktur. Öyle ki Hürmüz, Havva'ya, o kadını bulmak için yardım teklif eder ve onu evine alır.

Entrika komiğinin yaratıldığı sahnelerden biri de Doktor'un Hürmüz'ün evine yemeğe geldiği sahnedir. Hürmüz evinde Doktor'a zengin bir sofraya hazırlar ve ona ut çalıp şarkı söyler, o esnada hapisten kaçan Ömer kapıya dayanır. Aşağıdan Ömer'in sesi duyulur,"Ulan anasının anasını, gün gelmiş babasının sattığının karısı! Aç diyorum kapıyı ulan kaltak!". Hürmüz ile Doktor korkuyla yerlerinden sıçrarlar. Doktor ne olduğunu anlayamaz; "Ne dedi?" diye sorar. Hürmüz,"Kaltak dedi." Der. Doktor, "Kim bu?" diye sorar; Hürmüz, "Abim, hapisten kaçmış kanlı katildir." deyince Doktor korkup hemen arka kapıdan kaçır. Hürmüz, Doktor'un bıraktığı sofrayı Ömer'e hazırlamış gibi Ömer'i kandırıp sofraya oturtur. Ömer, Hürmüz'e yaklaşmak ister, Hürmüz Ömer'i elini yıkaması için aşağıya gönderir. Ömer elini yıkarken bu sefer de Hallaç Koca Rüstem gelir. Bu kez sofraya Hallaç Koca oturtulur. Aşağıdan Ömer Hürmüz'e seslenir. Hallaç, seslenenin kim olduğunu sorar. Hürmüz'ün Hallaç'a da hapisten kaçmış katil abi yalanını söyler. Ama Hallaç Koca Rüstem ısrarla katil kayınıyla aynı sofraya oturmak ister. Hürmüz onu kaçırmayı başaramaz. Hürmüz, Hallaç'tan kurtulmak için udunu Hallaç'ın başına geçirir onu bayıltır. Hürmüz, Hallaç'ı sedirin altına iter itmez odaya Ömer gelir. Hürmüz, Ömer'i bu kez yıkanmaya hamama gönderir. O esnada Berber Hasan gelir. Berber Hasan, Ömer'in sesini duyar. Hürmüz Berber'e de katil abi yalanını uydurur. Berber Hasan aşırı korkar ve Berber Hasan tam kapıdan çıkmak üzereyken, Laz koca Hızır kapıyı çalar. Hürmüz berberin korkaklığından faydalanarak gelenin katil abisinin psikopat bir arkadaşı olduğunu söyler. Berber korkup bağırır. Korkudan kekemeliği artan Hasan titreyerek Hürmüz'den onu saklamasını ister. Havva, berberi alıp kümese saklar. Hürmüz, Laz kocası Hızır'ı sofraya oturtur. Ömer'in hamamdan sesi gelir, Hürmüz Laz kocası Hızır'a da katil abi yalanını uydur. Hızır, Ömer'den korkmaz. Hürmüz, Laz kocası Hızır'a müshil ilacı kattığı içeceği içirir. İlaç derhal etkisini gösterir ve Laz koca Hızır, hacet gidermeye gider. Laz koca Hızır çıkar, sedirin altındaki Hallaç koca Rüstem Efendi uyanır. Hallaç, kafasına ut ile vuranın Hürmüz'ün abisi olduğunu düşünür. Hesap sormak ister. O esnada tuvaletten çıkan Laz koca Hızır ile karşılaşır.

Hallaç koca Rüstem, onu Hürmüz'ün abisi sanıp hesap sormaya başlar. Hakarete başlayınca Laz koca Hızır, Hallaç koca Rüstem bıçak çeker ve kovalamaca başlar. Laz koca Hızır, Hallaç koca Rüstem'i sedirin altında kısırdığı anda müşhil yine etkisini gösterir ve Laz koca Hızır hemen ayakyoluna koşar. Hürmüz, gelir ve sedir altından çıkan Hallaç koca Rüstem'in başına tekrar ut ile vurur. Sedirin altına iter. Ömer tekrar sofraya gelir. Odaya Laz koca Hızır damlar, Hürmüz abisi olduğunu sessizce söyler. Hürmüz Rumelili kocasının yanına gidip ona da Ömer'in abisi olduğunu söyler. Üçü sofraya oturup yiyip içerler. Ömer sızıp kalır. Havva'ya onu götürürler. Laz koca Hızır'ın bağırsakları yine hareketlenir ve hemen ayakyoluna kaçır. Bu kez sedirin altındaki Rumelili koca Hallaç, çıkar ve sofraya oturur. Hürmüz, Havva'yı Rumelili Hallaç Hocanın yanına gönderir. Havva sofraya gittiğinde Kocası Rüstem'i görür. Onu döverek çıkarır. O esnada Hürmüz, gelir havanın elinden kocasını alamaya çalışırken Havva'nın aradığı kadının da Hürmüz olduğu ortaya çıkar. Hürmüz ile Havva bir olup Hallaç'ı döverler. Yine sedir altına atarlar. Laz hoca Hızır tuvaletten çıkınca Havva ile Hürmüz kafasına ut ve tava ile vurup bayıltırlar. Laz'ı yüklüğe saklarlar. Ömer uyanır, Hürmüz'ü çağırır. Hürmüz ile Havva Ömer'in ellerini bağlamayı planlarlar. O esnada Berber de kümeden çıkıp kapıya dayanır. Berberin icabına Safinaz bakar. Berberin kafasına odunla vurup bayıltır. Bu kez bekçi koca hapisten kaçan Ömer'in Hürmüz'ün evinde saklandığı ihbarıyla onu yakalamaya gelir. Bekçi koca kapıdayken yukarıdan Hürmüz ile Havva'yı kovalayan Ömer gelir. Bekçi Ömer'i görünce silah çeker, Ömer geri kaçır. Herkes merdivenlerden yukarıya kaçır. O esnada uyanan Hallaç kapıya doğru gelirken, Laz kapıyı açarak içeri girer. Kapı Hallaç'a çarpar. Hallaç bayılır. Silahtan kaçan herkes üst katta gelir. Sarhoş Laz ile Ömer çarpışır. Laz ortada semazen gibi dönüp durur. Bekçi silah patlatmaya devam eder. Kadınlar saklanır. Bekçi, Ömer'i kovalarken Hallaç ile çarpışır. Hallaç ile Bekçi yere düşer. Bekçi kalkıp yine ateş etmeye devam eder. Berber elinde gaz lambası ile merdivenlerden çıkar. Evdeki herkes merdivenlerden aşağı doğru inerken Berber'e çarparlar. Berber'in elindeki gaz lambası düşer ve evde yangın çıkar. Yangın çıkınca her şey açığa çıkar ve kocaları Hürmüz'ü kadıya şikâyet ederler.

Bu olay örgüsünden de anlaşılacağı üzere Şendil, geleneksel tiyatrodaki entrika komiği yaratmada kullanılan yöntemlerinin neredeyse hepsini *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde kullanmıştır. Filmdeki sahne örneklerine bakılacak olursa Şendil, beklenen

olayın geciktirilme yöntemini Havva ile Rüstem'in karşılaşmasını geciktirerek kullanmıştır. Şendil, yan karakterlerin saflığı veya kurnazlığı nedeniyle olayların içinden çıkılmaz hale getirilme yöntemini, Berber Hasan yüzünde evin yanması üzerinden vermiştir. Bir diğer yöntem olan entrika kurucunun yapısal özellikleri (pratik zekâ, kurnazlık, kılık değiştirme) yöntemini de; Hürmüz'ü Hacı Baba kılığına sokarak ve Hürmüz'ün her bir kocasını bir diğer kocasına abisi olarak tanıştırmak entrikayı sağlamada kullanmıştır. Filmde olaylar birbiri ile iç içe ilerlerken öte taraftan hareket komiğinden de oldukça fazla faydalanıp filmde güldürü sağlanmıştır.

Dolantı güldürülerinin en önemli ögesi kılık değiştirme ve taklittir. Kılık değiştirme, güldürü ve merak sağlar. Filmde, Hürmüz'ün Hacı Baba kılığına girdiği sahne ile film, bu güldürü ögesini de barındırmış olur. Genel olarak Sadık Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde güldürü sağlamak için geleneksel Türk tiyatrosundaki güldürü öğelerinden; söz komiği, hareket, komiği, tip komiği, zenne tipi kadın komiği ve entrika komiğinden faydalanmıştır. Yukarıda tek tek sahne örnekleri ile verilen güldürü öğelerinden söz komiği ögesini en az faydalandığı tespit edilmiştir. Şendil, *Yedi Hocalı Hürmüz* filminde en çok hareket komiği ile iç içe geçen entrikalı komedi öğelerinden faydalanmıştır.

