

1960-1990 YILLARI ARASINDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ PERSPEKTİFİNDEN TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASI

Murat ÜNAL*

ORCID: 0000-0002-5276-8519

Öz

Altmışlı yıllarda başlayan ve kısa sürede dünyayı saran 'gerçekçi' ve 'karşı' sinema eğilimlerinin Türk Sinemasına yansımaları on yıl kadar gecikmeli olmuştur. Türkiye'de özellikle güldürü alanında net bir eleştirel tavır ve yönetmen üslubu barındıran filmlerin ortaya çıkması 80'leri buldu. Yeşilçam öncesinde 50'lere kadar, tiyatro etkisinde bir sinemanın kendi olanaklarını keşfetmesi, 70'lere kadar ise keşfedilen sinema dilinin olgunlaşması gerekmiştir. Yetmişler ise güldürü sinemasında 'toplumsal'ın iyice belirmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemde çekilen komedilerde toplumsal eleştiri anlamındaki kimi mesajların yanı sıra aynı zamanda 'uyum ve bütünleşme' çağrısı da vardır. İhtiyatlı bir eleştiri ile uysallık bir aradadır. Yetmişlere kadar çekilen filmler sinemasal üslup oluşturma çabasına girmezler. Toplumsal konuların komik olanın içine 'ciddi' biçimde girmesi, güldürü sinemasının yüksek sesli eleştiri yapması ve kişisel yönetmen üsluplarının oluşmaya başlaması ise ancak 80'lerden sonra söz konusu olan bir durumdur. Üstelik bu kazanımlar günümüze olumlu bir miras olarak yeterince aktarılamamıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk güldürü sineması, Kültürel temsil, İdeolojik işlev, Toplumsal eleştiri

The Social Criticism Perspective on the Turkish Comedy Cinema between 1960-1990

Abstract

The 'realistic' and 'counter' cinematic tendencies started in sixties and fashionized all over the world in a short time have been delayed for about a decade in Turkish cinema. Especially for films those have a auteurist style and clear critical attitude in the comedy scene, it has been necessary to wait until eighties. Up to 50s, cinema under the influence of theater had to discover its own potential, and until 70s the discovered cinema language had to mature. The 70's

* Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklamcılık Bölümü, egeartwork@gmail.com

Makale Gönderim Tarihi:10/01/2018, Kabul Tarihi: 30/01/2018

is the time when 'the society' element began to develop in comedy cinema. In this period, comedies had some messages about social criticism as well as a call for 'harmony and integration' at the same time. Cautious criticism and submissiveness were in one. Films shot up to the age of 70s, do not try to challenge to create cinematic wording. It was only after the '80s that the social issues are seriously ingrained into the funny scenes, the comedy cinema is loudly criticized and the personal director styles began to emerge. Moreover, these achievements have not been sufficiently conveyed as a positive heritage through today.

Keywords: Turkish comedy cinema, Cultural representation, Ideological function, Social criticism

Giriş

Bir toplumun sosyo-politik biçimlenimi, sanatın o toplum içindeki örgütlenmesinin de belirleyicisidir. Bu nedenle, güldürünün ifade edilmiş biçimi de genel olarak bu kurala uyar. Güldürü her şeyden önce bir anlatıdır. Anlatı ise belli bir zaman ve mekân içinde olup biten, neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlı olaylar dizisidir. Yaşadığımız dünya anlatsal öykülerle doludur ve dünyayı anlamamızın ve anlamlandırmamızın yolu da büyük ölçüde bu öykülerden geçer.

Bu çalışma Türk Sinemasının halen en baskın anlatsal formlarından birisi olarak öne çıkan güldürünün tarihsel gelişimine, türsel ve eleştirel perspektiften bakma çabasını içermektedir. Çalışmanın merkezinde ağırlıklı olarak 1960-1990 döneminin anlatıları vardır. Politik ve sosyo-kültürel değişim dinamiklerinin güçlü olduğu bir zaman dilimi olan 1960-1990 arası, aynı zamanda beyazperdede hayli renkli dönüşümlerin yaşandığı bir döneme de denk gelmektedir. Güldürü türü ne olursa olsun, genellikle toplumsal ya da bireysel planda yapılan bir 'çatışmayı' merkez alır. Konu bireysel planda bile işlenmiş olsa, karakterlerin 'kültürel temsil sisteminde' bir değer ifade ettikleri kesindir. Karakterin nitelikleri, onu bir dünya görüşünün temsilcisi haline getirir. Başına gelenler, kültürel temsil sistemi içindeki konumuyla alakalıdır.

Derleme ağırlıklı çalışmanın birinci bölümünde, sinemasal tür kavramı etrafında toplumsal dışavurum üzerine kavramsal bir giriş yapılmıştır. Türkiye Sineması'nda toplumsal konuların beyazperdede boy göstermeye başladığı 60'ların ve 70'lerin ele alındığı ikinci ve üçüncü bölümde, 'hegemonik bir uysallık' ile 'ihtiyatlı bir eleştiri' arasında savrulan, sınıflar arasında 'arabuluculuk' rolüne soyunan "kahramanlar" ele alınarak, bu filmlerin ideolojik işlevleri sorgulanmıştır. Sonraki bölümde ise yönetmen üslubunun ve toplumsal eleştirinin iyiden iyiye

hissedilmeye ve belirginleşmeye başladığı 80'ler ele alınmakta ve dönemin güldürü filmlerinin anlatısal özellikleri irdelenmektedir. Sonuç kısmında güldürü için klasik dönem olarak adlandırılabilir ve en fazla 90'ların başına kadar genişletilebilecek bu dönemin, günümüz güldürü sinemasının anlatısal çerçevesini halen güçlü biçimde belirlemeye devam ettiği vurgulanmaktadır.

1. Güldürü Türü, Toplumsal Dışavurum ve Eleştirisi

Her ne kadar eğlendirmeye dönük ve bir kişinin elinden çıkmış da olsalar, belirli uyaşımara dayalı popüler filmlerin toplumca kabul görmesinin altında toplumun değer sistemi yatar. Popüler filmler toplumun kültürel dışavurum ihtiyacını karşılamakta ve yönetmenlerin dışavurumu ile harmanlanmış bir biçimde perdede kendilerine bir yol bulmaktadırlar. (Özden, 2000:187) Sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan filmler, "psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır." (Ryan&Kellner, 1997:38) Béla Balazs'a göre ise film, gerçekliğin değil, insanlaşmış doğanın görüntüsüdür. Bir arka plan öğesi olarak filmde yer alan görüntüler de kültürel örüntünün parçalarıdır. Gördüğümüz şeyler doğal değil kültürel ve kültür gözlerimize bir peçe serer. (Akt: Büker, 1996:15) Tür filmleri tıpkı geçmişin geleneksel anlatıları gibi büyük oranda bu değer sistemi ile uyumlu mesajlar üretirler ve sistemi savunurlar.

