

Solak Selda, Bayram Yavuz (2024). Türk Güldürü Sinemasında Yaşanan Değişimlerin Tarihsel Süreç İçerisinde İncelenmesi, **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, 2024 güz -02-(341-367)

TÜRK GÜLDÜRÜ SİNEMASINDA YAŞANAN DEĞİŞİMLERİN TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE İNCELENMESİ

EXAMINING THE CHANGES IN TURKISH COMEDY CINEMA IN THE HISTORICAL PROCESS

Selda SOLAK^a

Yavuz BAYRAM^b

Doi: 10.53281/kritik.1576715

^aLisansüstü Öğrenci, Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Gazetecilik, 0009-0001-7342-4360,

^bProf. Dr., Trabzon Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik, 0000-0001-7350-6027.

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi: 31.10.2024

Ön Değerlendirme: 5.11.2024

Kabul Tarihi: 06.12.2024

Anahtar Kelimeler:

Güldürü Sineması, Türk
Güldürü Sineması, Betimsel
Analiz

Key Words:

Comedy Cinema, Turkish
Comedy Cinema, Descriptive
Analysis

ÖZET

Sinemanın icadından itibaren güldürü, bir tür olarak önemini hep korumuştur. Tarihsel süreç içerisinde güldürünün sinemada kullanımı üslup ve konu bakımından gelişerek değişmiştir. Dünya sineması gibi Türk sinemasının da güldürü filmleri ile başladığını ve çekilen ilk filmlerin güldürü özelliklerini bünyesinde barındırdığını söylemek mümkündür. Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte güldürü popüler türlerin başında gelmiştir. Bu çalışmada başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte Türk güldürü sinemasında görülen değişim ve gelişim ortaya konularak irdelenmiştir. Çalışmada Türk sinemasında siyasal ve toplumsal hayatta yaşanan kırılmalara paralel olarak yaşanan değişimlerin güldürü türüne nasıl yansıdığı yapılan filmler ve ortaya çıkan tipler örnek alınarak incelenmiştir. Çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır: Türk güldürü sinemasındaki filmler çekildiği dönemin sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik ortamından önemli oranda etkilenmiştir. Türk güldürü sineması başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte batılı ülkelerin güldürü sinemasının kopyası olmasının ötesine geçememiştir. Türk güldürü sineması Türk halk kültürünün zengin mizah öğelerinden beslenmesine rağmen kendine özgü bir sinema dili geliştirmekte başarılı olamamıştır.

ABSTRACT

Since the invention of cinema, comedy has always maintained its importance as a genre. The use of comedy in cinema has developed and changed in terms of style and subject throughout history. It is possible to say that Turkish cinema, like world cinema, started with comedy films and that the first films shot contained comedy features. In the process from the beginning of Turkish cinema to the present, comedy has been one of the most popular genres. In this study, the changes and developments seen in Turkish comedy cinema from the beginning to the present have been revealed and examined. In the study, how the changes experienced in parallel with the fractures experienced in political and social life in Turkish cinema

were reflected in the comedy genre were examined by taking the films produced and the characters that emerged as examples. The following results were reached in the study: The films in Turkish comedy cinema were significantly affected by the socio-cultural, political and economic environment of the period in which they were shot. Turkish comedy cinema has not been able to go beyond being a copy of the comedy cinema of western countries from the beginning to the present. Although Turkish comedy cinema is nourished by the rich humorous elements of Turkish folk culture, it has not been successful in developing a unique cinema language.

© 2018- e-ISSN 2667-6850

GİRİŞ

Sinema, ortaya çıkışından itibaren toplumla etkileşim içinde olan güçlü bir sanat dalıdır. Toplumun siyasi, ekonomik, tarihsel ve kültürel koşulları sinemanın şekillenmesini etkilerken, sinema da bu koşulları şekillendirme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Bu karşılıklı etkileşim, sinema ve toplum arasındaki karmaşık ve dinamik ilişkinin temelini oluşturur (Yıldıran Önk ve Türkavcı, 2022, s.317). Bu özelliği sayesinde sinema, toplumsal değişimleri anlama ve bu değişimlerden hareketle insanların buldukları dönem içerisindeki sosyal hayatları hakkında bilgi edinilmesine olanak sağlar (Kandemir, 2015, s.1). Toplum statik bir yapı değildir. Siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak zaman içinde sürekli değişim ve dönüşüm halindedir. Bu değişim ve dönüşümler tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemaya da yansır (Başaran ve Boztepe, 2021, s.92) Bu açıdan bakıldığında sinemadaki değişimleri izlemek, toplumsal yapıdaki değişimleri anlamak adına önemli bir yol göstericidir. Filmlerde işlenen temalar, kullanılan dil, karakterler, görseller ve anlatım teknikleri, o dönemin siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel atmosferini yansıtır. Sinemanın gücü, sunduğu şeyleri toplumun farklı kesimlerini etkileyebilecek şekilde iletme yeteneğinden gelir (Çağan, 2009, s.1). Sinema kendinden önceki tüm sanat dallarını kendi potasında eritmiştir (Çevirir ve Yakışan, 1994, s.132). Toplumsal bir kaynaşma aracı olduğu gibi bir tanıtım ve propaganda aracı olarak da çeşitli roller üstlenmiştir. Sinemanın özellikle bu gücü aydınlar, düşünürler ve yenilikçiler tarafından 1920’li yılların başında keşfedilmiştir (Abisel, 2003, s.9). Sinema dünyanın pek çok yerinde yüz binlerce insanı, ortak bir duygu içerisinde hiçbir ayırım gözetmeksizin duygulandırabilen, insanı ve insanın varoluşuna ilişkin tüm olguları, sahip olduğu değerleri yeniden yorumlayıp topluma aktarabilen önemli bir anlatım aracıdır (Çevirir ve Yakışan, 1994, s.132, Karademir, 2015, s.1).