4.4. Şabanoğlu Şaban (1977)

Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı ve Ertem Eğilmez yönetmenliğinde 1977 yılında filme alınan *Şabanoğlu Şaban* Türkiye sinemasının ilgiyle izlenen filmlerinden biri olmuştur. *Şabanoğlu Şaban*, ilk kez 2016 yılında Odunpazarı Halk Eğitim Merkezi Tiyatro Kursu öğrencileri tarafından tiyatroya uyarlanarak sahnelenmiştir. Filmin giriş jeneriğinde; "Bu film her şeyin taklit ve şakaya dayandığı Türk temaşa sanatının sinemaya ilk uygulansıdır" notu bulunmaktadır.

Filmin oyuncu kadrosu: Şaban (Kemal Sunal), Ramazan (Halit Akçatepe), Hüsamettin (Şener Şen), Hala/Tavuk Teyze (Adile Naşit), Nazır Paşa/Sıtkı Baba (Sıtkı Akçatepe), Safnaz (Ayşen Gruda), Nigar (Ayben Erman), Kadırgalı Eşref (Dinçer Çekmez), Selma (Sevda Aktolga), Binnaz (Sevil Üstekin), Yunus Kaptan (Şevket Altuğ), Yunus Kaptan'ın Eşi (Güler Ökten), Neşet (Necdet Yakın)' dir.

4.4.1. Şabanoğlu Şaban Filminin Konusu

Şabanoğlu Şaban filminin başkarakteri olan Şaban, sakar ve saf bir adamdır. Şaban'ın en yakın arkadaşı Ramazan, Şaban'a göre daha kurnaz bir tiptir ve ama Şaban'dan çok farklı da değildir. Şaban'ın saflığı ve sakarlığı Kumandan Hüsamet'in çok zorlar. Kumandan Hüsamet'in, Şaban'ı öldürmek isterken, savaşın bittiği haberi gelir ve o anda Şaban ve Ramazan'ın askerliği de biter. Kumandan Hüsamet'in, Şaban'dan o kadar nefret etmektedir ki dışarıda karşılaştıkları an onu öldüreceğini söyler.

Şaban ve Ramazan askerlikleri bittikten sonra orkestrada müzik aletleri çalmaya başlarlar. Çalıştıkları meyhaneye polislerin bir türlü yakalayamadığı kabadayı Eşref gelir. Şaban ve Ramazan, sakarlıklarıyla Eşref'in polis tarafından yakalanmasını sağlarlar. Nazır Paşa, Ramazan ve Şaban'ı ödüllendirmek için onları polis yapar. Ancak bu yeni görev istenmeyen bir karşılaşmayı beraberinde getirir. Kumandan Hüsamet'in Polis şefi olarak Şaban ve Ramazan'ın amiri olur.

Hüsamet'in Bey, Nazır Paşa'nın damadıdır ve Paşa'nın evinde içgüveysi yaşar. Paşa'nın kız kardeşi Tavuk Teyze'nin çok büyük ve pahalı bir elması vardır. Bir akşam ev halkı elması görmek ister, Tavuk Teyze elması sakladığı kümeden çıkarır ve salonda ortaya koyduğu sırada elektrik kesilir. Elektrik geldiğinde ise elmas çalınmıştır.

Nazır Paşa, elması çalanı yakalamak için Şaban ve Ramazan'ı gizli polis olarak görevlendirir. Ramazan ve Şaban hırsızları yakalamak için türlü kılıklara girip hırsızları yakalamaya çalışırlar. Aslında elması çalan, Kantocu Nigar'ın gönlünü kazanmaya çalışan Nazır Paşa'dır. Nazır Paşa, elması Nigar'a verdiği esnada Hüsamet'in Bey odaya girer. Hüsamet'in ardından onu takip eden Ramazan ve Şaban odaya girince Nigar korkar ve elması gizlice Hüsamet'in cebine atar. Ramazan ve Şaban, Hüsamet'in cebinde elması bulurlar. İftiraya uğrayan Hüsamet'in sinirden Şaban'ı öldürmek ister. Tam o esnada savaş çıktığı ve bütün askerlerin orduya çağrıldığı haberi gelince Hüsamet'in Bey, Şaban'ı bırakır. Savaş için yeni bir cepheye giden Şaban, Ramazan ve Hüsamet'in Bey orduda tekrar karşılaşırlar.

4.4.2. Şabanoğlu Şaban Filminde Geleneksel Türk Tiyatrosu Güldürü Öğelerinin İncelenmesi

4.4.2.1. Söz Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunda güldürü sağlamada en çok kullanılan yöntem söz komiği yaratma yöntemidir. Geleneksel tiyatrodaki söz komiği ile hareket komiği genelde bir arada verilerek daha garanti bir güldürü sağlanmaktadır. Sadık Şendil de güldürü sağlarken sözel komikliklere sıklıkla başvurur. Karagöz/Kavuklu ile Hacivat/Pişekâr arasındaki yanlış anlamayı, Sadık Şendil *Şabanoğlu Şaban* filminde Şaban karakteri üzerinden sağlamaktadır. Şaban, filmin en saf ve cahil karakteri olduğundan neredeyse herkesi yanlış anlar ya da anlayamaz.

Geleneksel tiyatrodaki söz komiği yaratmada hakaret, küfür ve argo gibi kaba sözler sıklıkla kullanılmaktadır. *Şabanoğlu Şaban* filminde Sadık Şendil, seyirciyi çok rahatsız etmeden hakaret içerikli kaba sözleri, film diyaloglarında sıklıkla kullanmaktadır. *Şabanoğlu Şaban* filminde, Şaban sakarlığı ve aptallığı ile Kumandan Hüsamettin'in başına türlü belalar açar. Şaban yüzünden başına gelmedik kalmayan Kumandan Hüsamettin, Şaban'a tepkisini; "Aptal herif, hayvan, hayvan oğlu hayvan!" gibi hakaret içeren sözler ile belli eder. Şaban, filmdeki neredeyse her konuşmasında "Eşşeoğlu eşsek, itoğlu it, hıyar, karı, herif" gibi kaba sözleri kullanmaktadır.

Filmin savaş sahnesinde Kumandan Hüsamettin, Şaban'ı karşı cephenin komutanını rehin almaya gönderir. Şaban, ağaç dalları ile gizlenmiş bir şekilde yerde sürünerek, elinde eski tip bir telefonla karşı cepheye doğru yol alır. Düşman komutanını zapt edecektir. Şaban, düşman komutanının çadırına vardığını düşünür. Hüsamettin ile Şaban telefonda konuşurlar. Hüsamettin "Orda kimse var mı?" diye sorar. O esnada Şaban'ın düşman çadırı yerine Kumandan Hüsamettin'in çadırına geldiği görünür ama Şaban ile Hüsamettin birbirlerine aklarını dönük olduğu için bu durumu fark etmezler. Şaban, arkası dönük Kumandan Hüsamettin'i düşman komutanı sanıp, "Var. Hıyar gibi bir herif var!" der. Hüsamettin heyecanlanır, "Ne yapıyor o hıyar?" diye sorar. Şaban kendinden emin şekilde "Telefonla konuşuyor eşşeoğlu eşsek" der. Hüsamettin keyiflenir, "Konuşsun bakalım. Bu son konuşması olacak ayının." der. Şaban yükselir, "Bir daha hiç konuşurmuyalım ayıyı kumandanım!"

deyince, Hüsamettin iyice hoşnut olur bu durumdan ve “Gözün kesiyor mu, alaşağı edebilecek misin iti?” diye sorar. Şaban gaza gelmiştir “Anasını bile bellerim itin...” der. Şaban’ın farkında olmadan komutana hakaret etmesi söz komikliği yaratır. Kumandan Hüsamettin ve Şaban’ın sıklıkla kullandığı “Hayvanlar, hayvan herifleler, hayvan oğlu hayvanlar, itoğlu it, eşşeoğlu eşşek” gibi kelimelerin tekrarlı kullanımını da güldürüyü sağlar.

Filmde, geleneksel Türk tiyatrosunda sıklıkla kullanılan bilmece ve bulmaca ile söz komiği yaratma tekniği de kullanılmıştır. Bu tekniğin, Şaban ile Kumandan Hüsamettin arasında geçen parola sorma ve Ramazan ile Şaban’ın ev halkını sorguladıkları sahnelerde kullanıldığı görülür.