Bu anlamda popüler filmlerin mitler, masallar ve halk öyküleri gibi anlatılarla benzerliği söz konusudur. Bu anlatılar, reel-dünyayı değiştirmeyi düşleyen insanın bunu yapamadığı için daha ziyade değiştiremediği dünyanın yarattığı acıları hafifleten ama bu acıların nedenlerine ilişmeyen fantazyalar olup kalmaktadırlar. (Oskay, 1981:21) Ancak, tür filmleri kültürün ve değerler sisteminin usulca değişmekte olan yönünü de görmezden gelmezler. Hatta revizyonist tür filmleri bir çeşit uyarı niteliği taşıyabilirler. Film türleri toplumun kendisi ile yüzleşmesini sağladığı dışavurum alanlarıdır. Toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeler türsel alan içinde seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkarlar ve bunları ifade eden filmsel anlatıların üretilmesini sağlarlar. (Özden, 2000:187) Kültür zamana bağlı olarak değiştiğinde ve gereksinimler sona erdiğinde anlatısal formüllerin ve türlerin de güç kaybettiği veya tamamen ortadan kalktığı gözlemlenebilir. Batıda altmışlı ve yetmişli yıllara bakıldığında, özgürlükten yana olan kültürel iklimin, Hippilerin, Beat kuşağının, Watergate Skandalı'nın, Vietnam Savaşı'nın yarattığı duygusal sarsıntının seyircinin sinemadan beklentilerini de önemli ölçüde değiştirdiğini görmek mümkündür. Sözü edilen değişim yüzünden döneme özgü liberal özgürlük ortamı, Hollywood stüdyo sisteminin dayandığı iki önemli

sinemasal tür olan western ve müzikal türlerinin işlevlerini kaybetmelerine yol açmıştır. Milliyetçi ve eril söyleme sahip western, bu nitelikleri dışlayan altmışların karşı-kültürel havasında söyleyecek söz bulamamıştır. Popüler filmler, yapılandırıldıkları sosyo-kültürel sistemin değişimlerine göre metaforik anlatım yollarını seçerler ve sistem içerisinde olması gerekeni savunarak, psikolojik dayanak oluştururlar. Bu nedenle bir tür, görevini yerine getiremiyorsa, başka bir deyişle, bir türe ilişkin filmlerin anlattıkları şeyler, toplumsal ilerlemenin gerisinde kalmışsa o tür ortadan kalkar. (Batur, 1998:11) Her sinemasal tür kendi seyirci imgesine sahiptir ve bu imgeyi aynı zamanda inşa eder. Başarılı yapımcı ya da yönetmenler, seyirci imgesini çok iyi tanıyan ve imgede meydana gelen değişiklikleri çok iyi şekilde takip edebilen kişilerdir.

Güldürü türü kendi içinde pek çok alt-türe ayrılır. Evrensel olduğu kadar yerel özelliklere de bağlı olması nedeniyle güldürü türünün kültürel dışavurum yönünden dikkatli gözlemlenmesi gerekir. İnsanlar aynı şeylere ağlayıp farklı şeylere gülerler. Ağlama gülmeye göre daha evrenseldir. Bu nedenle güldürü, hem yerel hem de kişisel özellikler taşımaktadır. Çoğu zamansa güldürüyü açığa çıkaran şey güncelin içinden beslenir. Bir dönemin kapanmasıyla birlikte, değer yargıları, koşullar da değiştiğinden, komik etki zamanla tümüyle ortadan kalkabilir. Dolayısıyla, kültürler arası, toplumlar ve sınıflar arası farklar seyircilerin, homojen bir kitleymişçesine toptan etkilenmesini engellemektedir. Ancak güldürü, insanla birlikte var olduğundan yine de bazı ortak temeller üzerine inşa edilebilir. Nitekim sessiz sinemanın bazı dramatik başyapıtlarının yalnızca hatır için izlenmesine karşın, sessiz güldürülerin pek çoğuna bugün bile dünyanın her yanında kahkahalarla gülünebiliyor. (Abisel, 1989:59)

Benzer şekilde Yeşilçam da seksenlere gelinceye kadar "aile" birliğini tanımlayan ve çekirdek aile mitini ideolojik bir tutkal olarak kullanan filmler üretmiştir. Seksen sonrasında tüketim kültürünün başat hale gelmesi, bireyi -depolitize ve tüketici anlamındaki bireyi- aileden daha yeni ve çekici bir kavram olarak öne çıkartmıştır. Geleneksel aile bağları çözülmüş, sınıflar ya da gelir grupları arasındaki uçurum açılmış, izleyicilerin melodramlarda ya da aile güldürülerinde anlatılan yaşamlarla olan bağları zayıflamıştır. Bir başka deyişle bunu yapımcıların 'seyirci imgesiyle' bağ kuramamaları şeklinde ifade etmek de mümkündür. Diğer yandan bu filmlerin içerdikleri pek çok evrensel değerini yanı sıra aktardıkları veya eleştirdikleri bazı konulardaki çelişkiler günümüzde de etkilerini sürdürmekte olduğundan, belli bir izleyici kitlesi söz konusu filmleri artık sinema perdesinde olmasa bile TV ekranından izlemeye devam etmektedir. Zira her kültür kendi imgesel evrenine sahiptir. Kültüre ait zihniyet kalıbı kendi imge sisteminin işleyişini de düzenler. Başat olan 'kültürel temsiller' toplumsal değer

sistemini de etkiler ve toplumsal gerçekliği kurarlar. Bu nedenle, türsel çözümleme yaklaşımı bir yandan da, filmlere ait göstergeler sistemi ile toplumun kültürel değerleri arasındaki etkileşimi araştırır. Filmler aracılığıyla kültürel yeniden-üretim inşası ve ideolojilerin işleyişi sorgulanır.

Tür filmlerinin belli bir değerler sisteminin veya ideolojinin taşıyıcısı ve yayıcısı oldukları savı aslında daha büyük bir tartışmanın; kültür, toplumsal yapı ve iktidar ilişkisi tartışmasının özel bir biçimidir. Tür filmleri de; tema, olay örgüsü, karakterleştirme, çevre (fiziksel ve toplumsal), teknik kodlar, sembolleştirmelerden örülü metinler olarak düşünüldüğünde; kültürün sembolik yanından beslenen ve ortak imge havuzunu besleyen uzlaşım sal tecrübe alanlarıdır. Modern Times (1936) filminde Şarlo'nun elinde taşıdığı kırmızı bayrak evrensel bir gösterge iken Muhsin Bey (1986) filminde sahnede inleyerek arabesk okuyan Ali Nazik'in giyim-kuşamı ve tavrı Türkiye'nin belli bir döneminin sosyo-kültürel özelliklerini vurgulayan yerel bir göstergedir. Eleştirel yaklaşım, bireysel tercihlerin; kullanma, ihtiyaç ve doyumdan kaynaklanan doğasının ardında duranın, kapitalist ideolojinin ve kitle iletişim araçlarının kurguladığı tüketim toplumunun yapısı olduğu ve 'birey' kavramının bizzat kendisinin tarihsel, kültürel ve ideolojik bir belirleme içerdiği savını öne çıkartır. Birey, başkalarıyla ilişkilerinde ne kadar gerçek olursa olsun mutlak olarak düşünüldüğünde sadece bir soyutlamadır. İçeriğini oluşturan her şey toplumsal olarak kurulmuştur; toplumu aşan bütün dürtüleri, toplumsal durumun kendini aşmasına hizmet eder. (Adorno, 1997:155) Kültür ve iletişim birbiriyle hem toplumsal yapı hem de ideoloji bağlamında sıkı biçimde ilintilidir.