Güldürü, en bunalımlı zamanlarda bile sinemada kendine yer bulmuş bir tür olup, izleyiciye vaat ettiği eğlence, kişi, olay ve durumları gösterme olanağı sağlamasının çeşitliliği ile sinema da önemini korumuştur. Bu türün yapısı gereği çok farklı biçimlerde hicvedilme özelliği, kendini çok farklı formlarda sunabilmesine imkânı tanımıştır (Çağan, 2009, s.1). Böylece kültürel ve sosyal değişimi güldürü sineması üzerinden anlama ve inceleneme imkanı ortaya çıkmaktadır. Sinema tarihinde belirli türlerin popülerliği dönemsel olarak değişiklik gösterse bile güldürü, sinemada ilk filmlerden itibaren

üretim ve izlenirlik açısından popülerliğini korumuştur (Türkavcı ve Yıldırım, 2022, s.104). Sinema tarihi boyunca güldürü filmlerinde, izleyiciyi güldürmek için farklı unsurlar kullanılmıştır. Bu unsurlar çeşitlilik göstermekle birlikte kaçmalar, kovalamalar, pandomim jestleri ve mimikler, düşme kalkmalar, itişmeler, teknolojik devinimle yaratılan hileler, yanlış anlamalar, karmaşık durumlar ve esprilerden oluşan bir güldürü çeşitliliğine sahiptir (Derse, 2019, s.101). Gülme eylemi içerdiği mesajlar ile özelde muhatabının genelde ise tüm toplumun ilgisini çekmiş psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik bir gerçekliktir. Gülmenin yıkıcılığı siyasetçileri kimi zaman korkutmuş kimi zaman da muhalefet etmenin önemli bir aracı olmuştur. Güldürü sineması ise gülmenin gücünden faydalanarak insanların hoşça vakit geçirmesini sağlamanın yanı sıra verdiği mesajlar ile toplumsal çarpıklıkların, insan tabiatının getirisi olan eksikliklerin ve yönetsel yanlışların iletilmesinde önemli bir vasıta görevi görmüştür.

1. Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada Türkiye’deki güldürü sinemasının ülke sinemasının gelişimine paralel olarak yıllar içerisinde nasıl bir değişim geçirdiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen 1914 ile 2020 yılı arasındaki zaman diliminde Türk güldürü sinemasının geçirmiş olduğu değişim ele alınarak bu değişimin sinemaya nasıl yansıdığı incelenmeye çalışılmıştır. Çalışma bu yönüyle betimsel bir vaka analizi olarak nitelendirilebilir. *“Betimleme ve açıklama bakımından sağladığı avantajlar ile öne çıkan nitel araştırmalarda yöntem olarak vaka analizi, etnografik araştırma ve karşılaştırmalı yöntem kullanılırken, veri toplama teknikleri de ağırlıklı olarak belge incelemesi, içerik analizi, gözlem ve mülakat olmaktadır.... Vaka analizi (case study) aynı zamanda örnek olay incelemesi olarak da bilinmektedir”* (Süleymanoğlu Kürüm, 2020, s.151). Bu çalışmada Türk güldürü sinemasının yaklaşık yüzyıl içerisinde geçirmiş olduğu değişim tarihsel dönüm noktaları ile ele alınmaktadır. Türk güldürü sineması vakası literatür taranarak elde edilen bilgilerin ışığında Türkiye’nin tarihsel süreç içerisinde geçirmiş olduğu toplumsal-tarihsel ve siyasal değişimler çerçevesinde yorumlanarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. Sinema, Türk Sineması, İlk Güldürü Filmleri