Ramazan ile Şaban, elmas hırsızını ararken ev halkını sorguya çekmektedir. Ramazan, Hüsamettin’in eline elma aldığını görünce bir ipucu yakaladığını düşünür ve anında Şaban’la paylaşmak için elmayı işaret ederek ne olduğunu sorar. Şaban “elma” der. Ramazan “S goy” deyince, Şaban’ın aklına hizmetçi kız Selma gelir, “Selma” der. Ramazan, Şaban’ın “s” harfini yanlış yere koyduğunu anlar. Elma kelimesinin sonuna koy diyeceğine “Gıçına koy” der. Şaban, Selma’yı hayal ettiğinden “Ayıp olur canım” diye utanıp kıkırdar. Ramazan “Gooy” diye ısrar eder. Şaban daha da utanır “Yapma yav, herkesin ortasında olur mu?” diye sorunca Ramazan sinirlenir, elmayı göstererek “Oğlum elmanın gıçına s goy” diyince Şaban uyanır, “A elmas, kim çaldı elması?” diye sonunda doğru cevabı bulur. Bu sahnede, Şaban’ın ipucunu yanlış değerlendirip bir türlü doğru cevabı bulamayışı, Şaban’ın saflığından ve utanarak söyleyiş biçiminde eklenmesiyle söz komiği yaratılmıştır.

Yanlış anlama yöntemi de geleneksel tiyatrodan en sık kullanılan söz komiği yaratma yöntemlerinden biridir. Sadık Şendil, *Şabanoglu Şaban* filminde Şaban’ın cahilliği, saflığı ve zekâ geriliği ile Nazır Paşa’nın işitme problemini bir araya getirdiği sahnelerde yanlış anlama, ters anlama, söz uydurma gibi söz komikliklerine başvurmuştur. Filmde yanlış anlama ile güldürünün sağlandığı sahnelerden biri Kumandan Hüsamettin’in sorgulanması sırasında Ramazan ile kulağı ağır işiten Nazır Paşa arasında geçen diyalogdur. Hüsamettin’i sorguladıktan sonra anlamlı bir ipucu elde edemeyen Ramazan, Nazır Paşaya yeni bir araştırma yöntemi sunar. “Sıtkı Baba, parmak izi alalım mı?” diye sorar. Nazır Paşa, Ramazan’ın dediğinin yarısını duymaz

“Kime parmak atalım?” diye uydurur. Ramazan “Hayır, biz değil!” diye düzeltmek isterken Nazır Paşa, parmak atma olayı üzerinden söz uydurmaya devam eder. Evde kadınları parmaklayarak taciz eden kardeşi Neşet’i düşünür. “Neşet mi atar?”, adını duyan Neşet hemen parmak atmadığını söyler. Neşet’in bohçacıları taciz ettiğine şahit olan Binnaz müdahale eder, “Yalan baba, biraz evvel bohçacıları elledi” diye Neşet’i ele verir. Nazır Paşa, yine yarım yamalak duyduğu sözü uydurarak tekrar eder; “Bahçeyi mi belledi” diye sorar. Ramazan, “Öyle değil Paşacığım, lafın ucunu kaçırdın.” diyerek Nazır Paşa’nın yanlış anladığını belirtmek ister. Fakat Nazır Paşa, “Vapuru kim kaçırdı” diye yanlış anlamaya ve uydurmaya devam edince, buradan çıkış olmayacağı anlaşılır. Nazır Paşa’nın duyma problemini kabul etmeyip duyduklarından emin şekilde olaydan alakasız yeni sözler ve gündemler üretmesi söz komiği ile güldürmektedir.

Filimde söz komiği yaratmada kullanılan bir diğer öge nüktedir. Şendil, senaryolarında zorda kalan karakteri işin içinden zarar almadan kurtarmak için sıklıkla ince espri niteliğinde nükteli sözlerden faydalanmaktadır. Öyle ki, Şendil bu yolla hem güldürüp hem de karaktere sempati kazandırmaktadır. *Şabanoğlu Şaban* filminde, Ramazan ve Şaban tarafından ev halkının tek tek sorgulandığı sahnede Şaban’a ilgi duyan konağın evde kalmış kızı Safinaz sorgulanmaz. Heyecanla Şaban tarafından sorgulanmayı bekleyen Safinaz, Şaban’a yanaşır “Şaban Bey, bana niye sormuyorsunuz?” diye cilveleşmek ister. Sözlerine ara vermeden istekli bir şekilde devam eden Safinaz, “Beni niye aramıyorsunuz, hadi arasanıza beni!” diyerek aranmak istediğini söylerken, Şaban ile mesafesini gittikçe azaltır ve Şaban’ın üstüne atlayacak gibi tutkuyla yanaşır. Şaban ise hizmetçi kız Selma’yı sevmektedir ve Safinaz’ın aşırı arzulu halinden aşırı korkmaktadır. Şaban, işin içinden çıkmak için “Olmaz, seni arayamam. Senin mıntıkana Ramazan bakıyor” diyerek Safinaz’ı rencide etmeden isteksizliğini dile getirir. Öte yandan Selma konusundaki rakibi Ramazan’ında üstüne Safinaz’ı salarak kurtulmaya çalışma çabası görülür. Böylece Şendil, burada söz ile komiklik yaratmış olur.

Geleneksel Türk tiyatrosunda sözlerin yanlış telaffuzu da söz komiği yaratmada sık kullanılan bir yöntemdir. *Şabanoğlu Şaban* filminde Şaban’ın sünnetine gelen Kantocu Nigar ile Kumandan Hüsamet’in arasındaki flörtüz bakışları yakalayan Ramazan, Hüsamet’in elması çalarak Nigar’a verdiğini düşünür. Elması Nigar’ın

çalıştığı yerde aramaya giden Şaban ve Ramazan, mekâna Kadırgalının geldiğini görünce korkar. Şaban'ın, Kadırgalıyı görünce “Eyvah, Kandıralı!” diyerek korkudan yanlış telaffuz etmesi güldürmektedir. Akabinde Ramazan “Kandıralı değil salak, Kadırgalı” diye Şabanı düzeltir. Şaban tipik gülmesi ile beraber “Aa, evet Kadırgalı” diye hatasını fark eder. Yanlış telaffuz ettiği kendisi tarafından onaylanınca durum daha da gülünçleşir. Bu yolla Şendil, söz komikliği yaratırken aynı zamanda karakterlere bir söyleyiş üslubu sunar, Şaban'ın kelimeleri yayarak ya da gülerek söylemesi Şaban karakterine katkı sunar.

Şendil'in geleneksel tiyatrodan modelleyip *Şabanoglu Şaban* filminde kullandığı taklide dayalı söz tekrarları da güldürü oluşturan unsurlardan biridir. Filmde, Ramazan ile Şaban komşular duymasın diye bohçacı kılığında eve girerler. Bohçalarını döktükleri sahnede Şaban ve Ramazan'ı elleyerek taciz eden Neşet'i, Tavuk Teyze “Neşett,ıııı!” diye uyarır. Ramazan ve Şaban da aynı anda “Neşet, ıııı..” diye tekrar ederler. Ramazan ile Şaban, Tavuk Teyzeyi taklit ederken kendi söyleyiş biçimlerini de katarlar. Bu söylem farkı seyirciyi güldürür.

Şabanoglu Şaban filminin en komik sahnelerinden biri olarak bilinen sahne Nigar'a açılma sahnesidir. Ramazan ile Şaban filmde aynı kadınlardan hoşlanıp rekabete girerler. İlk olarak Ramazan ile Şaban Kantocu Nigar'a âşık olurlar, aralarında bir anlaşma yaparlar. İkisi de aynı anada Nigar'a ilan-ı aşk edip, seçimi Nigar'a bırakacaklardır. Birer gül alıp Nigar'ın kulisine giderler. Film genelinde Ramazan'ı kendine akıl hocası olarak alan Şaban, burada da Ramazan'ın dediklerini aynen tekrar ederek onun yolundan gitmeyi dener. Ramazan “Muhterem hanfendi” diyerek söze başlar, Şaban da “Evet, muhterem hanfendi” diyerek onu tekrarlar. Ramazan, övgüye “Sen insan mısın?” diyerek başlar. Nigar anlamaz. Şaban ise yanlış anlar “Ne diyorsun lan Ramazan?” der. Ramazan konsantre olmuş ne dediğinin farkında olarak karışmamasını ister. Şaban'ın Ramazan'a güveni tamdır. “Peki karışmam. Sen insan mısın?” diyerek tekrara devam eder. Ramazan sırayı alır “Sana insan diyenin gözü çıksın?” diye devam edince Nigar şaşırır. Şaban ise “Ramazan karı bizi dövecek!” diyerek yine Ramazan'ı uyarır. Ramazan kendinden emin olarak “Karışma dedim ya!” diye Şaban'ı savar. Şaban, Ramazan'a o kadar tabidir ki, yanlış bile olsa Ramazan'ın yolundan gitmeye devam eder; “Benden günah gitti. Sana insan diyenin gözü çıksın. Şu haline bak, ne biçim karısın ulan eşşeoğlu eşşek!” diyerek