Kültürün materyal veya zihinsel yeniden-üretimi iletişim yoluyla gerçekleşir ve liberaller ve radikaller arasında çok uzun yıllar egemen olan görüşe göre, kitle iletişim araçlarının baskınlığı altındaki egemen kültür uyma üretir. (Erdoğan&Alemdar, 2002:253) Eleştirel okulların yaklaşımında medya sistemi bireysel kullanımın ötesinde ve kültür üretiminin içinde ele alınarak, sosyal bakımdan örgütlenmiş kültür üreten kurumlardan biri olarak değerlendirilir. Bu tür yaklaşımların referans alanı; Adorno, Benjamin, Gramsci, Horkheimer, Marcuse, Lucacs, Foucault, Habermas, Bourdieu, Lacan ve Williams gibi yazarlardır, kültür incelemeleri alanında ise Graham Murdock, Peter Golding, Nicholas Garnham ve Stuart Hall sayılabilir. Althusser ideolojiyi, bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin imgesel bir tasarımı olarak niteler. Toplumun birbiriyle ilişki içindeki altyapı ve üstyapı kurumları biçiminde düşünen Althusser, Marx'ın "egemen ideoloji, egemen sınıfların ideolojisidir" savından hareketle, altyapısal formasyonların devamını ve esenliğini sağlayacak olan ideolojinin üstyapı kurumlarınca yeniden üretildiğini öne sürer. (Althusser, 2003: 77) İdeoloji

maddi bir varoluşa sahiptir ve hep bir aygıtta ve bu aygıtın pratik ya da pratiklerinde var olur. İdeolojinin bir başka temel niteliği ise bireylere 'özne' olarak seslenmesidir zira her ideoloji ancak bir özne aracılığı ile ve öznelere için var olabilir. Western, bilim-kurgu, melodram, korku gibi türsel kategoriler tam da Althusser'in sözünü ettiği ideolojik aygıt işlevine uygun kurgulanmış/manipüle edilmiş 'düşler gördüren' yapılar olarak ele alınabilirler. Althusser, Marksist yaklaşımı (altyapı üstyapıyı belirler) bir çıkış noktası olarak kabul edip Freudian terminoloji ile Marksist bir bilimsel çözümleme çerçevesi kurmaya çalışır.

Kültür, iletişim ve iktidar bağlantısı, Frankfurt Okulu tarafından; kitle kültüründen, feminist kuramdan, post-modernist ve post-sömürgeci kuramlardan etkilenilerek geliştirilen 'eleştirel kuram'ın merkez araştırma nesnesidir. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse ve enstitü dışından Walter Benjamin yazılarında kültürel ve sosyal olguların sistemli ve evrensel açıklanabilirliğini savundular ve kültürel üretimi de işlevi kitleleri yatıştırmak ve onları eril burjuvazinin karlarını arttırmaya devam edebilmeleri yolunda sessizleştirmek olan bir endüstri olarak görüyorlardı. Öte yandan, kitle kültürünü tecimsel olduğu için zararlı olarak görme konusunda geleneksel Marksizm'den ayrılmaktaydılar. Onlara göre, yoz bir kitle kültüründen tek kaçış yolu üretim araçlarının dönüşümü olacaktır. Bireyler bunu tek başına yapamazlar; sınıf savaşımı ve sınıfsal zafer olmalıdır ve Adorno'nun belirttiği gibi başarılı bir sanat yapıtı çelişkileri yapay bir uyum halinde çözümleyen değil, uyum fikrini çelişkileri cisimleştirecek şekilde negatif olarak dile getiren yapıttır. (Akt: Inglis, 1998:97) Zira sanat her zaman insanlığın tahakkümcü kurumların baskısına karşı protestosunun bir gücü olmuştur. Oysa kitle endüstrisinde üretilen ürünler, böyle bir özü taşımaktan çoktan vazgeçmiş görünmektedirler. Sistem, değersiz olan şeylere yönelik istekleri kendince kurallara bağlamakta ustalaşmıştır. Tüketicilerin konformizmi hep aynı tür ürünlerin üretilmesini de garantiye almaktadır.

Modern sanat toplumun var olan değer sistemlerine, burjuva ahlak düzenine bir eleştiri getirirken, belli bir endüstriyel üretim süreci sonunda üretilen popüler tür filmleri ise sözü edilen nedenlerden egemen söylemi çoğaltır, yayar ve kendi kültürel değer sisteminin tanıtımını yaparlar. Bu niteliğinden dolayı Hollywood'un bir başka adı da kaçış sinemasıdır. Popüler film türlerinin tamamı anlatıya ve öykülemeye dayanırlar. Anlatı, ben ve öteki arasındaki sınırları çizen doğal yapısıyla ideolojik bir nitelik taşır. Toplum, kendine olan inancını imgeler yoluyla çoğaltarak sürdürür. (Berger, 1993: 139) Bunun en görünür biçimlerinden birisi reklâmlar ise diğeri de tür filmleridir. Popüler filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, temsili öğeler yoluyla o durumun tasarlanan belli bir biçimini

oluşturmaya çabalarlar. Bunu yaparken ise seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. (Ryan&Kellner, 1997:18) Uzayıp giden bir dizi mesajla aslında izleyiciye bir kimliğin varlığı sezdirilir. Bilim-kurgu, korku, western, romantik komedi, savaş filmleri gibi ticari gerekliliklerden doğmuş tür filmleri kendi seyirci kimliklerini inşa ederler ve bu kimlik çoğunlukla egemen zihniyetin görmek istediği insan tipidir. Modern toplum yukarıda tanımlanan türde insanı yaratmak istemiş ve bunda da oldukça başarılı olmuştur. Çünkü 'iktidar'ın kendini yeniden üretmesi bu tipten insanlara bağlı görünmektedir. Bu tipten insanların günbegün yeniden üretilmesinde en önemli işlevleri günümüzde kitle iletişim araçları –gazeteler, popüler filmler, TV programları- üstlenmektedir. (Yılmaz, 1997: 36) Romantik komedilerle çekirdek aile, baba veya koca otoritesi ve toplumsal düzen fikri aşılır. Bilim-kurgu ve korku filmleri aracılığı ile dinsel, cinsel veya politik bastırmalar gerçekleştirilir ve toplumsal ya da tanrısal düzenin varlığı ve kuralları hatırlatılır. Savaş filmlerinde ise temelde toplumsal yapının ve statükonun devamı yönünde kişinin kendini toplumsal yapı için feda etmesinin ideolojik altyapısı hazırlanır.

2. Tarihsel Perspektifte Türk Güldürü Sineması

Türk sinemasal güldürüsü, kaynağı oldukça eskiye dayalı yazılı ve sözlü bir geleneğe sahiptir. Nasreddin Hoca, Keloğlan masalları, Hacivat-Karagöz, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, kukla ve meddah gibi sinemasal güldürümüzü hala besleyen geleneksel kaynaklar söz konusudur. Buna ek olarak sinemamız, Batı sineması üzerinden, bir ucu antik Yunan'a, Aristo'ya, Aristofanes'e uzanan bir mirası da paylaşır.

Güldürü filmleri, insanın toplumla ilişkisi hakkında bazı şeyler 'söyler'. Güldürü filmleri ya komik karakteri kendi tarzı hakkında reforma zorlayarak ve nihayetinde onu toplumsal beklentiler yönünde uyumlandırarak toplumun değerlerini destekler ya da tam tersine komik karakterin anti-sosyal davranışını toplumsal normlardan daha değerli tutar ve destekler. (Mast, 1979: 20) Güldürü sanatsal bir direnç biçiminde açığa çıkacaksa bunu elbette uygun toplumsal bağlamda gerçekleştirir. Diğer yandan güldürü filmleri, insanları eğlendirmek amacıyla çekilmiş olsalar bile gülmenin anarşiye eğilimli doğası nedeniyle her zaman eleştirel bir yan içerirler. Güldürülerdeki temel çatışma, dürüstlikle düzenbazlık arasında kurulduğu ve saf olan sonunda galip geldiği için, gerçek yaşamda düzenin uçkâğıtçıları lehine yapılandırılmış olduğunu anlarız. Zira

hayatın içinde birbiriyle çarpışan bu iki zihniyet, figürleştirme yoluyla anlatıya taşınmış olur.

Türk Sineması 70'lere kadar denediği 'tip'e dayalı güldürülerin ardından yazılı ve sözlü Türk mizah birikiminden ve bu birikimin getirdiği özgün tema ve motiflerden yararlanarak beyazperdede toplumsal fonu da dışlamayan popüler bir "tür" oluşturmuştur. Batı'nın tiplere dayalı slapstick geleneğinde alttan alta, modernizmin aksayan yanlarının eleştirisi vardır. Buna karşılık Türk Güldürü Sineması geleneğinin ilk yıllarına baktığımızda biçimsel açıdan yine harekete dayalı ancak eleştirel tutum yönünden son derece zayıf ve derinliksiz örnekler görürüz. Batının soytarısı ile Doğu'nun dalkavuğu arasındaki 'ince' fark, sinemasal güldürü tarzlarına da yansır. Toplumsal konuların filmlerde karşılığını bulması ancak sinemacılar döneminden sonra bir ölçüde ortaya çıkmaya başlamıştır.

