

29. Karagöz ve Hacivat oyunu ile Yeşilçam dönemi güldürü filmleri ilişkisinin incelenmesi

Muzaffer Musab YILMAZ¹

APA: Yılmaz, M. M. (2023). Karagöz ve Hacivat Oyunu ile Yeşilçam Dönemi Güldürü Filmleri İlişkisinin İncelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (33), 474-485. DOI: 10.29000/rumelide.1279102

Öz

Geleneksel sanatlar, sinemanın kökeni tartışmalarında önemli bir yerde durur. Türkiye’de de bununla doğru orantılı bir biçimde Anadolu coğrafyasında neşet etmiş geleneksel sanatların sinema ile bağlantısı üzerine tartışmalar hayat bulmuştur. Karagöz ve Hacivat, bu bağlamda kilit bir öneme sahip olmuştur. Bunun nedeni, içerisinde barındırdığı elementler bakımından sinema ile benzerlikleri haiz olmasıdır. Oyunu yöneten bir kişinin olması, karakterlerin tiplerle biçiminde somut olarak perde üzerinde hayat bulması, doğrusal bir anlatı yapısının var olması gibi özellikler, sinemada da görülen unsurlardır. Halit Refiğ, Nijat Özön ve Metin Erksan gibi isimler, bu geleneksel sanatın Türk sineması ile ilişkisi üzerine yazılar kaleme almışlardır. Bununla birlikte, hikâyesinde Karagöz’e yer veren filmler de çekilmiştir. Filmlerde bir element olarak yer bulmasının ötesinde, Karagöz ve Hacivat’ın Türk sineması ile ilişkisi çok daha derindedir. Karakter yapılanması ve anlatı düzleminde Karagöz’ün, özellikle Yeşilçam dönemi güldürü filmleri ile çeşitli düzeylerde benzerliklere sahip olduğu kabul edilir. Tiplerlemlerin şiveye sahip olması ve dilin güldürü unsurunu beslemesi, farklı sınıfsal yapılardan gelen tiplerlemlerin karşılaşmasının komedi unsurunu beslemesi vb. buna örnektir. Bu çalışmada, geleneksel sanatlar arasında yer alan Karagöz ve Hacivat ile Yeşilçam dönemi güldürü filmleri ilişkisi ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda, iki sanat formu arasında doğrudan bir bağlantı olmasa da benzer bir kültürel arka plana sahip olunmasından dolayı çeşitli benzerliklerin var olduğu görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Karagöz ve Hacivat, geleneksel sanatlar, Yeşilçam sineması, güldürü, anlatı

A review on relationship between Karagöz-Hacivat and Yeşilçam period comedy films

Abstract

Traditional arts are considered important in discussions on the origin of cinema. Such discussions were held in Turkey on the relations between cinema and traditional arts that originated in Anatolia. Karagöz and Hacivat had an important place in this context. Because it has similarities with cinema in some aspects such as there is a person directing the play, that the characters appear on the screen, and that there is a linear narrative structure. Cineastes and writers such as Halit Refiğ, Nijat Özön and Metin Erksan had written on the relationship between traditional Turkish arts and Turkish cinema. Along with this, films were also shot that included Karagöz in their narrative. Beyond the fact that it takes place as an element in movies, Karagöz and Hacivat’s relationship with Turkish cinema is much deeper. It is accepted that Karagöz has similarities with Turkish comedy films at various levels in terms of character structuring and narrative. For example, the characters’ dialect and usage of

¹ Dr. Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü (Sakarya, Türkiye), muzafferyilmaz@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-9491-1048 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 14.02.2023 kabul tarihi: 20.04.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1279102]

language to enhance the comedy, and strengthening of the comedy by characters from different social structures, etc. In this study, the relationship between Karagöz and Hacivat and comedy films of the Yeşilçam period is discussed. As a result of the study, although there is no direct connection between the two art forms, it has been seen that there are various affinities due to having a similar cultural background.

Keywords: Karagöz and Hacivat, traditional arts, Yesilcam cinema, comedy, narrative

1. Giriş

Türk sineması üzerine kuramsal bir çerçeve çizme amacıyla kaleme alınan birçok eserde sinemanın icadından önce hayat bulmuş çeşitli seyirlik geleneksel sanatlar da okuyucuya sunulur. İcadı 1895 yılına dayandırılan bir teknik ve sanatsal yeniliğin anlatıldığı kitaplarda bu tarihten önce üretilen ve kitlelerin beğenisine sunulan ürünlerin de yer almasının nedeni, bu araçlar ile sinema arasında doğrusal ya da dolaylı bir ilişkinin olup olmadığının ortaya çıkarılma isteğinden kaynaklanmaktadır. Örneğin Mustafa Gökmen, *Başlangıcından 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları* adlı kitabında, sinema ile geleneksel Türk temaşa sanatı Karagöz ve Hacivat arasında bir bağlantı kurma çabası içerisindedir. Yazar, Karagöz'ün sinemanın öncülü olarak kabul edilebileceğini belirtir (1989, s.54-55). Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları* (2017) adlı kitabında, geleneksel Türk sanatlarını da sinemanın öncülü olarak İstanbul'da deneyimlenen seyirlikler arasında sayar. Nijat Özön de *Sinema Sanatına Giriş* kitabında, sinemanın geleneksel sanatların ardından ortaya çıkan bir sanat olarak onlardan yararlandığını ifade eder (2008, s.8).

Yukarıdaki örneklerde sinemanın geleneksel sanatlar ile paylaştığı müşterek bir zemin arayışı görülmektedir. Anlatıcı, seyirci, perde ya da izlenilen sahne, oyuncu ya da izlenilen nesne türünden benzerlikler, bu ilişkinin sorgulanmasına imkân tanımaktadır. Türkiye'de geleneksel sanatlar içerisinde yer alan Karagöz ve Hacivat oyunu da bu minvalde incelenmeye değer bir kültürel üründür. Sinema ile biçim ve içerik düzleminde birçok benzer yönünün olması, Türk sineması ile ilişkisinin ne düzeyde olduğu sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada, bununla doğru orantılı bir biçimde, Karagöz ve Hacivat oyununun Yeşilçam dönemi güldürü filmleri ile ilişkisi incelenmiştir. Güldürü filmlerinin tercih edilmesinin nedeni, Karagöz ve Hacivat'ın temelde güldürü özelliği ile ön plana çıkan bir sanat olmasından dolayıdır (Pekman, 2010, s.43). İki sanatsal form, karşılaştırmalı olarak betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu yöntemin tercih edilmesinin nedeni, ele alınan konunun geniş bir tarihsel düzleme sahip olması ve daha geniş bir düzlemde yorumlanmaya ihtiyaç duymasından dolayıdır (Baltacı, 2019, s.379).