Nigar'a sözlü saldırıya başlar. Nigar, nasıl bir kadın olduğunu onlara sorar. Ramazan, Şaban'ın yanlış anladığını fark eder. Durması için onu uyarır. Şaban, hızını kesemez "Tutma beni çok iyi gidiyorum. Evet, sen insan değilsin, olamazsın da zaten, hıyar gibi bir karısın." diye saydırır. Söyledikleri kendine mantıksız gelince bir an duraksar, "Ramazan bu insan değilse ne olur?" der. Ramazan hemen müdahale eder; "Oğlum sen lafi bana bırak, sen bir meleksin, melek" deyince Şaban, "A, evet. Sen bir meleksin" deyip güler. Bu sahnede Sadık Şendil, Ramazan'ı taklit ederken yanlış anlayıp işi berbat eden Şaban üzerinden söz komiği yaratmaktadır. Şaban'ın aval aval söyleyiş biçimleri ve Ramazan'ın kekemelikten kaynaklı tutuklu söylemi iki karakter arasında komik bir iletişim problemi yaratarak güldürü sağlar.

Söz komiği yaratmada kullanılan yöntemlerden biri de şahısların fiziksel engellerinden faydalanmaktır. *Şabanoğlu Şaban* filminde Ramazan'ın kekemeliği ve Nazır Paşa'nın sağırlığından güldürü unsuru olarak faydalanılır. Bunların yanı sıra Şaban'ın söz tekrarları film genelinde güldürü sağlar. Şaban, filmdeki olayların geneline "ah canım", "canım benim", "dimi", "yok canım", " a evet" , " gel öpeyim" ve "eşşeoğlu eşek" gibi söz tekrarlarını kullanarak olaylara tepki verir. Bu tepkileri verirken çoğu zaman Şaban olayı anlamamıştır, geç anlamıştır ya da yanlış anlamıştır. Seyirci olayın farkında olduğundan, Şendil'in bu yöntemle Şaban karakterinin saflığından faydalanması güldürür.

4.4.2.2. Hareket Komiği

Kaba hareketler, Antik Yunandan günümüze değin güldürü unsuru olarak sıklıkla tiyatrodaki kullanılmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunun da başlıca güldürü unsurlarından biri kaba hareket komiğidir. Geleneksel Türk tiyatrosunda hareket komiği çoğu zaman söz komiği ile desteklenmektedir. El kol hareketleri, bedensel abartılı davranışlar, vurma, düşme, dayak gibi hareketler geleneksel tiyatrodaki sıklıkla hareket komedisi yaratmak için kullanılmıştır.

Geleneksel Türk tiyatrosunda düşme eylemi hareket komiği yaratmada sıklıkla başvurulan bir güldürü yöntemidir. Ev halkının sorgulandığı sahnede Şaban'ın pencereden bakarken düşmesi, Şaban'ın yeri arayan Ramazan'a takılıp düşmesi, Kumandan Hüsamettin'in sorgulanma esnasında altından çekilen sandalyeyi fark etmeyip oturayım derken düşmesi, Kumandan Hüsamettin'in sorgu sırasında

pencereden düşmesi ve bohçacı kılığına girdikleri sahnede Ramazan ile Şaban'ın aynı anda kapıdan girmeye çalışırken düşmeleri Sadık Şendil' in hareket komiği ile yarattığı güldürü sahneleridir.

Şendil' in hareket komiği yaratmada kullandığı yöntemlerden biri tekrar eden hareketlerdir. Çoğu zaman bir tipin olaylara verdiği aynı tepkiler bu komikliği yaratmakta kullanılır. Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde de tekrarlanan hareket komiğini Nazır Paşa'nın kardeşi Neşet kişisi üzerinden sağlar. Neşet'in görme duyusu çok zayıftır ve kadınlara zaafı vardır. Etraftaki kadınları sürekli parmaklayarak ve elleyerek taciz eder.

Şendil'in tekrara dayalı hareket komiğinden faydalandığı bir sahne de Şaban'ın Kumandan Hüsamettin'e silah çektiği sahnedir. Şaban kulübede nöbetteyken, Kumandan Hüsamettin gelir. Kumandan kendi söylediği parolayı bilemeyince Şaban pat diye Kumandan Hüsamettin'i silahla vurur. Ertesi gün olayın tatbikatı yapılır. Jüri önünde vakanın aynısı tekrar ettirilir. Jüri Şaban'a tüm olanları tek tek anlatır.Şaban, yaşananları aynen anlatır ve Kumandanın parolayı yanlış söylediği yere gelir. Jüri burada, Şaban'dan nasıl ateş ettiğini aynen göstermesini ister. Şaban gerçekçi olsun diye eline tutuşturulmuş silahı “işte böyle” diyerek Kumandan Hüsamettin'e doğru patlatır. Aynı şekilde Hüsamettin'i vurmuş olur. Şaban'ın tekrar ateş edecek kadar aptal olduğu öngörülemediğinden bu abartılı aptallık, hareket komiği yaratmaktadır. Hüsamettin o kadar sinirlenir ki can acısını bırakıp onu öldürmek istediğini söyleyerek Şaban'ı vurmaya çalışır. Etraftakiler Hüsamettin'i tutarlarken Hüsamettin'in sinirli hali karşısında Şaban'ın sakinliği güldürüyü sağlar.

Geleneksel tiyatrodaki güldürü yaratmada kullanılan yöntemlerden biri yarışmadır. *Şabanoğlu Şaban* filminde Ramazan ile Şaban'ın sürekli aynı kadına âşık olup rakip olmaları bu yönüme örnektir. Nigar'dan sonra, hizmetçi Selma'ya âşık olup düelloya girerler. Şaban ile Ramazan, birer silah alıp sırt sırta verirler. Her biri kendi tarafından ileriye doğru üçe kadar sayarak adım atacaktır. Üç denildiğinde ilk silahı çeken hayatta kalacağı için Selma'yı alacaktır. Tam düello sırasında Kumandan Hüsamettin gelip ne olduğunu anlamaya çalışırken ortalarında durur. Üç denince ikisi birden silah çekip Kumandan Hüsamettin'i vurular.

Yaralanan Hüsamettin Bey Şaban'ı ortadan kaldırmak için bir tuzak kurar. Tabanca ile tabancanın aynısı bir çakmağı yan kana koyarak Şaban'ı sigara yakma bahanesi ile kazara öldürme planı yapar. Hüsamettin, bu tabanca bu çakmak diye sürekli prova yapar. Hizmetkârı cezasının ağır olacağına hatırlatarak uyarmak ister. Ama Hüsamettin kararlıdır, ne olursa olsun Şaban'ı öldürmek ister. Kapıçılar, gelen Şaban'dır. Kumandan Hüsamettin, Şaban'ı “Şaban gel yavrum, gel benim güzel oğlum” diyerek, kollarını açarak karşılar. Şaban mutlu bir şekilde gelir. Hüsamettin Bey, Şaban'a sigara uzatır. Şaban utanır almak istemez. Hüsamettin ısrar eder. Şaban sigarayı alır, ağzına götürür. Hüsamettin, iştahla çakmak görünümlü tabancayı alıp Şaban'ın sigarasını yakmak için davranır. Tabanca, çakmak çıkar. Hüsamettin Şaban'ı vuramaz üzüntü ile çöker bir sigara yakmak ister. Oturup bir sigarayı ağzına alır esnada Şaban da jest yapmak ister ve silah olan tabancayı alarak “Vallahi olmaz, ben yakayım” der. Hüsamettin çakmağın silah olduğunu bildiği için tabancayı elinden almak ister. Şaban, çok rica ediyorum diye ısrar ederek kendine çeker. Hüsamettin Bey “Çek elini dedim” diyerek sinirlenir. Şaban ısrarla “Aa valla olmaz” der sigaraya doğru tetiğe basar. Çakmak ateşi yerine mermi patlar ve odadaki hizmetkârı vurur. Şaban şaşırırken Kumandan Hüsamettin sinir krizi geçirir. Şaban ile Hüsamettin arasındaki bu hareketli çekişme sahnesi Şaban'ın sakarlığı ile güldürmektedir.