Tarihsel perspektiften bakıldığında, 1940'lara kadar olan uzunca bir süre, sinemasal anlamda niteliksiz, tiyatroya dayalı; Leblebici Horhor Ağa (1916), Bican Efendi serileri (1921-1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Milyon Avcıları (1934), Aynaroz Kadısı (1938) gibi operetlerle yetinilmiştir. Oysa bu tarihlerdeki dünya güldürü sinemasın, örneğin Chaplin'in kalfalık ve ustalık dönemi eserleri düşünülürse Türk Sineması'ndaki uyarlamaların naifliği daha rahat görülebilir. Sinemanın Türkiye'deki başlangıç yıllarının önce işgal, ardından kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet'in zorluklarla dolu ilk yılları nedeniyle verimsiz geçmiş olması Türk Sineması adına bir şanssızlıktır.

Ferdi Tayfur'un Muhsin Ertuğrul ile birlikte çektiği "Nasrettin Hoca Düğünde" (1941) dönemin ilk güldürü filmi olarak nitelenebilir. 1930'larda sinemaya başlayan Ferdi Tayfur asıl ününü, ünlü Marx Kardeşlerin filmlerini Ermeni şivesiyle ve Arşak Palabıyıkyan takma adıyla seslendirerek yaptı. Ayrıca Laurel-Hardy ikilisini son derece doğal ve yerel öğeler katarak seslendiren Tayfur'un, bu filmlerin o yıllarda sevilmesinde payı vardır. Muhsin Ertuğrul geçiş döneminin hemen başında, Müsahipzade Celal'in aynı adlı iki komedisinden aktarılan "Aynaroz Kadısı" (1938) ve "Bir Kavuk Devrildi" (1939) ile geçiş döneminde de uyarlamalar çekmeyi sürdürdüğü görülmektedir. Zamanında Osmanlı tarihini alaya alıyor diye yasaklanan bu güldürüler, filme çekilince tüm olumsuzluklarına rağmen konularının yerli olması nedeniyle seyircinin ilgisini çekti.

Dönemin en ünlü güldürü sanatçısı tiyatrodan sinemaya geçen İsmail Dümbüllü'dür. Naşit Özcan'ın tiyatro ve sinema sahnelerindeki kariyerinin inişe geçtiği günlerde bir başka tuluat oyuncusu olan Dümbüllü tanınmaya başladı.

Ortaoyununun son geleneksel temsilcisi sayılan Dümbüllü, 1940'lı yılların sonlarında sinemada da bir 'halk komiği' tanımlamasıyla yıldızlaşmıştı. Dümbüllü sinema aracılığıyla seyirciyle bütünleşen ve en yaygın biçimde halkla bütünleşip 'yıldızlaşan ilk güldürü sanatçısıdır'. (Özgüç, 1995: 58) 1947-1954 yılları, bir güldürü ustası olarak İsmail Dümbüllü'nün sinemadaki en parlak dönemidir. Dümbüllü dışında sinemacılar döneminin başlarına doğru bir grup oyuncu, güldürü filmlerinde rol aldı ancak hiç birisi Dümbüllü'nün ulaştığı üne ulaşamadı. Bunlar arasında Aziz Basmacı, Settar Körmükçü, Zeki Alpan, Zıt Kardeşler (Mehdi-Osman Zıt), Vahi Öz, Orhan Ercin, Toto Karaca, Kenan Büke ve Tevhit Bilge sayılabilir. Aziz Basmacı'yla Tamer Balâ'nın "Ali ile Veli", Zeki Alpan'la Osman Alyanak'ın "Memiş ile İbiş", Münir Özkul'la Vasfi Rıza Zobu'nun "Edi ile Būdü" gibi filmleri Türk sinemasında ilk kez ikili tiplerden oluşan bir "komedi çifti" yaratıyorlardı. Dünyaca ünlü "Laurel-Hardy" çiftine özenilerek yaratılan bu ikili tip anlayışı, özellikle de Osman Zıt'la Mehdi Zıt'ın Zıt Kardeşler Polis Hafiyesi adlı filmlerinde çok daha belirgindi. (Özgüç, 1995: 58) Geçiş dönemi genel anlamda sinemasal dilin açığa çıkmaya başladığı ve tiyatrunun etkisinden uzaklaşıldığı yıllardır.

3. Toplumsal Konuların Beyazperdede Boy Göstermeye Başlaması

Takip eden yıllarda sinemasal dilin keşfi, kameranın sokağa çıkması ve toplumsal yaşamın içinden resimler sunması anlamında önemlidir. Güldürünün bu naif dönemi Türk sinemasının genel melodramatik yapısına uygun biçimde, Cilalı İbo, Turist Ömer, Ömercik, Ayşecik, Küçük Hanımefendi, Horoz Nuri, Adanalı Tayfur gibi serilerle altmışlarda devam etti. 1960'lı yılların ortalarında ise toplumsal yaşamda meydana gelen değişimler sonucu, güldürü yeni bir kimlikle seyirci karşısına çıktı. 60'lardan sonra Türkiye'de köyden kente göç olgusunun belirleyici bir sosyolojik olgu haline gelmesine tanık olundu. Kapitalizmin ve sanayileşmenin altmışlardan sonra hız kazanması, karayollarının gelişmesi ve taşranın kente ulaşımının kolaylaşması, köyden kente göçün yoğunlaşması, plansız ve sağlıksız kentleşme ve gecekondulaşma, kentli değerlerle uyumlanamama sorunu, hem kentlinin hem köylünün hızla değişen değer sistemi karşısında belli bir yabancılaşma yaşaması gibi değişimler, kültürel yapıda da kendisini göstermeye başladı. Bu nedenle Yeşilçam'ın masalsı yapısı içinde toplumsal değişmeye koşut olarak gerçekçi bir takım çabalar da görülmeye başladı. Bu çabalar aynı zamanda gelişmiş bir sinema dilinin ortaya çıkmaya başladığını da göstermekteydi. Yeşilçam özellikle 1960'larda kendine özgü bir anlatım dilini geliştirerek, siyah beyaz film üretiminde belli bir görsel olgunluk yakaladı.

Bu dönemdeki söz konusu gerçekçi tavrı; Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği "Kanun Namına" (1952), "Beyaz Mendil" (1955), "Yalnızlar Rıhtımı" (1959), "Hudutların Kanunu" (1966), "Kızılmak Karakoyun" (1967), "Ana" (1967), "Vesikalı Yarım" (1968), Memduh Ün'ün yönettiği "Üç Arkadaş" (1958), Osman F. Seden'in yönettiği "Düşman Yolları Kesti" (1959), Metin Erksan'ın yönettiği "Yılanların Öcü" (1962), "Susuz Yaz" (1963), "Sevmek Zamanı" (1965), Atif Yılmaz'ın yönettiği "Erkek Ali" (1964), "Kalbe Vuran Düşman" (1964), "Balatlı Arif" (1967), Halit Refiğ'in yönettiği "Haremde Dört Kadın" (1965), Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği "Bitmeyen Yol" (1965) gibi filmlerde gözlemlemek olanaklıdır. Atilla Dorsay'a göre "tüm bu filmler ve başkaları, bir Türk insan manzaraları panoraması oluşturdular, insanımızın beyazperdeye yansıyan en tipik özellikleriyle tasvirini yaptılar, bizden duyarlıkları, bizden hüznün ve neşeleri somutlaştırdılar, bizim estetiğimizi görselleştirdiler." (Dorsay, 1995: 214) Oysa aynı dönemde Türk güldürü sinemasına baktığımızda yalnızca eğlendirmeye dönük, salon güldürüleri, duygusal durum güldürüleri, Cıvalı İbo, Turist Ömer, Adanalı Tayfur, Küçük Hanımefendi, Ayşecik, Ömercik dizilerini görmekteyiz. Bu masalsi yapı içinde gerçekçi bir güldürü anlayışı kendisine yer bulamamıştır.