2. Karagöz ve Hacivat'ın Tarihsel Serüveni Üzerine

Bir ışık-gölge oyunu olan Karagöz, perde gerisindeki ışık kaynağının önüne konan şekillerin hareket ettirilmesi ve seslendirilmesine dayanır (Mutlu, 2002, s.1). Geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında değerlendirilen bir sanattır ve gösteri tekniği olarak tuluata, güldürüye ve seyirciyle bağ kurmaya dayanmaktadır. Karagöz oyunu sarayda, sünnet düğünlerinde ve mahalle kahvelerinde yüzyıllar boyunca oynatılmıştır (Oral, 1996, s.4).

Karagöz ve Hacivat bir gölge oyunudur. Tarihsel düzlemde gölge oyunu olma özelliği taşıyan ilk kültürel ürünler Güneydoğu Asya'da ortaya çıkmıştır. Çin, Hindistan, Japonya ve Endonezya gölge oyununun kullanıldığı ilk ülkelerdir. Asya'nın doğusunda gölge oyunu, dini bir arka plan uyarınca ortaya çıkar.

Budizm ve Şamanizm’de topluma düzen vermek amacıyla bu sanattan yararlanılır (Oral, 1996, s.4). Mustafa Mutlu, gölge oyununun Orta Asya’da da kullanıldığını belirtir (Mutlu, 2002, s.1). Karagöz ve Hacivat da her ne kadar bir gölge oyunu olsa da gerek biçim gerek anlam yapısı uyarınca Anadolu coğrafyasında hayat bulan bir kültürün ürünüdür. Necla Kapan, Karagöz’ün ilk defa Orhan Gazi döneminde Şeyh Küşteri tarafından oynatıldığını belirtir. Şeyh Küşteri, Bursa’da yaşayan tasavvuf erbabı bir şeyhtir (Çarpan, 2014, s.24). Rivayete göre Karagöz ve Hacivat, Bursa’da bircamii inşaatında çalışan iki işçidir ve inşaat sırasında çalışanları güldürdükleri gerekçesi ile Sultan Orhan tarafından idam edilirler. Fakat daha sonra Sultan Orhan bu kararından pişmanlık duyar. Şeyh Küşteri, sultanı teskin etmek amacıyla Karagöz ve Hacivat’ı ona bir gölge oyunu formunda sunar. Diğer bir rivayete göre Şeyh Küşteri’ye bir öğrencisi hayatın ne olduğu üzerine bir soru sorar. Küşteri bu sorunun ardından sarığını perde şeklinde gerer. Ardından açıklamaya başlar. Perdenin dört köşesi olduğu gibi hayatın da marifet, hakikat, şeriat ve tarikat olmak üzere dört temele dayandığını belirtir. Şeyh, ardından perdedeki her bir kenara üçer çizgi çeker ve ortaya çıkan on iki parçanın da on iki imamı temsil ettiğini belirtir. Sonra perdenin arkasından bir ışık yakar. Perde üzerinde gölgeler oluşturan Küşteri, hareket eden gölgelerin insanoğlu olduğunu, insan hayatının da gerçekte bu denli geçici olduğunu dile getirir ve perdenin sahibinin de âlemleri yaratan Allah olduğunu söyler (Oral, 1996, s.32-33). Bir diğer rivayete göre ise Yavuz Sultan Selim’e Mısır zaferinden sonra gerçekleşen eğlencede gölge oyunu gösterilir, padişah da bu sanatı İstanbul’a getirir (Sarı, 2016, s.12). Görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat’ın nasıl ortaya çıktığı üzerine birbirinden farklı görüşler vardır. Karagöz her ne kadar tarihi birkaç bin yıla dayanan bir gölge oyunu geleneğinin devamı olsa da tarihsel bakımdan Osmanlı’nın ilk dönemlerine dayandırılması, onun Anadolu coğrafyasında neşet eden bir Türk kültürünün ürünü olduğunu göstermektedir.

Mevlit Özhan, Karagöz oyununun 1850’li yıllarda önemini gittikçe kaybetmeye başladığını ifade eder. Bunun nedeni olarak, Batı tiyatrosunun ülkemizde daha fazla kabul gören bir seyirlik haline gelmesini gösterir (2014, s.201). Tanzimat ile başladığı kabul edilen Batılılaşma sürecinde birçok toplumsal pratik hemen olmasa da Batılı muadili ile yer değiştirir. Bunlar arasında Karagöz ve Hacivat da vardır. Ferit Öngören, oyunun önemini yitirmesinin bir nedeni olarak da toplumsal atmosferin dönüşmesini gösterir. İmparatorluğun küçülmesinin, aynı şekilde Karagöz oyununda birlikte barış içerisinde yaşadığı gösterilen halkların birbirine düşmanca bir tavır almasının, oyunun eskisi gibi rağbet görmemesini beraberinde getirdiğini ifade eder (Öngören, 1998, s.65).

3. Yıktın Perdeyi Eyledin Viran: Karagöz ve Hacivat Oyununda Biçimsel Özellikler ve Anlatı

Karagöz oyunu için öncelikle üzeri perde gerili bir sahne yapılı. Perdenin arkasında yer alan ve peş tahtası adı verilen raf yerine tef, ışık kaynağı, zil, nareke vb. eşyalar konur. Karagöz oyuncularına hayali, hayalbaz, şahbaz gibi isimler verilir. Hayali, Karagöz ve Hacivat oyununun can damarıdır. Karagözün şekillerini işleyen ve tasvirlerini oynatan hayali, aynı zamanda bir ressam ve oyun yazarıdır. Oyunu tuluat şeklinde sunan hayali tek başına bir oyuncu, bir meddahtır. O aynı zamanda bir tiyatro sanatçısıdır. Çeşitli karakterleri seslendiren hayali, aynı zamanda çalgı aletlerini de kullanır. Oynatıcıların çırakları da vardır. Şarkıları ve türkülerini okuyan kişiye yardak, tef çalan kişiye sazende denir. Karagöz oyununda kullanılan tasvirler deve, sığır ya da manda derisinden yapılı. Işık kaynağı olarak da muma ya da spota ihtiyaç duyulur (Mutlu, 2002, s.3-5). Görüldüğü üzere Karagöz ve Hacivat, bir kişinin yönetiminde hazırlanan ve belirli bir anlatım yapısına sahip bir oyunun sunulması üzerine kuruludur.