Hareket komiğinin kullanıldığı bir diğer sahne Şaban'ın, Ramazan'ı kuyuya atma planı yaptığı sahnedir. Ramazan'a elmasın kuyuda olduğunu söyler. Ramazan kuyuya bakarken Şaban onu kuyuya atacaktır. Şaban, Ramazan'a elmasın kuyuda olduğunu söyler ve Ramazan, hemen kuyuya bakar. Ancak Şaban, Ramazan'ın düşüşüne kaza süsü vermek istediği için Ramazan'a sırtı dönük durmaktadır. Ramazan kuyuya bakarken, Hüsamettin Bey gelir, kuyuya bakan Ramazan'ı kenara çekip kendisi kuyuya eğilir. Şaban, kuyuya eğilenin Hüsamettin Bey olduğunu bilmemektedir. Arkasına bakmadan kuyuya eğilen kişiyi bacaklarından tutup kuyuya atar. Şaban'ın, Ramazan yerine Hüsamettin'i kuyuya atmasıyla Şendil, bu sahnede de Şaban'ın sakarlığından faydalanarak hareket komiği üretir.

Geleneksel tiyatrodaki hareket komedisi yaratmada kullanılan yöntemlerden biri de düş ve olağan dışılıktır. Filmde Ramazan ile Şaban askerde iken Ramazan, Şaban'ın yemeğinden araklamak için bir kahramanlık hikâyesi uydurur, “Baktım karşıdan üç düşman askeri geliyor” diye başlar anlatmaya. Şaban, hikâyeye kendini

çoktan kaptırır; “Kaç Ramazan vuracaklar seni!” der. Ramazan, bir yandan Şaban’ın tabağına kaşığına daldırırken öte yandan hikâyeyi anlayamaya devam eder, “Olur mu, doğrulttum silahımı.” der. Şaban anı yaşıyor gibi “Aman Ramazan!” der. Ramazan, durup onu dinleyen Şaban’ın tabağına bir kaşık daha daldırırken “Birini gözünden” deyip duraksarken Şaban “Oyy” der. Ramazan bir kaşık daha daldırırken Şaban’ın yemeğine, “Birini alnından” deyip tekrar duraksar, Şaban hala olayın etkisindedir, “Amanın” derken, Ramazan son kaşığı da Şaban’ın yemeğine daldırıp “Birini de garnından vuruverdim” diyerek yemek bitince hikâyeyi de bitirir. Şaban hala olayın tesirindedir. Biraz afalladıktan sonra yemeğini yiyecekken tabağının boş olduğunu görür “Allah Allah! Benim yemeğime ne oldu Ramazan?” diye sorar, Ramazan, Şaban’ı kandırmaya devam eder. “Deminden beri yiyorsun ya” der. Şaban, Ramazan’ın bu numarasını da yer ve “Haa evet. Karnım davul gibi şişti.” diye Ramazan’a katılır. Sahnenin devamında Ramazan bu kez sigara konusunda Şaban’ı kandırır, sonunda Şaban kandırıldığını fark edince Ramazan’ı dövmeye başlar. Şendil bu sahnede Şaban’ın yemeğine göz koyan Ramazan’ın, Şaban’a olağanüstü bir olayı anlatıp onun saf dışı bırakmasından doğan hareket komiğini üretmiştir.

Hareket komiğinin yaratıldığı bir diğer sahne; Kumandan Hüsamet’in ateş hattında görev yapacak gönüllü bir asker aradığı sahnedir. Askerlerin hepsi hizaya durmuştur. Hüsamet’in gönüllü olacak askerin üç adım öne çıkmasını ister. Ramazan tüm askerlere işaret verir, tüm askerler üç adım geri atar. Böylece Hüsamet’in, Şaban’ı bir adım öne çıkmış ve gönüllü olmuş sanır. Kumandan Hüsamet’in, Şaban’la gönüllü kahraman asker edasıyla konuşur. Onu zorlu göreve hazırlamak için onurlandıracak sözler söyler. Şaban kendine oynanan oyunun farkında olmadığı için Kumandan Hüsamet’in her söylediğini yanlış yorumlar.

Şaban ve Ramazan, savaş alanında yaralanan Kumandan Hüsamet’in’i sedye ile taşımaya çalıştıkları sahnede, ikisi de sedyeyi iki ucundan tutmuş, yüzleri ters yönlere dönük biçimde sedyeyi biri ileri biri geriye doğru sürer. Bu yüzden yol alamazlar. Sedeyi pat diye bırakırlar, Hüsamet’in ağrıdan çığlık atar. Sedeyi tekrar alıp birkaç yön denemesinden sonra doğru pozisyonu bulup hareket ederlerken Ramazan “Şaban, gördün mü ne kadar kolaymış!” der. Şaban da “Tabi canım insanda akıl olduktan sonra...” diye onaylar. Şendil, bu sahnede Şaban ile Ramazan’ın beceriksizliği üzerinden hareket komiği sağlamıştır.

Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde ana karakter Şaban üzerinden kaba hareketler ve sakarlık ile güldürü sağlamıştır. Filmde Şaban ile Ramazan'ın polis olarak elması aradıkları her sahnede; Şaban'ın sakarlıkları mevcuttur. Şaban yemek masasındaki çorbaya elini daldırarak elması çorbanın içinde araması, çekmeceyi ararken çekmeceyi kırması gibi elini attığı her şeyi kırıp döktüğü sahneler kaba hareketle sağlanan güldürüye örnek olan sahnelerdir.

Geleneksel Tiyatroda hareket komiği ile söz komiği çoğu zaman bir arada birbirini destekler. Kadırgalı Eşref, Nigar'ın çalıştığı yere gelir, Nigar'a sulananları bıçaklar. Ramazan ve Şaban da Nigar'a gül getirmiştir. Kadırgalı birini bıçakladığı sırada Ramazan'ın elindeki gülleri Kadırgalıya getirmiş gibi yaparlar. Korku ifadeleri ve sözleri güldür. Burada ki Kadırgalı numarayı yemez üstlerine bıçağı ile yürür. Cama doğru giderlerken Kadırgalı hamle yapar, Şaban ile Ramazan kenara kayar ve Kadırgalı camdan düşer. Kadırgalının arkasından bakarken Şaban, “Ehe, nasıl hakladım Kandıralıyı!” der. Ramazan “Kandıralı değil salak Kadırgalı” diyerek onu düzeltir.

Şendil' in hareket komiği ile söz komiğini beraber kullandığı sahnelerden biri de Nigar'ın odasındaki bir karşılaşma sahnesidir. Eşref, Hüsamettin Bey'i takip ederek Nigar'ın odasına girer ve “Şimdi sizi parça parça edicem ulan!” der. Ramazan “Kıyma bana Eşref Abi, kıyma...” deyince Şaban da “Bana da kuşbaşı” diyerek yalvarır. Eşref, Şaban'ın elindeki tabancayı fark edince sorar “Ne o elindeki”, Şaban Kadırgalının anlamadığını sanarak tabanca olduğunu söyler. Eşref, Şaban'ın saflığını fark edince dalgaya alarak ne işe yaradığını sorar. Şaban nasıl kullanıldığını tek tek tarif ederken, Eşref anlamazdan gelip soru sormaya devam eder. Şaban “Sonra da burasına bastırırısın” diye tetiği gösterir. Eşref iyice keyiflenir “Vay vaay!” deyince, Şaban katılır “Ya, işte böyle” der ve tabanca patlar. Şaban ikinci kez Kadırgalı Eşref'i alt eder. Bu örnekte olduğu gibi Sadık Şendil, filmdeki birçok sahnede söz komiği ile hareket komiğini bir arada kullanmıştır.

4.4.2.3. Tip ve Taklit Komiği

Geleneksel tiyatrodaki oyuna giren tipler güldürü yaratmak amaçlı tasarlanmış tiplerdir. Tipler belli bir zümrenin temsili olarak vardırırlar ve temsil ettikleri zümrenin belirgin özellikleri abartıldığında komedi unsuruna dönüşürler. Geleneksel tiyatrodaki

Tuzsuz Deli Bekir ve Külhanbeyi tiplerini, *Şabanoğlu Şaban* filminde Kadırgalı Eşref ve Laz Enişte olarak görülür. Filmde Laz tipi, evin eniştesi rolündeki Kaptan Yunus'tur. Laz, gevezedir ve çabuk sinirlenen hoyrat bir tiptir. Her an horon tepinmeye hazırdır. Filmde konuşmaya başladı mı susmak bilmez.