Türk güldürü filmleri popüler anlatılar olarak toplumsal hayatımızın kültürel temsiller sistemiyle yakın ilişki içindeydi. Bu filmlerin, özellikle ellilerden sonra çok partili sisteme geçmiş, altmışlarda yeni bir anayasaya kavuşmuş, yetmişlerde ekonomik bunalım ve terörle tanışmış, seksenlerde ise yırtıcı bir ekonomik düzene uyarlanmaya çalışan bir toplumun değişen kültürel yapısı içinde önemli bazı işlevleri vardır. Öncelikle kültürün 'yeniden üretimi' boyutuyla bireyi toplumsal koşullara uyarlayarak, eleştiriyor olsalar bile değişimin baskın değerlerinin ve yönünün kavranmasını sağladılar. Sokaktaki adama, 'bak dünya hızla değişiyor, peki sen ne durumdasın?' hatırlatması yaptılar. İkinci olarak ise toplumu bu değişime zorlayan zihniyete yönelik olarak; değişimin yoz, toplumu zorlayan, bireyi kıstıran yanlarına dönük bazı uyarılar getirdiler.

4. Alt-politika Biçimleri ve "Tiplere" Dayalı Güldürüler

J.C. Scott, "manşetlere çıkan protestolara, gösterilere ve isyanlara ayarlanmış bir toplumsal bilim için tabii grupların gündelik olarak verdikleri ihtiyatlı mücadele, röntgen ışınları gibi tayfın görünebilir ucunun ötesinde kalır" demektedir. (Akt: Cantek: 1998: 17) Tahakküm altında söz söyleme, 'alt politikalar' oluşturmak anlamına gelir. Bu politikalar sanat alanında; kılık değiştirmece, örtmece, anonimlik, simgesel tersine çevirme gibi çok çeşitli ve zengin bir alana yayılırlar. Altmışlardan sonraki güldürü filmlerinin içinde, bu ihtiyatlı mücadelenin, mesafeli, temkinli bir politika biçimlerini gözlemlemek

olanaklıdır. Alt politikanın en önemli araçlarından biri de genelde mizah özelde ise sinemasal güldürüdür.

Alt politika, iktidarın izin verilebilir ölçülerde oluşturduğu bir mecrada, sınırları sürekli zorlayarak bir adım ötesi için fırsat kollamaktır. (...) Hiyerarşi ve görgü kurallarınca dışlanan taklit, alay, küfür, kabalık, müstehcenlik türünden her türlü söylem biçimini içermektedir. Gülme, maksatlı (mizah) ya da değil, sevimli yüzü ve dilbazlığıyla meydanın ortasında tatlı tatlı konuşup, yasaklananı açığa çıkarıp "ifşa" edebilir ve baskıyı, haksızlığı görünür kılabılır. (Cantek, 1998: 16) 80'lerde çekilen güldürü filmleri, kamusal olarak direnişin açık bir biçimi olarak yorumlanabilirse, öncesinde çekilen pek çok filmi de açık bir meydan okuma ile bütünleşme çağrısı yapma kutuplarının arasında çeşitli noktalara dağılmış bir yelpaze içinde ele almamız gerekir. Yetmişlerin ikinci yarısından itibaren ise, toplumsal taşlamalar daha sinemasal bir form içinde, kitlesel bir seyirciyeye ulaşarak ve 'sesi daha yüksek' bir eleştiri seslendirmeye başlamıştır. Bunun elbette sosyo-kültürel ve politik bir zemini de vardır.

Osman Seden, 1963'de Öztürk Serengil'in canlandığı "Adanalı Tayfur" tipini yarattı. Aslında Serengil, bu tipin farklı çeşitlemelerini o güne değin farklı filmlerde yan karakter düzeyinde sergilemekteydi. Serengil'in Seden'in salon güldürüsü Ne Şeker Şey'in bir sahnesinde söylediği "yeşşe-ee" biçimindeki deyim dillere yerleşir ve Seden bu yan karakterden bir başrol çıkarmayı düşünür. Mücaip Ofluoğlu'nun seslendirdiği Öztürk Serengil'in konuşmasında, şapka "şepke"ye, tamam "temem"e, evet ise "bittabi"ye dönüşüyordu. Kelaj, mangıraj gibi Fransız edası verilerek uydurduğu kelimeler ise özellikle çocuk ya da genç izleyiciler arasında popülerlik kazandı. Kelliği, kareli şapkası, iki yana sarkık bıyıkları, cin gibi oluşuyla Serengil canlandığı role çok şeyler katmıştır. Yine Osman Seden'in "Berduş" adlı bir filmdeki yan karakterlerden birisi de Feridun Karakaya'nın canlandığı yoksul boyacıdır. Peltek konuşan, şapkasının üstüne Cıvalı İbo yazan oyuncu dikkatleri üstüne çeker ve halk tarafından tutulur. Bu tipler arasında Nejat Uygur'un "Cafer" serisini de anmak gerekir. Cafer Bey (1970), Cafer Bey İyi, Fakir ve Kibar (1971), Cafer'in Nargilesi (1974). Ölümsüz küçük serseri tipinin bir çeşitlemesi olan Cafer, "toplumsal arabulucu" tipine iyi bir örnektir. Tıpkı Turist Ömer ve Cıvalı İbo gibi egemen sınıf için tehdit içermeyen birisidir.

Tâbi grupların veya sınıfların toplumsal iktidara açıktan meydan okuması kolay bir iş değildir. Zira "muhalefet tanımlamaları daha çok açık çatışmalar, protestolar ve isyanlar üzerine yoğunlaşarak yapıldığından olacak, tâbi sınıfların gündelik yaşam içerisinde iktidara ve onun temsilcilerine karşı verdikleri "ihtiyatlı

mücadele” çoğunlukla göz ardı edilir. (Cantek, 1998: 17) Elliler ve altmışlarda çekilen Türk güldürü filmleri bütünüyle hegemonik bir uysallık içindedirler gibi toptancı bir yaklaşım bu anlamda büyük eksiklikler içerecektir. Türk güldürü filmlerine ideolojik bir perspektiften bakıldığında, yan anlamsal ayrıntılara değin inebilmek, toptancı olmamak bu yüzden önemlidir.

Hulki Saner, 1964 yılında Sadri Alışık'ın canlandırdığı Turist Ömer dizisinin ilk filmini çeker. Daha önce dramatik rollerde, genelde jönün yakın arkadaşı olarak görünen Alışık, böylece güldürüye geçmiş olur. Turist Ömer iyi kalpli, duyarlı bir serseridir. Adanalı Tayfur gibi fevri ve hin değildir. Görünüşte cesur aslındaysa ezik ve sahipsizdir. Güldürüye dram tadı katan bu tipin ezikliği ise sınıfsal bir düzeyde işlenmez. Toplumsal eleştirinin konusu haline getirilmez. Aynı şey Cilalı İbo, Ömercik, Ayşecik gibi karakterler için de geçerlidir. Bu karakterler, toplumun fakir ve zengin kesimleri arasında ilgi bağı kurmaktaydı.