Karagöz oyunu dört bölümden oluşur. Bunlar; giriş, muhavere, fasıl ve bitıştır. Giriş bölümünün başında perdede, göstermelik denilen figürler yer alır. Bunlar ağaç, vazoda bir çiçek ya da gemi olabilir. Bu figürler perdeden yavaş yavaş kaldırılırken perdenin sağ tarafından Hacivat bir şarkı söyleyerek girer. 'Of hay hak' dedikten sonra bir şiir okur. Ardından yaratıcıya ve Şeyh Küşteri'ye dua eder. Hacivat daha sonra sahneye Karagöz'ü çağırır. Karagöz ilk başta gelmek istemese de daha sonra gelir. Ardından iki karakter sahnede bir müddet kavga eder. Hacivat kaçır ve Karagöz Hacivat'tan şikâyet eder. Hacivat perdeye tekrar geldiğinde muhavere bölümü başlar. Bu bölümde Karagöz ve Hacivat'ın birbirini yanlış anlamaları üzerinden gelişen diyaloglara yer verilir. Fasıl bölümünde ise belirli bir tema çevresinde olaylar gelişir. Oyun, bu bölümde yaşananlara göre isimlendirilir. Bitiş bölümü, Karagöz ve Hacivat arasında geçen kısa bir konuşmadır. Ardından Hacivat; "Yıktın perdeyi eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim hemân" diyerek sahneden çıkar. Karagöz de son olarak; "Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola yarın akşam, yakan elime geçerse vay haline" der ve o da sahneden çıkar (Mutlu, 2002, s.6-7).

Karagöz oyununda birbirinden farklı tiplere yer verilir. Bu tipler Acem, Arap, Arnavut, Beberuhi, Baba Himmet, Cinler Cadılar, Çengiler Köçekler, Çelebi, Efe, Frenk, Hacivat, Karagöz, Karagöz'ün Karısı, Laz, Mestan Ağa, Tuzsuz Deli Bekir ve Tiryaki'dir. Oyundaki trajikomik durumlar da büyük oranda bu farklı karakterlerin birlikteliğinden doğar. Bu karakterler aynı mahallede yaşayan insanlardır ve genellikle İstanbul'a imparatorluğun farklı yerlerinden gelmişlerdir. Bu kişiler genellikle yöresel giyinir ve geldikleri yerin şivesiyle konuşur. Onların bu durumu oyundaki güldürü unsurunu besler (Mutlu, 2002, s.14-17). Olaylar her ne kadar İstanbul'un bir mahallesinde geçse de oyun, Osmanlı'nın genelini yansıtmaktadır ve bu bağlamda imparatorluğun bir aynası gibidir (Özhan, 2014, s.200). Karagöz oyununda karakterler yerine tipler kullanılır. Her tipin oyun içinde nasıl bir rolü olduğu önceden bellidir. Seyirci oyun sırasında sürprizle karşılaşmayacağını bilir (Nutku, 2014, s.80). Karagöz oyununda konular halk masallarından, tarihi gerçekliklerden, günlük yaşantıdan ya da gerçeküstü ve mantık dışı olaylardan alınsa da güldürü özelliği her zaman ön plandadır. Dil de bu bağlamda güldürünün oluşmasında önemli bir öğedir. Dil aracılığıyla kurulan anlaşmazlıklar, şive taklitleri, diksiyon bozuklukları ve söz oyunları, oyun boyunca güldürü unsurunu canlı tutar (Özhan, 2014, s.200). Görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat oyunu büyük oranda Osmanlı toplumunun bir tasvirini yapmaktan öteye gitmemektedir. Oyun sırasında bireysel temelde bir drama ya da oyuna hayat veren kişinin toplumsal ya da sanatsal anlamda sorun olarak gördüğü meselelere parmak basılmaz. Başı ile sonunun belli olduğu oyun, her ne kadar ders verici bir mahiyete sahip olsa da temelde eğlencelik bir tasvir olmaktan öteye gitmemektedir.

Karagöz sokak dili ile konuşan bir halk adamıdır. Tahsil görmeyen bir kişi olarak yabancı sözcükleri anlamayan Karagöz, bu kelimeleri kullananlar ile de alay eder ve onun bu cümleleri yanlış anlaması oyunun güldürü unsurları arasında yer alır. Her şeye karışan bir yapıda olan Karagöz, girdiği sıkıntılı durumlardan kurtulmasını da bilir. Yerinde duramayan, canlı bir karakter olan Karagöz aynı zamanda da patavatsızdır. Hacivat ise onun aksine ilim irfan sahibi, medrese eğitimi görmüş, kendi çıkarlarını korumaya çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkar. Karagöz'ün patavatsızlığına karşın o, kendi konforunu ve konumunu bozmamak için insanların işine karışmaz, eleştiri yapmaz (Mutlu, 2002, s.16). Karagöz halk dili ile konuşurken Hacivat divan dili ile konuşur (Ortaç, 2014, s.13). Oyundaki güldürü unsurunu besleyen ikiliğin büyük oranda Karagöz ve Hacivat'ın farklı eğitim ve görgü kurallarına sahip olmasından ileri geldiğini belirtebiliriz. Toplumsal ayrımlar, oyunun akışını ve güldürü unsurunu beslemektedir.

Müzik, Karagöz oyununun önemli bir bileşenidir. Her karakter perdeye belirli bir müzik eşliğinde girer. Oyunun içerisinde türkülere, şarkılara, oyun havalarına, köçeklere, peşrev ve saz semailerine yer verilir

(Mutlu, 2002, s.4.) Seyirciler ise hâlihazırda sevdikleri ezgileri Karagöz oyunu sırasında dinlemekten zevk duyarlar (Banarlı, 2014, s.55) "Karagöz oyunlarında folklor ürünlerinden alabildiğine yararlanılır. Bir Karagöz oyununda, halk müziği-yöre müzikleri, el sanatları, halk edebiyatı, âşık edebiyatı, divan şiiri, mâni, fıkra, masal, hikâye, atasözü, deyimler ve halkoyunları geniş yer alır." (Özhan, 2014, s.200-201).

Karagöz ile Hacivat her ne kadar kaynağı Güneydoğu Asya'ya kadar giden gölge oyunu geleneğinin bir devamı olsa da anlatı yapısını büyük oranda coğrafyamızın kültürel yapısından alır. Ahmet Kabaklı, Karagöz'ü dünyadaki diğer gölge oyunlarından ayıran dört özelliğin olduğunu belirtir. Bunlar; Karagöz'ün tasavvufi ve ahlaki olması, güldürü unsurunu Türkçe'nin inceliklerinden alması, geniş bir tip kadrosuna sahip olması ve bir İstanbul sanatı olmasıdır (2014, s.243-244).