Şaban ile Ramazan, evdeki tüm hane halkını sorgular ancak Laz Kaptan Enişte evde değildir. Gizli polisler Ramazan ile Şaban, Yunus'u bulmak için denizci kılığında Yunus'un olduğu gemiye giderler. Gemide karşılaştıklarında, gizli polisler "Merhaba" derler, Yunus "Haçan bağa meraba dedin ama beni tanımissiniz? Anamı tanımissiniz? Babamı tanımissiniz? Emcemi tanımissiniz? Emcemin oğlunu tanımissiniz? Halamı tanımissiniz? Halamın oğlunu tanımissiniz? Dayimi tanımissiniz? Dayimin oğlunu tanımissiniz? Eniştemi tanımissiniz" diye nefes almadan karşılık verir. Ramazan konuşmak istediğini söylemek için Yunus'u böler. Yunus "Konuşalım konuşalım da, konuşmanın da bir adabı vardır." diye lafa başlar susmaz. Şaban, adını sorarak araya girer. Yunus başlar adının hikâyesi anlatmaya "Anam bana hamileyken bizim aile birbirine girmiş. Kimi demiş kız olacak, kimi demiş oğlan olacak, kimi demiş kız olacak kimi demiş oğlan olacak, oğlan idi kız idi..." diye hafiften horon oynamaya başlar. Şaban ile Ramazan, Yunus'un hiç susamayacağını anlayınca denize atlayıp kaçarlar. Yunus'un aralıksız konuşarak karşısındakini pes ettirmesi güldürmektedir. Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde Ramazan ile Şaban'ı birkaç kez Yunus ile karşılaştırır. Karşılaştıkları her sahnede Ramazan ile Şaban Yunus'a yakalanmak istemezken Yunus, onları fark eder ve sonu horona bağlanan aralıksız konuşma başlar. Bu sahnelerde Şendil, Yunus'un gevezeliği karşısında mağdur olanların halini güldürü öğesi olarak kullanmıştır.

Filmdeki Kadırgalı Eşref, geleneksel Türk tiyatrosundaki kabadayıdır. *Şabanoğlu Şaban* filminde Kantocu Nigar'a âşıktır Nigar'a yan bakan herkesi anında bıçaklayan bir psikopattır. Her sahneye nara atarak girer ve etraftaki herkesi aşırı korkutur. Filmde Kadırgalının sahneye girerken attığı naralar abartılıdır; "Eytt, ulan bana Kadırgalı Eşref derler; anamı kesen ben, babamı doğrayan ben, kız kardeşimi şişleyen yine ben. Ulan ben adamın gazhanesinden girer, şişhanesinden çıkarım!" diye naralar atarken etrafındakileri korkudan şaşşala çevirir. Sadık Şendil, Kadırgalı karşısında Şaban'a alaycı laflar ettirir. Şaban, bir taraftan korkar öte yandan patavatsız laflar söylemeye devam eder. Bu durum Eşref'i daha çok kızdırır, Eşref kızdıkça

Şaban saçmalar. Şaban'ın sonunun geldiği anda bir sakarlık sonucu Kadırgalının iki sakara mağlup olması güldürüyü sağlar.

4.4.2.4. Zenne ve Kadın Tipleme Komiği

Sadık Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde geleneksel Türk tiyatrosundaki zenne kadın tipi üzerinden de güldürü sağlamaktadır. Filmdeki Kantocu Nigar, kulisinde erkeklerin hediyelerini, iltifatlarını kabul eden işve ve cilveyle erkekleri parmağında oynatan zenne kadın rolündedir. Nazır Paşa, Hüsamettin Bey, Kadırgalı Eşref, Şaban ve Ramazan, Kantocu Nigar'a âşıktır.

Filmde neredeyse her erkeğin hayallerini süsleyen Nigar, onu ziyarete gelen erkeklerden bir şeyler talep eder. Naz yapar. Hiçbir iltifatı ve ikramı geri çevirmez. Nigar, dans ederken kendini izleyenlere iş atan hafifmeşrep ve paragöz bir kadındır.

Sadık Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde yaşı bir hayli geçkin olan Nazır Paşa ile Hüsamettin Bey'in Nigar uğruna düştükleri hal ile güldürü yaratmıştır. Nigar'ın kulisinde kayınpeder ile damadın karşılaşması ve Nazır Paşa'nın olaydan sıyrılmak için Hüsamettin Bey'i sıkıştırması oldukça komedi içeren bir sahnedir. Koca Nazır Paşa, Nigar'ın gönlünü kazanmak için kız kardeşinin elması çalar ve Nigar'a hediye eder. Nazır Paşa'nın uğruna gizli polisler tuttuğu elması genç bir kadına zafiyeti dolayısıyla ile çalması beklenmediğinde, durum ortaya çıkınca oldukça komik karşılanmaktadır. Şendil, bu filmde Nigar'ı baskın bir rol olarak yazmamış gibi görünse de, aslında erkekleri bu duruma düşürenin arka planda Nigar olduğu ortaya çıkar. Filmde erkeklerin Nigar için düştükleri haller zenne tipi kadın komiği yaratmaktadır.

4.4.2.5. Entrika (Dolantı) Komiği

Geleneksel Türk tiyatrosunda entrikalı oyunlar güldürü ögesi olarak kullanılmaktadır. Sadık Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde entrika komiğine de yer vermiştir. Evin reisi Nazır Paşa filmdeki ana entrikanın kurucusudur. Ancak bu durum filmin sonunda anlaşılır.

Filmde, Nazır Paşa'nın kız kardeşi Tavuk Teyze'nin herkesten gizlediği oldukça değerli bir elması vardır. Elması kimsenin aklına gelmeyeceğini düşündüğü

tavuk kümesinde saklar. Bir gün yoğun ısrar üzerine elması getirir. Herkes masada duran elması seyrederken elektrikler kesilir. Elektrikler geldiğinde Tavuk Teyze kaybolan elması için gıdaklayarak ağlamaktadır. Kimse elmasa ne olduğunu bilmez. Nazır Paşa, polis şefi olan damadı Hüsamettin'in elması arama hamlelerini yeterli bulmaz. Nazır Paşa, elmasın bulunması için damadı Hüsamettin yerine, Kadırgalı' yı yakalattıkları için henüz polis yaptığı Şaban ve Ramazan'ı görevlendirir.

Nazır Paşa, Şaban ile Ramazan'ın gizli polis olarak elması bulmalarını ister. Bu yüzden eve sürekli kılık değiştirerek girmek durumunda kalırlar. Askerde komutanları olan Hüsamettin Bey bu ikiliden özellikle Şaban'dan nefret etmektedir. Şaban, askerde olduğu gibi, gizli polislik sırasında da yaptıkları ile Hüsamettin Bey'in başına türlü belalar açarlar.

Ramazan ile Şaban'ın gizli polis olarak görevlendirmesi ile oyun içinde oyunlar başlar. Sadık Şendil filmde kâh hırsızı bulmak için kâh aralarındaki aşk rekabeti yüzünden küçük entrika oyunları kurar. Filmde kendi içinde küçük entrikalar barındıran çok sayıda sahne mevcuttur. Şaban'ın Ramazan'ı ortadan kaldırmak için tuzaklar kurması, Ramazan'ın Şaban'ı sünnet ettirmesi, Ramazan ile Şaban'ın sürekli kılık değiştirerek konağa girip elması gizlice bulmaya çalışmalarını entrikalı güldüren sahnelerdir.

Sadık Şendil, *Şabanoğlu Şaban* filminde genel olarak geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerinden; söz komiği, hareket komiği, tip komiği, zenne kadın komiği ve entrika komiğini kullanarak güldürü sağladığı tespit edilmiştir.

BÖLÜM 5. SONUÇ

Sinema sanatının, özellikle ilk yıllarında kendi dilini ve anlatısını yaratmasının yanı sıra kendini kanıtlamak için de diğer sanat dallarından faydalandığı bir gerçektir. Bu sanat dallarının başında tiyatro ve tiyatro eserleri gelmektedir. Sinema, ilk yıllarında tiyatrodan gerek teknik anlamda gerekse öykü anlamında yoğun biçimde beslenmiştir. Seyircinin beğenisini kazanmış tiyatro oyunlarının sinema uyarlamaları tüm dünya sinemalarında beyazperdede gösterilmiş, böylelikle halkın seyirlik alışkanlıkları sinemaya da taşınır. Zamanla sinema sanatı kendine has görsel ve estetik bir dil geliştirmiş olsa da seyirlik alışkanlıklar temelde varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir.

Türkiye sineması da ilk yıllarında geleneksel seyirlik alışkanlıkların etkisinde kalmıştır. Bu etkinin kaynağında, Türkiye sinemasının başlangıç dönemine tiyatro sanatçılarının hâkimiyeti yer almaktadır. Türkiye sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde üretilen filmler, çoğunlukla tiyatro uyarlaması olmanın yanı sıra filmlere teatral oyunculuk, ışık, dekor ve kostüm hâkimdir. Tiyatrolarda halkın rağbet ettiği oyunlardan uyarlanan bu filmler sinemada yeterince başarılı olamamıştır. Çünkü tiyatrodan sinemaya olduğu gibi aktarılan filmler sinema anlatım tekniklerine göre uyarlanmamış, teatral anlatımla seyirciye sunulmuştur. Zaman içinde Türkiye sinema sektörü gelişmiş, sinema eğitimi alan genç sinemacılar yetişmiş ve beyaz perdede nihayet sinema anlatım teknikleri uygulamaya başlamışlardır.

Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde bir kısım tiyatro kökenli yönetmen, senarist ve oyuncu; halkın geleneksel seyirlik alışkanlıklarını perdeye aktarmaya devam ettirmiştir. Tiyatro kökenli sinemacılar, geleneksel kültür mirasını sinematografik biçimde beyaz perdeye aktarmada önyak olmuştur. Bu sinemacılarından biri de Sadık Şendil'dir. Sadık Şendil, geleneksel Türk tiyatrosuna hâkim bir piyes yazarı iken sinema sektörüne dâhil olunca bu kültürel mirasın sinemaya aktarımında etkin rol alan senaristlerdendir. Sadık Şendil'in senaryosunu

yazdığı güldürü filmlerinin halk tarafından bu kadar sevilmesinde Şendil'in tiyatro geçmişinin etkisi olmuştur. Şendil, tiyatro oyun yazarı olduğundan halkın seyirlik alışkanlıklarına aşinadır. Bu kültürel mirasın kodlarını iyi bilen Şendil, güldürü filmlerini yazarken bu kodlardan faydalanmış ve halkın en çok izlediği güldürü filmlerinin senaristi olmayı başarmıştır.

Sadık Şendil'in senaryolarında geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü öğelerinin tespit edilmesi amaçlanan bu çalışmada, senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı ve tiyatrodada sahnelenen ve sahnelenmeye devam eden üç sinema filmi; *Kanlı Nigar* (1968), *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971) ve *Şabanoğlu Şaban* (1977) filmleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerin analizi, geleneksel Türk tiyatrosundaki güldürü öğeleri olan söz komiği, hareket komiği, tip ve taklit komiği, zenne kadın tipleme komiği ve entrika (dolantı) komiği kategorileri bağlamında yapılmıştır.

Örnekleme olarak seçilen filmlerin uyarılama açısından birbirinden farkı vardır. *Kanlı Nigar* (1968) filmi geleneksel Türk tiyatrosunda mevcut bir tip üzerinden yazılan bir tiyatro oyununun sinemaya uyarlanmasıdır. *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971) filmi ise Sadık Şendil'in senaryo olarak yazıp ardından tiyatroya uyarladığı bir hikâyedir. Son olarak *Şabanoğlu Şaban* (1977) filmi ise geleneksel Türk temaşa sanatından esinlenilerek, sinemaya özel yazılan özgün bir hikâyedir.

Araştırma kapsamında *Kanlı Nigar*(1968)filminin analizi sonucunda; filmde Sadık Şendil'in ağırlıklı olarak söz ve hareket komiğinden faydalanarak güldürü yarattığı görülmüştür. Şendil filmdeki bazı sahnelerde söz komiği ve hareket komiği öğelerini ayrı ayrı kullanmış bazı sahnelerde ise geleneksel tiyatrodada olduğu gibi iki güldürü öğesini birlikte kullanarak güldürüyü yaratmıştır. Şendil'in söz ve hareket komiği öğelerini beraber kullanması güldürü konusunda etkili sonuçları elde etmesine sağlamıştır.

Kanlı Nigar filminde söz komiği yaratmada tiplemelerden faydalanıldığı görülmüştür. Filmin önemli aktörlerinden biri olan Apti, geleneksel tiyatrodaki Karagöz-Kavuklu tipine denk gelmektedir. Apti tıpkı Karagöz-Kavuklu gibi karşısındaki ile anlaşmakta zorlanan bir tip olarak yaratılmış, Apti tiplemesi üzerinden yanlış anlama, anlayamama ve sözcük uydurma öğeleri sıklıkla

kullanılarak filmde söz komiği yaratıldığı tespit edilmiştir. Filmin ana karakteri olan genelev işletmecisi Kanlı Nigar da geleneksel zenne kadın tipine birebir uyar. Kanlı Nigar'ın zenne kadın tipi olarak tasarlanmış olması olay örgüsünde söz komiğinin yanı sıra hareket komiği ve entrika (dolantı) komiğinin de güldürü yaratma da kullanılmasına hizmet etmiştir. Nigar'ı, zorda kaldığı durumlardan kadınlığını ve pratik zekâsını kullandırarak kurtaran Şendil'in, erkeklerin kadınlara olan zaaflarını görünür kılarak güldürü sağladığı tespit edilmiştir.

Filmde Kanlı Nigar'ın alacaklısı olarak mahalleye gelen Laz, Acem ve Deli Eşref de Şendil'in geleneksel Türk tiyatrosundan uyarladığı tiplerdir. Şendil'in, geleneksel Türk tiyatrosundaki bu tiplerin kalıplaşmış özelliklerini *Kanlı Nigar* filminde olduğu gibi yansıttığı görülmüştür. Şendil, olayları tiplerin kendine has özelliklerini sergileyebilecekleri şekilde tasarlamış ve olaylar karşısında tiplerin sergilediği tavırdan faydalanarak güldürü sağlamıştır.

Film genel olarak değerlendirildiğinde; Sadık Şendil'in *Kanlı Nigar* filminde başta söz komiği olmak üzere, hareket komiği, tip ve taklit komiği, zenne kadın komiği ve entrika (dolantı) komiği öğelerinin her birini ustalıkla kullanarak güldürüyü sağladığı görülmüştür.

Araştırma kapsamında incelenen *Yedi Kocalı Hürmüz filmi* geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğeleri bağlamında incelendiğinde; Şendil'in tıpkı *Kanlı Nigar* filmindeki Nigar gibi yine bir zenne kadın tipinin hikâyesini ele aldığı görülür. Hürmüz'ün, kadınlığını ve zekâsını kullanarak her türlü beladan sıyrılmayı başardığı filmde Şendil, filmde Hürmüz'ün kocalarını da geleneksel Türk tiyatrosundaki tiplerden seçerek ve bu tiplerin kendilerine has özelliklerinden faydalanarak güldürü sağlamıştır.

Yedi Kocalı Hürmüz filminin ikinci yarısında, geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü öğelerinden hareket komiği, entrika komiği ve zenne tipi komiğinin bir arada kullanıldığı görülmüştür. Bu güldürü öğelerine bazı sahnelerde eşlik eden düşme, vurma, bayılma gibi kaba güldürü hareketleri ve söz komiği ile Şendil, bu sahnelerin güldürü niteliğini artırır. Film genel olarak değerlendirildiğinde; Şendil'in *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerinin hepsinden faydalandığı

ancak ağırlıklı olarak entrika komiğini, tiplene komiğini kullanırken söz komiğini güldürüyü destekleyici bir unsur olarak daha az kullandığını tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen *Şabanoğlu Şaban* filminde ise Şendil'in ağırlıklı olarak kullandığı geleneksel güldürü ögesinin söz komiği olduğu tespit edilmiştir. Filmdeki Şaban karakterinin geleneksel tiyatrodaki Karagöz-Kavuklu tipinin bir örneği olduğu ve filmdeki iletişim problemlerinin çoğunun Şaban'ın anlayamama ya da ters anlamalarından kaynaklandığı görülür. Şendil, filmde söz komiğinden sonra sıklıkla hareket komiğinden yararlanarak güldürü oluşturur. Filmdeki hareket komiğinin neredeyse tamamı Şaban'ın sakarlıkları sonucu meydana gelen düşme, kırılma ve dökülme gibi kaba hareketlerle sağlanmıştır. Şendil'in *Şabanoğlu Şaban* filminde entrika komiği, zenne kadın komiği ve tip komiği ile güldürü sağladığı sahnelerde vardır. Film genel olarak değerlendirildiğinde; Sadık Şendil Böylece Şabanoğlu Şaban filminin geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerinin tamamını içerdiği tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971), *Şabanoğlu Şaban* (1977), *Kanlı Nigâr*(1981) filmlerinin her birinde söz komiği, hareket komiği, tip ve taklit komiği, zenne kadın komiği ve entrika (dolantı) komiğinin güldürü yaratmada kullanılmış olması dikkat çekicidir. Filmlerde güldürünün oluşturulmasında ağırlıklı olarak söz komiği ve hareket komiği öğelerinin kullandığı, bu öğelerle birlikte başta entrika (dolantı) komiği olmak üzere, tip ve taklit komiği ile zenne tip komiğinin de her filmde güldürü yaratmada etkin bir biçimde kullanıldığı görülür.

Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı bu üç filmde de güldürü unsuru olarak Karagöz ve ortaoyunundan yer alan ortak tiplerin (kabadayı, Laz, zenne) yaratılması da dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra filmlerde; kılık değiştirme, yalan söyleme, yanlış anlama, söz uydurma, kaba hareketler, yarışma, şive (ağız) komedisi gibi geleneksel Türk tiyatrosundan güldürü yaratmak için kullanılan pek çok yöntemin de kullanıldığı görülür.

Sonuç olarak; Türkiye sinemasının önemli senaristlerinden bir olan Sadık Şendil'in, güldürüyü sağlamak için geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerini ustalıklarla senaryolarına dâhil ettiği, geleneksel seyirlik alışkanlıklarından da beslenen

eserlerin bu nedenle günümüze değin ilgiyle izlenen ve yeniden çekilen/sahnelenen eserler olduğu söylenebilir.

Türkiye sinemasının son dönemlerinde üretilen güldürü filmlerine bakıldığında(Recep İvedik, Deliha, Cumali Ceber vb.) geleneksel Türk tiyatrosu güldürü öğelerinin etkin bir şekilde kullanılmaya devam edildiği görülür. Bu filmlerinde pek çoğunda başkarakterler tiplerden yaratılırken, kaba hareket, argo, cinsel göndermeler ve küfrün sıklıkla güldürü unsuru olarak kullanıldığı görülür. Bunların yanı sıra son dönem komedi filmlerinde güldürünün, geleneksel Türk tiyatrosunda da sıklıkla başvuru olan yanlış anlama, anlayamama, sözcük uydurma gibi söz komiği ve hareket komiği öğelerinden de faydalanılarak yaratıldığı görülür. Bu durum, günümüz Türkiye sinemasının komedi türündeki film örneklerinde de geleneksel Türk tiyatrosu güldürü unsurları etkisinin devam ettiği şeklinde yorumlanabilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Alay, O. (2009) Mizah Kavramı ve Mizahın Gelişiminin Tarihsel Süreci. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 116 (808). 22-30
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Kitabevi.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (1992). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. Ankara: İletişim.
- And, M. (2012) *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2013). *Poetika*. Fırat, S. (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1974), *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: YKY.
- Atmaca, D.(2019) *Tiyatroda Gülmece* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, Sayı: 11, 117-133.<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1106/90971.pdf?sequence=1>
- Baloğlu, U. (2012). *Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanmasında Anlatısal ve Yapısal Değişiklikler: William Shakespeare'in Hamlet Oyununun Filmsel Uyarlama Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Bayram, N. (2002) *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kült Teorisi*. Eskişehir: Anadolu Üniv. Yayınları.

- Bazin, A. (1966) *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Özön, N. (Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2000) *Sinema Nedir?* Şener, İ. (Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bıçakcıoğlu, Ö. (2014). *Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Maltepe Üniversitesi.
- Bilgiç, E. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Boratav, P. N. (1988). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P.N. (1988). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Sokullu, S. (Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Coşkun, E.(2010) *Türk Sinemasında Akım Çalışmaları*. İstanbul: Phonix.
- Çakır, S. (2003). *Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Çalışlar, A. (1995).*Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Derse S. (2019) , *Türk Sinemasında Mizah*. İstanbul: Doruk Yay.
- Dilçin, C. (2013). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Düzgün, D. (1994). *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Düzgün, D. (2000). Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü. *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*, Sayı 14.s
- Ertuğrul, M. (2007) *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Burçak, E. & Silan, B. U. 2012) *Türkan Şoray*. Adana: Altın Koza A.Ş. Merkezi, 2012.
- Firidinoğlu, N. (2009). Geleneksel Halk Tiyatrosunda Gayrimüslimlerin Temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 27 (27). 51-60.
- Fuat, M.(2010) *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM.
- Gerçek, N.(1942) *Türk Temaşası Meddah, Karagöz, Orta Oyunu Ve Temaşa Sanatı Üzerine Toplu Yazılar*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.
- Gezen, M. (2006). *Ağlama Palyaço Makyajın Bozulur*. Kıvanç, H. (hızl.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gülçur, A. S. (2020) *Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi*. 25/04//2022 Retrieved from <https://ww4.ticaret.edu.tr/sbe/wp-content/uploads/sites/129/2020/03/2-YE%C5%9E%C4%B0L%C3%87AM-S%C4%B0NEMASINA-GENEL-BAKI%C5%9E.pdf>
- İpşiroğlu, Z. (2014) *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama*. İstanbul: Habitus Yayınları.
- Kar, İ. (1999). *Karikatür Sanatı*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karadağ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kılıç, Ç. (2007). *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kudret, C. (1969). *Karagöz*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Kudret, C. (1973). *Ortaoyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuyucak, E. Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Küçük Arat, G. G. (2008) Osmanlı Şehir Kadınının Orta Oyunundaki “Zenne” Tipine Yansımaları. *Toplum ve Demokrasi Dergisi* 2 (4), 107-128.
- Makal, O. (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü Komedi Filmleri*. Ankara: Bilgi Yayınları.

- Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Marlalı, H. (1993). *Mimik-Rol Alıştırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi*. İzmir: Sergi Yayınları.
- Mesude, Y. (2015) *Karagöz İle Hacivat*. İstanbul:Timaş Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncıları.
- Onaran, A.Ş. (1999) *Sinemaya Giriş*. İstanbul:Maltepe Üniversitesi Yayınları,
- Onaran, S. (2007). Friedrich Dürrenmatt'ın Grotesk Dünyası "Die Panne" (kaza) Öykülerindeki "Grotesk" Ögelerin açılımları. *Edebiyat Yazıları*, 25-40.
- Onaran, Ş. A. (1994). *Türk Sineması* (1.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Ş.A. (1995). *Türk Sineması* (2.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Özçelik, İ. (2017). *Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11(1).
- Özen, Z. (2008). *Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşulları*. 20/04//2022 Retrieved from <https://edebistan.com/deneme/parcalanmis-sanat-sanat-etkinliklerinin-kuresel-kapitalizmin-postmodern-kultur-kosullarindaki-genel-durumu-uzerine-bir-deneme>

- Özgüç, A. (1990) *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları Yayınları.
- Özmen, A. (2000). *Uygulamalı Araştırmalarda Örneklem Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara: Bilgi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. (4. Bs.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özön, N.(1995).*Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N.(1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Özönlü, Ü. (1999) *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Pekman Y. (2002) *Çagdas Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- Sağlam, Y. (1999), *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sakaoğlu S.(2011) *Türk Gölge Oyunu Karagöz-* Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saydam, B. (2017). *Sinemada Tarih Yazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos"taki Rus Abidesi"nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sert, S. (2017, 14 Ocak). *Yılmaz Atadeniz: Devlet Sanatçısının Yanında Değil!* 25/04//2022 Retrieved from <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/01/14/yilmaz-atadeniz-devlet-sanatcisinin-yaninda-degil>
- Sevilen, M. (1969). *Karagöz*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Siyavuşgil, S. E. (1941) *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*. Ankara: Maarif Mat.
- Sokullu S. (1993) *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Süalp Z. (2011) *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim Mi?* İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Şah, F. (2018). *Yeşilçam Dönemi Seri Komedi Filmleri: Cilalı İbo ve Turist Ömer Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Şasa, A. (2010) *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Şendil, S. (1974). “Ertem Eğilmez’le Konuşma [Sadık Şendil Anlatıyor]”. *Yedinci Sanat*. 12. 20-21.
- Şendil, S. (2011 a). *Kanlı Nigar*. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- Şendil, S. (2011 b). *Yedi Kocalı Hürmüz*. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- Şener, S.(1975). Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 6.
- Tanrıbuyurdu, Erol (2007). Temel Fıkralarında Toplumsal Eleştiri. *Milli Folklor*, 19(75), 104-107.
- Tekerek, N. (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topaloğlu, K. (2015). Türk Gölge Oyunu Karagöz’de, Beberuhî Tipi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 0 (52), 185-202.
- Töre, E. (2009).Türk Tiyatrosunun Kaynakları. *Journal of Turkish Studies*. 1 (2). 2180-2348.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkmen, F. & Fedakar, P. (2009) *Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar*. *Millî Folklor*.21 (82), 98-109.

- Türkmen, N. (1991). *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Uluyağcı, C. (1996). Türk Sinemasında Güldürü. *Kurgu Dergisi*, 14.
- Uslu, A. D. (2001). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ünal, M. (2018). Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri. *Art-Sanat Dergisi* , (9), 337-349 .
- Ünal, Ü. (2012). *Işık Gölge Oyunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yağız, N. (2006). *1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.