Zira Türk Sinemasında güldürü değil komiklik daha baskın bir öğedir. Melodram filmlerinin tamamında bu komiklik öğesi yan karakterler düzeyinde kullanılmıştır. Veysel Atayman'a göre, komik tip, ayrılmaz bir karakter özelliği olarak “iyiyi” hep içerir ve bu yönüyle de, genellikle entrikaların birbirinden kopardığı insanlar arasında “arabulucuk” yapar. Gerçekten de Türk sinemasının komik tipi için kullanılacak en tanımlayıcı ifadedir bu: Arabulucu: O, biraz da dünyalar arasında arabuluculuk yapar. Çünkü Türk sineması, çok temel bir ideolojik saplantının zemininde, aynı sınıf içinde aşkın adeta olanaksızlığı ilkesine şartlanmış olduğundan (ve filmlerin önemli bir bölümü zaten aşk teması üzerine kurulduğundan) Yeşilçam'ın komiği (delisi), bir alt sınıf ile bir üst sınıf üyesinin aşklarının arasındaki yolu temizlemekte yardımcı olur. (Atayman, 1998: 55) Güldürünün bir uyum ve bütünleşme çağrısı olarak kullanımı Türk Sineması'nda 60'lar ve 70'lerin ilk yarısında güldürüye egemen olan durum komedisi ve karakter komedilerinde gözlemlenebilir.

Hemen hiçbir 'ikon kırıcılık' içermeyen bu dönemdeki diğer örnekler arasında Suphi Kaner'in Gol Kralı Cafer, Necdet Tosun'un Yosun ile Tosun, Vahi Öz'ün Horoz Nuri, Rüştü Asyalı'nın Keloğlan filmlerini sayabiliriz. Anılan güldürü 'tiplerinin' tümü, “toplumsal ilişkiler içinde kendi yerlerini bulamamış, egemen düzene karşı, alt sınıflarda biriken öfkenin ‘tehlikesiz’ sözcüleridir. Dili bozar, eğri büğrü yürür, bir zengin partisinde rezalet çıkarır, mahkemelerde dramatik konuşmalar yapar, döküntü giyinir, varlıklıların düzenine yönelik ‘kılıfına uydurulmuş bir tepkinin aracısındırlar.” (Bayram, 1999: 11) Diğer yandan açıktan eleştiri getirmiyor olsalar da altmış sonrası filmlerde eğlencelik temel anlamsal malzemenin altında yatan çekingen eleştirel tavrı görmek de önemlidir. Zira her

metin kendi içinde diyalektik bir karşıtlık barındırır. Cilalı İbo'nun, Turist Ömer'in sınıflar arası arabulucular olarak, Adanalı Tayfur'un bir dil teröristi olarak, Şaban'ın bol küfür eden bir kamusal alan kargaşacısı olarak eğlendirmekten öte işaret ettikleri şeyler vardır. Filmlerin, temel anlamsal düzeyinden ayrı yan anlamsal ve ideolojik boyutlarının aranıp bulunması ve yorumlanması bir gerekliliktir.

Yeşilçam'ın baskın film türlerinden birisi her zaman için güldürü olageldi. Melodram, polisiye, tarihsel aksiyon gibi türler yanında salon komedileri, kasaba güldürüleri, bir dönem erotik güldürüler, diziler (Cilalı İbo, Turist Ömer, Küçük Hanımefendi, Şoför Nebahat, Sezercik, Ömercik, Ayşecik, Şaban, Hababam Sınıfı) Yeşilçam'ın yaslandığı yapımlardır. Türk güldürü sinemasının altın çağı ise yetmişlerdir. Yetmişlerde Ertem Eğilmez ya da bir başka deyişle Arzu Film ekolünün aile güldürüleri baskın güldürü türü olur. Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Münir Özkul, İhsan Yüce, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda gibi isimlerden oluşan bir güldürü oyuncularını kuşağı yetişti.

Arzu film güldürüleri, toplumsal çelişkileri reel bir eleştiri yönüyle değil daha çok filmin olay örgüsünün akışı içinde dramatik bir araç olarak kullanırlar. Ancak bu ihtiyatlılığın nesnel nedenleri vardır. Birincisi söz konusu edilen eleştirin, bu filmlerin izleyici kitlesinin duygularına tercüman olmak zorunda olmasıdır. Öte yandan Gerald Mast'a (1979: 23) göre bu ölçülü biçili alt-politikalar, toplumsal planda belki de alttaki saldırıları durdurmaktaydı. İkincisi, bu kitlenin sınıfsal öfkesi, aynı zamanda bazı konularda örneğin kadın-erkek rolleri konularında tutucu değerlere sahip olmalarına engel değildir. Üçüncüsü, toplumsal eleştirin açıkta yapılabileceği bir siyasal ortam yoktur. Hababam Sınıfı'nın yıllarca sansür nedeniyle filme çekilememesi buna bir örnektir. Yavuz Turgul (1997:44), "zor yıllardı o dönemler, müthiş sansür vardı. Sansür senaryoları yazardım. Sansüre verdiğim senaryoyla çekilen filmin arasında dağlar kadar fark olurdu" derken bu gerçeğin de altını çizer.

Türkiye'nin sosyal gündelik gerçeğinin tatlılıkla anlatıldığı bu filmler, biçim yönünden elbette bir üslup içermekteydi. Ancak bu üslup, belli bir yönetime ait olmaktan çok, Kartal Tibet, Zeki Alasya, Atıf Yılmaz gibi Arzu Film çatısı altında film çeken bütün yönetmenlerin güldürülerinde gözlemlenebilen türden ortak bir üslup birliğidir. Arzu Film güldürülerinde asıl belirleyici öge hikâye ve oyunculuktur. Anlatım tarzının ideolojii belirlemede başat öge olduğunu hatırladığımızda bu filmlerin açıktan büyük bildiriler taşımaması da daha iyi anlaşılabilir. Belli bir ihtiyatlılık payı, alt politika olarak sürdürülür. Türkiye gibi

açıktan eleştiriye tahammülü olmayan toplumlarda bu anlaşılabilir bir şeydir. Zira tahammülsüzlük yalnızca iktidarın bakışını değil, izleyicilerin değer yargılarını da kapsar.

Bu nedenle üst sınıflara yönelik öfke, bu filmlerde ihtiyatlı bir homurdanmadan öteye gitmez. Toplumsal yapıdan kaynaklandığı besbelli bazı kötülükler, örneğin Sultan filminde Kemal'in Muhtar olan babasının gecekondu sakinlerini kandırıp evlerinden etmesi örneğinde olduğu gibi, kötü kişilere bağlanır. Gecekondulaşmanın kendisi irdelenmez. Ancak, Gerald Mast'ın (1979: 23) ifade ettiği gibi, bu türden kaydırmalar yapan güldürülerin yine de "insani deneyimleri anlamlı kılmak için toplumsal iktidara bir karşı çıkış oldukları söylenebilir." İhtiyatlı eleştiri, genel olarak Türk güldürü filmlerinin özelde ise Arzu Film güldürülerinin bir niteliğidir ve büyük ölçüde geleneksel Türk seyirlik sanatlarından kalan bir mirastır.

Arzu Film, bu mirastan anlatsal olarak başarıyla faydalandı ancak mirasın temel felsefesinden uzak durdu. Yavuz Turgul Arzu Film'de beslendiği geleneksel sanatın bu yönünü, Gölge Oyunu filminde incelikli bir üslup noktasına taşıdı. Bu sanattan anlatsal anlamda en çok yararlanan filmler ise Şaban-Şaban, Tosun Paşa, Şekerpare gibi filmlerdir. Yavuz Turgul (1997: 44) bu konuda: "Gelenekselden yola çıkıp halk sinemasına ulaşıyorduk. Münir Özkul çok bağlıydı geleneksele. Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekâr, meddah geleneklerini hayli 'ham' bir biçimde ele alıyorduk" ifadelerini kullanır. Arzu Film güldürülerinin senaryo ve oyunculuğa dayalı oluşu, popüler halk güldürüsünün temel dayanak noktasıdır. Sinemanın ışık, kamera, kurgu gibi diğer önemli öğelerin nispeten geri planda kaldığı söylenebilir.