Karagöz, güldürü ağırlıklı bir sanat olsa da temelde tasavvufi ve ahlakidir. Bu bakış açısına göre Karagöz'de tasavvufi ve ahlaki yönelim güldürü unsurunun içine gizlenmiştir (Kabaklı, 2014, s.243). Gölge oyunu tabiri, Muhyiddin-i Arabi tarafından da tasavvuf fikrini açıklamak için kullanılır. Arabi, insanları gölge oyunundaki karakterlere benzetir. Gölge oyunundaki karakterleri yöneten bir kişinin olması gibi dünyada da biz insanları yöneten bir yaratıcı vardır (Oral, 1996, s.18-19). Karagöz oyunu, Hacivat'ın dua etmesi ile başlar. Onun ilk sözü ise 'Hay Hak'tır. Hacivat ayrıca; 'Huzuru hazıran, cemiyeti irfan, vakti safayı merdan, hınzırdır, kâfirdir, laindir Şeytan' der, ardından; 'Şeytanın dinsizliğinden Rahmanın birliğine' diyerek secdeye kapanır (Sevin, 1968, s.22). Hacivat, Hacı İvaz ya da Hacı İvad'ın kısaltılmışıdır. Bu, onun hacca gittiğinin göstergesidir (Oral, 1996, s.26). Karagöz'ü ilk oynatan olduğuna yönelik rivayetler bulunan Şeyh Küşteri hem bir mutasavvıf hem de bir şeyhtir. Ayrıca, on altıncı asır din adamlarından Şeyh Şazeli de Karagöz oyununu, insanların ahlaki gelişimleri bakımından değerli bir araç olarak görmüş, Karagöz'ün vaazlardan daha etkili olduğunu belirtmiştir (Sevin, 1968, s.45).

Karagöz'ün anlatısında dini boyutun yanında eğitici boyut da hâkimdir. Oyun içerisinde yanlış davranışlar, toplumun örf ve adetlerine uymamanın yanlışlığı mutlaka vurgulanır (Özhan, 2014, s.201). Karagöz oyununu ilk oynatan kişi olarak kabul edilen Şeyh Küşteri'nin tasavvuf erbabı olması ve oyunun içerisinde tasavvufi ve ahlaki mesajların bolca kullanılması, Karagöz'ün dini yönünü göstermesi bakımından önemlidir. Şeyh Şazeli'nin Karagöz üzerine olan düşünceleri, mutasavvıfların Karagöz'ü halkı kendi inançları doğrultusunda eğitmek amacıyla bilinçli bir şekilde kullandıklarına da bir göndermedir. Bu minvalde düşünüldüğünde, Karagöz'de ahlaki olanın güldürü unsurunun içine gizlenmesi, ahlaki mesajlar verilmek istenen halkın oyuna olan ilgisini artırmak amacıyla bilinçli bir tercih olarak görülmektedir.

Karagöz'ün güldürü yapısı büyük oranda Türkçe'nin inceliklerine dayanır. Oyun boyunca, diğer karakterlerde görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat da farklı tarzda bir Türkçe konuşurlar. İkili arasındaki anlaşmazlıklar da büyük oranda bu farklılıktan kaynaklanır. Hacivat Türkçeyi bir aydın gibi konuşmakta, Karagöz ise onun Türkçesini anlamamaktadır. Bunun sonunda da Karagöz ya anlamadığı kelimeleri değiştirmekte ya da Karagöz'e dayak atmayı tercih etmektedir (Sevin, 1968, s.47-48). Karagöz oyunu tiplemelere dayanmakta, her bir tip de Türkçeyi farklı bir aksan ile konuşmaktadır. Türkçe, olanca zenginliği ile Karagöz oyununda kendisine yer bulmaktadır.

Karagöz oyunu geniş bir tip kadrosuna sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu'nun büyüklüğü ile doğru orantılı bir biçimde, oyunda da bir tip kalabalığı vardır. Her bir karakter, ait olduğu halk ya da topluluğun stereotipik özellikleri uyarınca temsil edilir. Oyunda Arnavut taassubu ve böbürlenmesi, Yahudi para ve mal düşkünlüğü, Laz feveranlı şahsiyeti ve süratli konuşması ile kendisine yer bulur.

Zenne, Çelebi, Tiryaki, Altıkarış, Beberuhi, Tuzsuz Deli Bekir gibi tipler de eski İstanbul'da benzerlerine rastlanan tiplerdir (Banarlı, 2014, s.53). Karagöz bir İstanbul sanatıdır. Karagöz'ü ilk defa oynatan kişi olarak kabul edilen Şeyh Küşteri'nin bu oyunu Bursa'da oynattığı rivayet edilse de Karagöz ancak bir imparatorluk başkentinde hayat bulacak denli zengin bir metne sahiptir. Çok farklı din ve kültürden tipi bünyesinde barındırması, çeşitli sosyal katmanlardan kişilerin beraberliğine bu denli vurgu yapması bunu göstermektedir. Karagöz oyunu Osmanlı coğrafyasının ne denli geniş olduğunun ötesinde, onun toplumsal yapısı hakkında da bilgi vermektedir. Bu oyunda karakterler zengini ve fakiri, eğitilmiş ve eğitimsiz, kültürlü ve kültürsüz ile toplumsal yapıyı geniş bir biçimde yansıtmaktadır. Sonuç olarak söyleyebiliriz ki; Karagöz ile Hacivat ışık ve gölgenin ustaca kullanılmasına dayanan, güldürü unsurunun ön planda olduğu, toplumun bir panoramasını sunmaktan öteye geçmeyen, biçim ve içerik bakımından sınırları belli, ahlaki mesajlara sahip olsa da bunu güldürü unsuru ile birlikte vererek belirli görüşleri dayatmamaya gayret eden, Osmanlı coğrafyasının ve İstanbul'un çok kültürlü yapısını gösteren geleneksel bir sanatımızdır.