5. Kişisel Yönetmen Üslubunun ve Toplumsal Eleştirinin Belirginleşmesi

80'lerde toplumsal taşlamalara ve güldürü sinemasında yönetmen ağırlığının hissedilmeye başlanmasına tanık olunmaktadır. Zeki Ökten, Ali Özgentürk, Şerif Gören, Atif Yılmaz, Sinan Çetin, Nesli Çölgeçen, Başar Sabuncu, Yavuz Turgul gibi yönetmenler belli bir toplumsal eleştirel yönelim ve sinemasal üslup içeren düzeyli güldürüler çektiler. Dolayısıyla güldürü sinemasının asıl toplumsal eleştiri boyutu seksen sonrasında belirginleşti. Önemli kırılma noktalarından birisi Yeşilçam'ın semantik ve masalsı yapısı yerine 70'lerde kendini belli eden toplumcu-gerçekçi yönelimdir. 60'ların salon güldürülerinin, durum güldürülerinin yerini, 70'lerin ikinci yarısından, özellikle de 80'lerden sonra, toplumsal taşlamalar aldı. Komedi türündeki filmlerde artık ekonomik yapıdaki, kültürel değişme sürecindeki, siyasal hayattaki önemli

sorunlara göndermeler yapıldığı görülmektedir. Anlatılan öykü eleştirel bir bakışla anlatılmaktadır. Basitlikler, abartmalar, fiziksel aksiyona dayanan güldürme çabaları yerine, yaşanan realiteyi anlamının ve bu sayede realiteye eleştirel bir bakışla bakabilmenin getirdiği gülümseme amaçlanmaya başlanmıştır. (Oskay, 1996: 106)

İdeolojik anlamda Thomas Schatz'ın "bütünleşme çağrısı yapan" kategorisine koyduğu romantik komedi veya duygusal komedi gibi türler, toplumda yükselen kadın bağımsızlaşmasının diyalektik karşıtıdır. Diğer yandan güldürü asıl anlamını, yergi, kara mizah, toplumsal güldürü metinlerinde bulur. (Schatz, 1981: 183) Bu tür filmler belli bir farkındalıkla, "saldırgan" bir üslup içerirler ve kime saldıracıklarını her zaman büyük bir sağduyuyla doğru tespit ederler. Şarlo'nun ünlü tekmesinin sürekli iri kıyım ve görgüsüz bir adama atılmasıyla, Dr. Strangelove'ın keskin eleştirisinin nükleer silahlanmaya ve militarizme yönelmesi arasında temelde fark yoktur. Güldürü sineması; genellikle hareket komiğinden karakter komiğine ve durum güldürüsüne, oradan da toplumsal eleştiriyeye, kara mizaha doğru gelişen bir çizgi izledi. Sinemanın başlangıcından 80'lere doğru olan yolculuğunda Türk sinemasal güldürüsü bu temel çizgiye uygun biçimde evrildi. 90'lardan sonra çekilen filmlerin genellikle ideolojik ve dramaturjik bir gerileme içinde olmalarının nedenlerini ve sonuçlarını ayrı bir çalışmada kapsamlı olarak ele almak sinema sosyolojisi için yararlı olacaktır.

Türkiye'de 70'lerde ve 80'lerde yaşanan değişim ve bunalım, bu filmlerin temel motiflerini ve içerdikleri eleştirel bakışı beslemekteydi. 80 sonrası güldürü filmlerinin ortak noktası, genellikle seçilen kahramanların büyük kentin yoksul insanlarını temsil etmesidir. Onların dramı, dram türündeki filmlerden çok, trajikomik bir çizgide gelişen toplumsal güldürü filmlerinin konusu olmuştur. (Maktav, 2001:103) Ertem Eğilmez'in "Namuslu" (1984), Atıf Yılmaz'ın "Talihli Amele", Ali Özgentürk'ün "Bekçi" (1986), Atıf Yılmaz'ın "Değirmen" (1986), Sinan Çetin'in "Çiçek Abbas" (1982), Nesli Çölgeçen'in "Züğürt Ağa" (1985), "Selamsız Bandosu" (1987), Yavuz Turgul'un "Muhsin Bey" (1986), Zeki Ökten'in "Faize Hücum" (1982), "Yoksul" (1986), "Düttürü Dünya" (1988), Orhan Aksoy'un "Kıracı" (1988), Kartal Tibet'in "Deli Deli Kulakları Küpeli" (1986), "Öğretmen" (1988), Başar Sabuncu'nun "Çıplak Vatandaş" (1985), "Zengin Mutfağı" (1988) gibi filmleri güldürü türüne yaşanan dönemin açıktan eleştirisini getirdiler.

Diğer yandan bu filmlerde Arzu Film döneminin anonim karakteri de kaybolmaya ve kişisel yönetmen üslupları öne çıkmaya başladı. Bu tarz filmler özellikle seksen sonrası geçilen yeni ekonomik düzenin parçaladığı, savurduğu

küçük insanların yaşamlarını anlattılar. Güldürünün biçim içerik yönünden 'olgunlaşması', kendini yurt içinde ve dışında çeşitli festivallerde ödüller kazanılması biçiminde de belli etmeye başladı. Bu olumlu çizgi, Türk Sineması'nın içine düştüğü ekonomik darboğazın gittikçe kötüleşmesi sonucunda istikrarlı olamadı. Zira artık Türk Sineması'nda film üretimi neredeyse yılda beş on filme kadar indi. Doksanlardan sonra günümüze değin, seyirci ile bağ kurmada sinemanın elindeki en büyük araç yine güldürü türüdür. Bu dönemde çekilen Kahpe Bizans, Her şey Çok Güzel Olacak, Vizontele, Propaganda, Komser Şekspir, Güle Güle, O Şimdi Asker, İnşaat, Çamur, G.O.R.A gibi filmler "türsel hazza" dayalı seyirci ilgisini gişe anlamında kurabilmiş filmlerdir. Diğer yandan bu filmlerde 80'lerin filmlerindeki nispeten 'görevci gülmece' tavrını bulmak gitgide zorlaşmıştır. Günümüzde ise güldürünün daha çok ticari bir kulvara yönelmesiyle eleştirel yönünün zayıflaması genel bir eğilim olarak dikkat çekmektedir.

Sonuç

Türk güldürü sinemasının genel özelliklerine bakıldığında ortaoyunu ve meddah gibi geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan, Keloğlan masallarından, Nasreddin Hoca'dan yoğun biçimde etkilenmeler görülür. Türk seyirlik oyunlarındaki zenne, hafifmeşrep kadınlar, tiryakiler, kabadayılar, iyiler, kötüler, vs. güldürü sinemasındaki tiplerdir aynı zamanda. Şener Şen-İlyas Salman ve benzerleri Hacivat-Karagöz tiplerinin başarılı birer transferi gibidir. Ya da Muhsin Bey'de Şener Şen-Uğur Yücel ikilisi bize Kavuklu ile Pişekâr'ı anımsatırlar. Hatta Muhsin'in yardımcısı da her işi birbirine karıştırıp bozan Beberuhi tipidir. Diğer yandan sözlü kültür yerine yazılı kültür dönemine girildiği, folk kültürünün yerini kitle kültürünün aldığı, sinemanın, televizyonun, batı tipi tiyatronun baskın sanatsal öğeler olarak öne çıktığı ve 'gelenekselin çözüldüğü' bir toplumsal yapıda geleneksel seyirlik sanatlar da toplumsal işlevlerini kaybetmiş ve unutulmaya yüz tutmuşlardır.

Güldürü türü de diğer türler gibi sosyo-kültürel bir bağlamın içinden doğar, onu yansıtır veya aynı zamanda inşa eder. Bizlere üretildikleri dönemin sosyo-kültürel koşulları hakkında açıktan ya da örtük olarak bilgi verirler. Köklü toplumsal süreçleri, tarihteki çığır açıcı dönemleri ve yaşamdaki derin çelişkileri, trajik kadar komik de dile getirebilir. Aykırı bir düşünce gibi gelir insana ama o sık sık duyduğumuz, gülme, ciddi bir iştir sözü çok doğrudur. Güldürülerdeki temel çatışma, dürüstlükle düzenbazlık arasında kurulduğu ve saf olan sonunda galip geldiği için, gerçek yaşamda düzenin üçkâğıtçılar lehine yapılandırılmış olduğunu anlarız.

Türk güldürü filmlerinde temanın açığa çıkmasını ve anlatının örülmesini sağlayan çeşitli göstergeler kullanılır. Çiçek Abbas (1982) filminde Muavin Abbas'ın lastikleri ve motoru sökülmüş minibüsü, toplumsal alandaki eli kolu bağılılığa işaret eder. Şakir'in yaptığı kötülük, alt sınıfların refaha kavuşmasını önleyen, üst sınıflardan gelen kötülüğü anlatır. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990) filminde Nihat'ın kaplumbağası, Osmanlı'dan bu yana çok az değişen toplumsal zihniyetimizi, Muhsin Bey (1986) filminde Muhsin Kanadıkırık'ın konuştuğu çiçeklerse yoz değişim karşısında kaybolmaya mahkûm toplumsal değerlerimizi temsil eder. Aynı filmde Ali Nazik'in pavyonda şarkı söylemesine ilişkin dramaturji ve buna dair mizansen (görüntülenme biçimi) 'savrulmuş küçük insan' mecazı olarak iş görür. Tosun Paşa (1976) filminde evin uşağı, toplumsal yaşamda sürekli azarlanan küçük insanın bir gösterenidir. Filmin bütününe yoz politik çekişmelere işaret eder.

Türk güldürü filmlerinin kültürel temsil alanını hem sorgulayan hem de pek çok yönden pekiştiren bir tutumu vardır denilebilir. Yetmişlerde çekilen en hafif görünen güldürülerde bile bu sorgulayıcı yan dikkatli bir okumada görülebileceği gibi, en eleştirel filmlerde de yine dikkatli bir okumayla pekiştirici yan gözlemlenebilir. Örneğin, Tosun Paşa geleneksel Türk tiyatrosuna yaslanan ve burlesk görünümü altında politik eleştiriler barındırırken, Sultan filmi gecekondu gibi ciddi toplumsal bir konuda eleştiri getirirken aynı zamanda cinsiyet rolleri konusunda muhafazakâr bir finale noktalanır. Genel olarak yetmişler ve seksenlerde çekilen güldürü filmleri, ağırlıkla izleyici olarak hedeflediği alt ve orta sınıfa ait değerleri savunur bir görüntüdedir.

Türk Güldürü Sineması'nın temalarına baktığımızda, bunların toplumsal konu ve sorunları adeta ayna gibi yansıttıklarını görmekteyiz. Filmlerin, bu sorunlara yönelik eleştiri getirmekten çok işaret etmeleri söz konusudur. Yine de, bir filmde diğerine azalıp çoğalsa da, belli bir toplumsal eleştiri aslında tümünde vardır. Bu filmler ele aldıkları tema ve bunun söyleniş biçimiyle öncelikle hala modern döneme geçiş sancıları yaşayan bir toplumun panoramasını sunarlar.

Bu tür güldürülerin hiçbir toplumsal uyarı mesajı taşımadıklarını, hiçbir eleştiri barındırmadıklarını, kültürel bir farkındalık yaratmadıklarını söylemek yanlış olacaktır. Sadece, bunu çok bize özgü, eleştiri geleneğinin yerleşmediği bir topluma uyacak biçimde, kimseyi kırmadan ve kendisi de kırılmadan yapmanın bir yolunu bulmuşlar, Nasreddin Hoca geleneğine uygun biçimde "bu da geçer ya hu!" diyerek, inceden inceye bir farkındalık yaratmışlardır. Gülmek çelişkiyi, doğal olmayı, yolunda gitmeyi, yoldan çıkanı aklın bir anda fark etmesidir. Gülmenin kendisi başlı başına bir farkındalıktır.

Türkiye'nin 1960'lardan bu yana devam eden sosyo-kültürel ve ekonomik alandaki kapitalistleşme çabası, toplumun alt katmanlarıyla egemenlerin bir mücadele ve müzakeresi biçiminde süregitmektedir. Toplum bugün de bir eşitsizler kampıdır. Ancak egemen sınıf da alt sınıflar da, arada geçen sürede temel niteliklerini korusalar bile, niceliksel anlamda farklı ölçüklere ulaşmışlardır. Gerçek yaşamda çelişki ve çatışmalar eksik olmadığına göre bunların acılarını hafifletecek ya da haksızlıkları görünür kılacak gülüş de her zaman var olacaktır. Gerçeğin estetik özümsemesi, trajik ile komiğin ne olduğunu açıklığa kavuşturmayı, trajik çatışmaların ve komik durumların, gülünç ve dramatik karakterlerin özünü araştırmayı gerekli kılar.

Kaynakça

- ABİSEL, N.; 1995, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ATAYMAN, V.; 1998, "Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Düzen Söylemi", *25. Kare Dergisi*, 22. Sayı, Ankara: Yıldız Yayıncılık.
- ADORNO, T.W.; 1997, *Minima Moralia*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ALTHUSSER, L.; 2003, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BATUR, Y.; 1998, *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*, Ankara: Kitle Yayınları.
- BAYRAM, N.; 1999, "Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer", *İletişim Dergisi*, sayı: 99/2. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını.
- BERGER, J.; 1993, *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- BÜKER, S.; 1996, *Film Dili*, İstanbul: Kavram Yayınları.
- CANTEK, L.; 1999, "Bastırılanın Kahkaha Olarak Geri Dönüşü", *İletişim Dergisi*, sayı: 99/1. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını.
- DORSAY, A.; 1996, "Türk Sineması 1995: Yarı Karamsar, Yarı İyimser Bir Bakış Denemesi", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der: Süleymá Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları.
- ERDOĞAN, İ.&ALEMDAR, K.; 2002, *Öteki Kuram*, Ankara: Erk Yayınları.
- INGLIS, F.; 1998, "Frankfurt Okulu", *Kitle İletişim Kuramları-Okuma Parçaları*, Der: Erol Mutlu, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- MAKTAV, H.; 2001, "Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar", *Toplum ve Bilim Dergisi*, sayı: 89, İstanbul: Birikim Yayınları.
- MAST, G.; 1979, *The Comic Mind*. Chicago: The University Of Chigago Press.
- OSKAY, Ü.; 1996, "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der: Süleymá Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları.
- OSKAY, Ü.; 1981, *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: Der Yayınları.
- ÖZDEN, Z.; 2000, *Film Eleştirisi*, İstanbul: Afa Yayıncılık.

- ÖZGÜÇ, A.; 1995, "Türk Sineması'nda Güldürü Filmleri", *Güldiken Mizah Kültürü Dergisi*, sayı:8, İstanbul: İris Yayıncılık.
- RYAN, M.&KELLNER, D.; 1997, *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SCHATZ, T.; 1981, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia: Temple University Pres.
- TURGUL, Y.; 1997, "Röportaj", *Popüler Sinema Dergisi Eřkiya zel Sayısı*, İstanbul: 1 Numara Yayıncılık.
- YILMAZ, E.; 1997, *Amerikan Sineması'nda Savaş ve Vietnam Filmleri*, İstanbul: Leya Yayıncılık.