4. Yeşilçam Dönemi Türk Sineması ve Güldürü Ağırlıklı Filmler

Türkiye'de sinema ancak 1950'li yıllar ile birlikte popüler bir alan haline gelir. Bunda, 1948 yılında yürürlüğe giren ve Türk filmlerinden yabancı filmlere oranla daha az vergi alınması üzerine olan karar etkili olur. Bu karar ile birlikte film yapımı kârlı bir iş haline gelmiş, peşi sıra yapım şirketleri kurulmuştur (Kirel, 2005, s.56). Görüldüğü gibi, sinema sektöründe yaşanan bu hızlı büyümenin önemli bir sebebi onun kârlı bir iş alanı olarak görülmesidir. Bundan dolayı, bu dönemde sinemacıların en büyük amacı, seyircileri sinema salonlarına çekmek olmuştur. Bu da filmlere her türden seyircinin ilgisini çekecek trüklerin eklenmesi sonucunu doğurmuştur (Kuyucak Esen, 2010, s.61). Bu dönemin bir diğer özelliği de sermayenin büyük oranda sektör dışından gelmesidir. Bu da sinemadan elde edilen gelirlerin tekrar sinemaya dönmesini engellemiş, bunun sonucunda da sinemaya gerekli yatırımlar yapılmamıştır (Kirel, 2005, s.65-66). Yeşilçam'ın anlatı yapısının oluşmasında ve onun halk ile bütünleşik bir endüstri haline gelmesinde bölge işletmeciliği sisteminin önemli bir payı vardır. Anadolu'nun farklı yerlerinden gelen sermayedar kişiler olan bölge işletmecileri İstanbul'daki yapımcılara avans verir, filmler de bu sayede çekilebilirdi. Bölgelerinde ne türden filmlerin sevildiğini çok iyi bilen işletmeciler filmin anlatı yapısına da müdahale eder, onların tercihleri seyirciyi salona çektiğinden yapımcılar onların kararlarına sadık kalırdı (Tunç, 2012, s.76). Görüldüğü gibi Yeşilçam döneminde sinemayı sanatsal bir anlatım aracı olarak değil de maddi gelir elde etmek amacıyla tercih eden sektör dışı yatırımcıların varlığı, halkın sinema salonlarına çekilmesinin en büyük amaç olmasını da beraberinde getirmiştir. Şükran Kuyucak Esen, bu olguyu şu şekilde açıklar;

“...Bir filmin içine dindarlar için uzun ezan ve dua sahneleri, erkekler için uzun pavyon ve göbek dansı sahneleri, genç kız ve kadınlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar içinse komik hallere düşen şişman aşçı, şaşkın hizmetçi sahnelerini ardı ardına yerleştirmektedirler. Özdeşleşmeyi sağlayacak özelemler, hayaller, her izleyicinin kendini mahallesinin milyoneri gibi düşlemesini sağlayacak, bol bol tüketilen varlıklı yaşam biçimleri; her gencin kendisini ‘tapınacak’ kadın ya da adam gibi hissetmesini sağlayacak güzel, sağlıklı ve şık insan tipleri, perdeden salonlara saçılmaktadır. Hizmetçili, otomobilli, lüks apartman daireli yaşamlar içinde yaşanan aşkları, şıklaşarak ve kozmetiklerle güzelleşerek âşık edilen varlıklı sevgilileri anlatan filmler insanlara tükettikçe mutlu olacakları duygusunu vermektedir.” (2010, s.61).

Rekin Teksoy da Yeşilçam filmlerinin belirli formüller uyarınca gerçekleştirildiğini belirtir;

“Sanat birikimi ya da kaygısı olmayan yapımcılar, bir iki, bilemediniz üç dört hafta içinde çekilen filmlerle, el yordamıyla da olsa, yeni bir meslek kolunun ortaya çıkmasını sağladılar. Minare, ezan, mevlüt ve mezarlık görüntüleri; gazelhanlar, hanendeler, rakkaseler; kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar; iyi yürekli yoksul genç kız ve delikanlılar; kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler; namus

uğruna işlenen cinayetler; aldatılan eşler, tecavüze uğrayan kadınlar bu filmlerin yaygın öğeleri oldu. Bu filmleri izleyenler, o yıllar Türkiye'sinin toplumsal yaşamı konusunda, filmin çekildiği kent, kasaba ya da köyün sokak görüntülerinden başka bir şey bulamazlar." (2009, s. 482).

Oğuz Adanır, popüler Türk sineması için oyuncu olgusunun önemine değinir. Türk filmlerinin önemli bir çoğunluğunda geleneksel masallarda olduğu gibi anlatıcıdan ziyade kahramanlar ve bu kahramanların yaptıklarının önemli olduğunu belirten Adanır, bundan dolayı Türk sinemasının yönetmen sineması olmadan önce bir oyuncu sineması olduğunu dile getirir. Filmlerin yönetmenleri üzerinden değil, başrol oyuncularını üzerinden değerlendirildiğini belirtir (2003, s.141). Yeşilçam dönemi sinemasının bir diğer kendine has özelliği, bir tür sineması olmasıdır. Adanır, Yeşilçam sinemasında iki hâkim anlatı türü olduğunu ifade eder. Bu anlatım türlerinden bir tanesi melodram iken diğeri komedidir (2003, s.147). Melodram sözcüğü şarkı anlamına gelen melos ile oyun anlamına gelen drame sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur (Akpınar, 2015, s.65). Acıma duygusunu harekete geçiren melodram filmleri, anlatısını masum bir kişiye haksızlık yapılması ilkesinden hareketle kurar. İzleyici, filmdeki karakterler ile özdeşlik kurar. Seyirci aslında perdedeki karakter için değil kendi hayatı için gözyaşı döker. Melodramatik filmlerde duygular yoğun bir biçimde yaşanır. Sonsuz iyi ile sonsuz kötü iki karakterin çatışması üzerine kurulu bu filmlerde rastlantılar, beklenmedik zamanda gelen yardımlar ve akla yatkın olmayan şeyler ile bolca karşılaşılır (Singer, 2001, 44-46). Türkiye'de melodram türünün yerleşmesinde İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan filmlerinin Mısır üzerinden gelmesinin önemli bir payı vardır. Mısır filmleri de Amerikan filmleri ile birlikte Türkiye'ye gelmeye başlamış, Türk seyircisinin bu türden filmleri sevmesi ile birlikte Türk sineması da bu minvalde film üretir hale gelmiştir (Coşkun, 2009, s.25).

Komedi de Türk sineması için bir diğer önemli türdür. Türk sinema tarihi boyunca önemli sayıda güldürü özelliğiyle ön plana çıkan film çekilmiştir. Oğuz Makal, *Gülmenin Sineması* adlı kitabında, Türk sinema tarihi boyunca dikkat çeken güldürü film ve sanatçıların tarihsel olarak inceler. Türkiye'de ilk komedi tiplemesinin Bican Efendi olduğunu dile getiren Makal, *Bican Efendi Belediye Müfettişi*, *Bican Efendi Tebdili Havada*, *Bican Efendi Yeni Zengin*, *Bican Efendi Para Peşinde*, *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* olmak üzere komedi filmlerinin çekildiğini belirtir. *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmlerinin de güldürü çizgisinde hayat bulduğunu dile getiren Makal, daha sonra Muhsin Ertuğrul'un da *Karım Beni Aldatırsa* ve *Cici Berber* gibi örneklerde de görüldüğü üzere komedi filmleri çektiğini dile getirir (Makal, 2017, s.474-477). Murat Ünal, Sinemacılar Dönemi'ne kadar geçen süre boyunca Türk sinemasında toplumsal konulardan ve derinlikten uzak, harekete dayalı güldürü filmleri çekildiğini belirtir. 1940'lar ile birlikte seyirci tarafından beğenilen ve yıldız oyuncu haline gelen ilk güldürü sanatçıları ortaya çıkmıştır. Güldürü ustası İsmail Dümbüllü bunlardan biridir (Ünal, 2018, s.28-29). 1950'li ve 1960'lı yıllara gelindiğinde sinemada güldürü özellikleriyle ön plana çıkan Cıralı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer gibi tiplmeler hayat bulacaktır. Bu dönemde melodram filmlerinde dahi güldürü özellikleri ile ön plana çıkan karakterler yer alır. Vahi Öz, Suphi Kaner ve Necdet Tosun gibi oyuncular melodramatik filmlere güldürü öğeleri ekleyen tipler olurlar (Makal, 2017, s.486-487). 1970'li yıllarda da Türk sinemasında güldürü filmleri çekilir. Bu dönemde Ertem Eğilmez, *Şaban Oğlu Şaban* (1977), *Salak Milyoner* (1974) ve *Köyden İndim Şehire* (1974) gibi filmlere imza atar.

5. Türk Sinemasında Karagöz ve Hacivat

Sinema, modern dönemde icat edilmesi hasebiyle sınırların görece muğlaklaştığı bir dönemde hayat bulan ve anlatı yapısının ortaya çıktığı Batı coğrafyasında inşa edildiği bir sanattır. Karagöz ise bunun aksine anlatısını belirli zıtlıklar, yanlış anlamalar üzerine kuran, başı ile sonu değişmeyen bir ışık gölge oyunudur. Bununla birlikte Türk sinemasında Karagöz oyununu anlatısına dahil eden filmler hayat

bulmuştur. Aynı şekilde, bu oyunun Türk sinemasının kökeni olarak kabul edilip edilemeyeceğine yönelik tartişmalar da gerçekteştirilmiştir.

Türk sinema tarihi boyunca Karagöz ve Hacivat üzerine olan ya da bu sanatı yan bir öge olarak kullanan filmler çekilmiştir. Bunlardan ilki 1933 yılında Hazım Körmükçü tarafından çekilen *Yeni Karagöz*'dür. Film, kendisi de bir Karagöz oynatıcısı olan Körmükçü'nün oyunu kameraya alması ile oluşmuştur (Scognamillo, 2014, s.1). Lütfi Ö. Akad'ın 1960 yılında çektiği *Yangın Var* adlı filmde de Karagöz ve Hacivat kendisine yer bulur. Osmanlı dönemi İstanbul'unda tulumbacılık yapan Murat'ın paşa kızı Müjgân ile aşkının anlatıldığı filmde Karagöz, mahallelinin akşam olduğunda izlediği bir seyirlik olarak gösterilir. Yavuz Turgul, 1993 yılında çektiği *Gölge Oyunu* adlı filmde Karagöz ve Hacivat'ı gündeme getirir. Filmde, modern birer Karagöz ve Hacivat olan Abidin ile Mahmut'un İstanbul'da hayatta kalma hikâyesi anlatılır. İkilinin yabancı bir kadına sahip çikmaları hayatlarını değiştirecek ve bu, tasavvufi bir taraftan bakıldığında kendi tekâmüllerini engelleyen geçmiş sıkıntıları ile hesaplaşmalarını sağlayacaktır. Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* adlı filmi 2006 yılında vizyona girer. Film, Osman Bey zamanında yaşayan Karagöz ve Hacivat'ın hikâyelerini anlatır ve bu oyunun nasıl ortaya çıktığı üzerine de var olan rivayetlerden birisini kendisine temel olarak alır. Derviş Zaim'in 2010 yılında çektiği *Gölgeler ve Suretler* adlı filmde de Karagöz ve Hacivat merkezdedir. Kıbrıs'ta Rum çeteler ile Türkler arasında çatışmaların yaşandığı bir dönemde geçen filmde Karagöz oynatan bir karakter vardır. Bunun ötesinde, Karagöz ve Hacivat filmde, yıllardır birbiri ile konuşmayan iki kardeş ve onun ötesinde Kıbrıs'ta yaşayan Türk ve Rumların yaşadıkları anlaşmazlıkların alegorik şekilde yansıtıldığı bir sembole dönüşür.

Karagöz ve Hacivat, Türkiye'de özellikle 1960'lı yıllarda hayat bulan sinema tartişmalarında kendisine önemli bir yer bulmuştur. Bu tartişmalar, dönemin Ulusal Sinema düşünceyi etrafında gelişmiştir. Ulusal Sinema düşünceyi, dönemin önemli yönetmenlerinden Halit Refiğ tarafından teorize edilmiştir. Refiğ'e göre Türk toplumu, Batı toplumlarından farklı bir tarihsel gelişim sürecine sahiptir. Bundan dolayı onun sanatı, Batı toplumlarında olduğu gibi bireyi değil toplumu yansıtmakta ve anonim özellikler taşımaktadır. Türk sinemasının da halktan beslendiği için anonim özellikler taşıdığını belirten Refiğ, bundan dolayı onun Karagöz sanatı ile benzerliklere sahip olduğunu dile getirir (Refiğ, 2009, s.142). Refiğ'e göre Türk sineması Karagöz ile fiziksel bir benzerliğe sahip olmamakta fakat müşterek bir tabanı paylaşmaktadır (Coşkun, 2009, s.61). Dönemin Ulusal Sinema tartişmalarında yer alan Metin Erksan için de Karagöz ve Hacivat, Dede Korkut Hikâyeleri ve Türk masalları ile birlikte Türk sinemasının trajedi ve dram bakımından kökenleri arasında yer alır (Makal, 2007, s.455). Ulusal Sinema bağlamında değerlendirilen bir diğer yönetmen ise Duygu Sağıroğlu'dur. Sağıroğlu'na göre Türk sineması Türk insanının dünya görüşünü yansıtmalıdır ve bu minvalde onun Karagöz dâhil olmak üzere geleneksel sanatlardan fiziksel olarak olmasa da anlamsal olarak yararlanması gerekmektedir (Coşkun, 2009, s.71-72). 1960'lı yılların Karagöz ve Türk sineması tartişmalarında Nijat Özön ise Ulusal Sinemacıların karşısında yer almaktadır. Özön, geleneksel sanatlarımızın sinema ile farklı formlara sahip olduğunu belirtir ve bu bağlamda Karagöz'ü de dâhil ederek bu sanatları Türk sinemasının gelişmesinin önündeki engeller olarak görür (Özön, 2014, s.64-65). Görüldüğu gibi 1960'lı yıllarda Türk sinemasının kökeni üzerine önemli tartişmalar yaşanmıştır. Bu tartişmalar, Karagöz sanatının Türk sinemasının kökeni olup olamayacağı ve Türk sinemasının ondan ne oranda faydalanabileceği üzerinedir.

6. Türk Sineması ile Karagöz ve Hacivat Oyununun Paylaştığı Müşterek Zemin

Karagöz oyununun belirli kurallar çerçevesinde hayat bulduğunu görmüştük. Başlangıcından sonuna kadar bütün aşamalarının önceden belirlendiği oyunda hayalinin yaratıcı bir kişilik olarak oyuna katabileceği şeyler oldukça sınırlıdır. Yeşilçam sisteminde de filmler büyük oranda bu minvalde üretilmekteydi. Daha önce de gördüğümüz gibi bölge işletmeciliği sisteminde yapımcılar sermayedarlara bağımlı olduklarından, filmlerin belli kalıpların dışına çıkması son derece zordu. Bundan dolayı Türk filmlerinde, Karagöz oyununda görüldüğü gibi belirli formüller uygulanıyordu.

Karagöz oyunu tiplemelere dayanır. Her bir tipin asla vazgeçmediği karakteristik özellikleri vardır. 1950 ile 1970'li yıllar arasında çekilen güldürü ağırlıklı popüler Türk filmleri de Karagöz ve Hacivat'la doğru orantılı bir biçimde tiplmeler üzerine kuruludur. Türk sinema tarihi boyunca Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban gibi tiplmeler ile karşılaşırız. Her bir tipin kendine has özellikleri vardır. Örneğin Cilalı İbo saf, temiz ama bir o kadar da hazırcevap ve kadınlara karşı zaafı olan bir tiptir. Şapkasında ismi yazılıdır ve filmlerinde Arabistan'a ya da Almanya'ya hükümdar da olsa onun gönlünde ayakkabı boyacılığı vardır. Turist Ömer de İstanbul sokaklarında yaşayan bir aylaktır. Çalışmayı sevmeyen ve bunu bir hayat felsefesi haline getirmiş Turist Ömer kendisini farkında olmadan küresel bir boyuta sahip sorunların içinde bulur ve bu sorunların üstesinden iyi niyeti ve saflığıyla gelir. Her ne kadar tipten tipe girse de Şaban tiplemesi de genel olarak içinde bulunduğu ortamda düzeni bozan, saf ama aynı zamanda kurnaz bir tipleme olarak karşımıza çıkar. Öztürk Serengil de filmlerde asabi, yerinde duramayan, Türkçe kelimeleri bilinçli bir şekilde yanlış telaffuz eden bir tiplemedir. Örneğin şapkaya şepke, tamama temem, evete ise bittabi der.

Karagöz oyununda ana karakterler kadar yan karakterler de birer tiplemedir. Bu oyunda Laz, Rum, Yahudi, Beberuhi, Tuzsuz Deli Bekir gibi tiplmeler vardır ve her biri geldiği coğrafya ve sosyal statüleri uyarınca oyunda güldürü unsurunu besler. Yeşilçam filmlerinde de Karagöz'de olduğu gibi yan karakterlerin birer tipleme olduğu görülür. Bu filmlerde de Laz, Kürt, Arap, Frenk ya da irksal bağlamın ötesinde kabadayı ya da okumuş kişiler birer tipleme olarak sunulur. Örneğin, *Cilalı İbo ve Kırk Haramiler* adlı filmde Cilalı İbo Saristan adlı ülkenin kendisine miras olarak kaldığını öğrenir ve o ülkeye gider. Film boyunca basmakalıp Arap tipinin her çeşidi ile karşılaşırız. Lütfi Ö. Akad'ın *Yangın Var* filminde ise aslen Afrika kökenli olan bir Arap Bacı tiplemesi vardır. *Nasreddin Hoca ve Timurlenk* filminde ise Yahudi tiplemesi ile karşılaşırız. Çoğu filmde her bir tipin kendine has cümleleri vardır ve film boyunca karşılaştıkları çoğu durumda o cümleyi tekrar ederler. *Adanahı Tayfur Kardeşler* buna iyi bir örnektir. Film boyunca Öztürk Serengil'in canlandığı tip; 'Patlangoz bir durum', Ahmet Tarık Tekçe'nin canlandığı Ahmet; 'Olmaz ki, böyle de evlilik olmaz ki', Hüseyin Baradan'ın canlandığı Kâmil ise, 'Abi değil şef' repliklerini tekrar eder. *Ne Şeker Şey* adlı filmde de Vahi Öz'ün canlandığı Hacı Mansur, film boyunca; 'Horozuna kravat taktığım' repliğini tekrar eder. Türkçe'nin bu şekilde kullanılması ile Karagöz ve Hacivat oyununda da karşılaşırız. Karagöz oyunu da karakterlerin Türkçe kelimeleri yanlış anlamaları ya da yanlış telaffuz etmeleri üzerinden güldürü unsurunu besler.

Karagöz oyununda tiplmelerin Osmanlı toplumunun farklı sınıfsal yapılarını temsil ettiğini görmüş, oyun içerisinde farklı ekonomik ve kültürel sınıflardan gelmenin bir dram yaratmadığını, aksine güldürü ögesini beslediğini belirtmiştik. Yeşilçam döneminde çekilen güldürü ağırlıklı popüler Türk filmlerinin de bu türden bir arka plana sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yeşilçam dönemi güldürü filmlerinde başkarakterler büyük oranda yoksul bir hayat yaşamaktadır. Yoksulluklarının dramatik bir şekilde perdeye yansıtılmadığı karakterler film boyunca çok farklı ekonomik ve kültürel sınıfın içine girme fırsatına sahip olur. Film boyunca zenginlerin dünyasında söz sahibi olacak kadar güçlenen karakterler

filmin sonunda, filmin başındaki yoksul hayatlarına geri döner. Bunu da mutluluk ile karşırlar. Film, seyirciye başkarakter ile özdeşleşme sunmaktan ve onları kısa süreliğine de olsa varlıklımış gibi hissettirmekten öteye gitmez, aksine filmin sonunda onların yoksul hayatlarının yüceltilmesini de gerçekleştirir.

Müzik, Karagöz oyununun önemli bir bileşenidir. Oyunun içerisinde türkülere, şarkılara, oyun havalarına, köçeklere, peşrev ve saz semailerine yer verilir (Mutlu, 2002, s.13). Nihad Sami Banarlı'ya göre seyirciler, sevdikleri ezgileri Karagöz oyunu sırasında dinlemekten zevk duyarlar (2014, s.55). Benzer bir durum Yeşilçam dönemi popüler Türk filmleri için de geçerlidir. Türk filmleri için de müzik önemli bir yerde durmaktadır. Film boyunca, hikâyeden kopmak pahasına da olsa müziklere özel bir bölüm ayrılır. *Turist Ömer Arabistan'da* ve ardından çekilen *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* filmleri buna iyi bir örnektir. *Turist Ömer Arabistan'da* adlı filmde Erol Büyükburç, filmin oyuncu kadrosunda yer almamasına rağmen meyhanede sahnesinde bir şarkıyı başından sonuna kadar seslendirir. Büyükburç'u filme dâhil etmek için, *Turist Ömer'in* de meyhanede bulunduğu bir anda, onun meyhaneye gelen büyük bir şarkıcı olduğu anons edilir ve şarkı söylemesi istenir. Devam filmi *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* filminde ise Erol Büyükburç bu kez filmin başrolündedir. İspanyol bir şarkıcıyı canlandıran Büyükburç, film boyunca birçok kez şarkı söyleyecektir.

Karagöz ve Hacivat oyunu büyük oranda bu iki tipten birinden farklı sosyal statü ve karakterinin karşılaşmasının oluşturduğu gülünç durumlar üzerinden ilerler. İkilinin birlikteliği güldürü unsurunu besleyecek bir alan açar. Güldürü ağırlıklı popüler Türk filmlerinde de farklı mizaç ve sosyal sınıflara ait tiptemelerin birlikteliği ile karşılaşırız. Örneğin *Tosun Paşa* filminde, evin beyi Lütfü ile hizmetçisi Şaban karakterinin birlikteliği filmdeki güldürü unsurunu en çok besleyen öge olmaktadır. *Turist Ömer, Cilalı İbo* ya da *Adanalı Tayfur* filmlerinde de çok farklı ekonomik ve sosyal sınıftan gelen karakterin birlikteliği güldürü unsurunu beslemektedir.

Sonuç

Geleneksel Türk sanatları arasında yer alan Karagöz ve Hacivat sahip olduğu seyirci, hayali, perde ve karakterler ile sinemayla benzerliklere sahiptir. Anlatım yapısı ile yüzyıllar boyunca Anadolu insanı tarafından beğeni ile takip edilmiş, modern dönemde tiyatro, sinema, radyo ve televizyon gibi teknolojilerin günlük yaşamda kullanılmaya başlanması ile önemini büyük oranda yitirmiştir. Anadolu insanının beğenisi uyarınca şekillenmiş, bu topraklarda var olan kültür ile mündemiç bir yapıya sahip olmuştur. Bunu, geleneksel Batı sanatlarında görülen dram ve mizansen gibi özellikleri içinde barındırmamasında da görmekteyiz. Yeşilçam sineması da farklı bir dönem ve boyutta da olsa anlatısını çok da uzak olmayan doğrular ekseninde inşa etmiştir. 1950 ile 1970'li yıllar arasında gerçekleştirilen popüler güldürü filmlerinde Karagöz ve Hacivat'ta da görülen tiptemelere, olay örgülerine, karakter yapılanması ve dönüşümlerine rastlanmaktadır.

Her ne kadar modern bir sanat olan sinemayı etkileyen birden çok etken var olsa da geleneksel sanatlar ile benzerlik gözle görülür seviyededir. Yeşilçam döneminde komedi, temelde bir seyirci sineması olan, seyircinin beğenisi uyarınca şekillenen dönemin sinemasında en çok tercih edilen film türleri arasındadır. Karagöz ve Hacivat da yüzyıllar boyunca halk ile kurulan doğrusal bağ sonucunda varlığını sürdürmüştür ve bu bağ güldürü unsuru ekseninde inşa edilmiştir. Hikâyenin İstanbul merkezli olması, güldürü unsurunun karakterlerin sınıf ve statüleri ile Türkçeyi kullanma düzeyleri üzerinden şekillenmesi, kişilerin çeşitli tiptemeler uyarınca varlık gösterebilmesi, anlatının doğrusal bir biçimde gelişip sonlanması, bu benzerlikler arasında gösterilebilir.

Bununla birlikte, metinlerarası incelemelerde görüldüğü gibi, Yeşilçam dönemi komedi filmleri ile Karagöz ve Hacivat oyunlarını parodi, pastiş, alıntı ya da gönderge gibi temalar ekseninde ele alamıyoruz. Çünkü, Karagöz'ü anlatısının merkezine koyan filmlerin dışında hayat bulan diğer komedi filmlerinde, bu oyuna doğrudan bir göndermede bulunulmamaktadır. Karagöz oyunu, doğrudan atıf yapılan bir unsur olarak karşımıza çıkmamaktadır. Fakat paylaşılan ortak zemin, benzer bir anlatı ve karakter yapılanmasının ortaya çıkmasını beraberinde getirmektedir.

Kaynakça

- Akpınar, Ş. (2015). Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupahlık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği. *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 10(10), 61-80.
- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5(2), 368-388.
- Banarlı, N. S. (2014). Karagöz. Ü. Oral (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix.
- Çarpan, N. (2014). Karagöz ve Şeyh Küşteri. Ü. Oral (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi Yayınları.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İletişim.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans.
- Kabaklı, A. (2014). İbret Perdesi. Ü. Oral (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. Agora Kitaplığı.
- Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. Hayalperest.
- Mutlu, M. (2002). *Karagöz Sanatı ve Sanatçıları*. T. C. Kültür Bakanlığı.
- Nutku, Ö. (2014). Karagöz ve Bugünün Türk Sahnesi. Ü. Orak (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi.
- Pekman, C. (2010). *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*. Agora.
- Oral, Ü. (1996). *Karagöz Perde Gazelleri*. T. C. Kültür Bakanlığı.
- Ortaç, Y. Z. (2014). Eski Tiyatrocular. Ü. Oral (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. Türkiye İş Bankası Kültür.
- Özhan, M. (2014). Türk Gölge Oyunu. Ü. Oral (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi.
- Özön, N. (2014). Sil Baştan. Ü. Oral (drl.). *Karagöznâme*. Kitabevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. Agora.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. Dergâh.
- Sarı, E. (2016). *Karagöz ile Hacivat*. Nokta e-Book Publishing.
- Scognamillo, G. (2014). Türk Sinemasının Yüzüncü Yılı ve Türkiye'de Belge Filmi Çalışmaları... *Cinetele*, 5, 1.
- Sevin, N. (1968). *Türk Gölge Oyunu*. Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity*. Columbia University Press.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. Alfa.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. Doruk.

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