Sinema keşfinin hemen sonrasında Osmanlı topraklarına gelmiştir. Lumiere kardeşlerin asistanı Alexandere Promio 1896’da İstanbul’a gelerek çekimler yapmıştır (Karaca, 2005, s.1). Bu çekimler ‘Haliç’in Panoraması’, ‘Türk Topçusu’, ‘Boğaziçi Kıyılarının Panoraması’, ‘Türk Piyadesinin Geçit Töreni’ adlı filmlerdir (Bıçakçioğlu, 2014, s.8). Sinema, Lumiere kardeşlerin inandığı gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nda da geleceği olduğuna inanılan bir buluş olmamıştır. İkinci Meşrutiyet’in ilanına kadar önemsenmeyip sadece Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz gibi gösterilerde eğlence aracı olarak

görülmüştür (Kaşıkçı, 2016, s.11). Bu açıdan Osmanlı’da sinema anlayışının Avrupa’daki anlayıştan çok daha farklı biçimde gelişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Özellikle 1910’lu yıllara kadar Avrupa kentlerindeki “küçük insanların” eğlencesi olarak görülen sinema, padişahlar şehri olan İstanbul’da öncelikle saray ve büyük konaklarda gösterilmeye başlanmış ve “büyük insanların” eğlencesi olarak görülmüştür (Kandemir, 2015, s.10).

Resim 1. Bahçıvanın Sulanışı Filminden Bir Sahne (1895)



Almanların sinemanın propaganda gücünü keşfetmelerinin ardından, sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandıklarını gören Osmanlı Ordusu, Birinci Dünya Savaşı sırasında ‘Merkez Ordu Sinema Dairesi’ni kurmuştur. Sigmund Weinberg daire başkanlığına getirilip, Fuat Uzkınay ise yardımcılığına atanmıştır (Pınar, 2018, s.37). İlk dönem Türk sinemasında ordunun etkisi ile çekilen filmlerin genellikle belgesel niteliği taşıdığını söylemek mümkündür (Kayalı,1994, s.9). Konuyla alakalı birçok tartışma olmasına rağmen, o dönemde yedek subaylık görevini yapmakta olan Fuat Uzkınay’ın çektiği ‘Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı’ (1914) belgesel niteliğinde olmasına rağmen Osmanlı’da bir Türk’ün çektiği ilk film olarak kabul edilir.

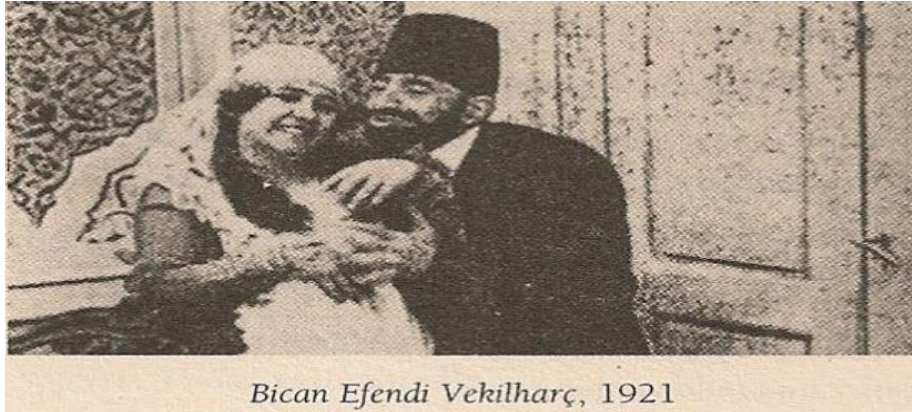
Türk Sinemasının savaş belgeselleri ile başladığı, daha sonra ise konulu filmlere geçildiği görülür. Ordu dışında ilk özel film yapım şirketi olan Kemal Film 1922 yılında kurulmuştur (Esen, 1996, s.26). Sinema salonu işleten Kemal ve Şakir Seden kardeşler, tiyatroculuğu yanında yurtdışında sinema çalışmalarına da katılan Muhsin Ertuğrul’un katkısıyla ilk özel film şirketini kurmuşlardır (Derse, 2019, s.104). Osmanlı’nın işgali ardından gelen kurtuluş savaşı ve kurulan genç Cumhuriyet’in yaşadığı zorlukların film üretimini olumsuz etkilediği açıktır, yine de bu dönemlerde atılan adımlar Türk sinemasının geleceği için önemli bir zemin oluşturmuştur (Ünal, 2018, s. 28).

Ülkemizde ilk güldürü filmleri işgal ordularının İstanbul’a girişinden sonra çekilmeye başlanmıştır. Kaba mizaha eğimli olan bu filmlerin çoğu tiyatro kökenli hikayelere ve oyunculuğa

dayanmaktadır (Ünal, 2010, s.70). 1918 ile 1940'lı yıllar arasında güldürü sineması, dönemin toplumsal yapısından uzak olduğu için toplumsal eleştiri yönünden de zayıftır, bu filmler tamamen güldürmeye odaklanmış operet- müzikal türü tiyatro oyunları ve orta oyunlarından uyarlanan güldürülerdir. Fransız Pathe şirketinin Türkiye temsilcisi olan Sigmund Weinberg'in 1916'da çekimine başladığı, 1918 yılında Fuat Uzkınay'ın tamamladığı 'Himmat Ağanın İzdivacı' ve çekimi yarım kalan 'Leblebici Horhor' filmleri Türk sinemasının ilk güldürü denemeleri olarak kabul edilir (Özgüç, 2005, s.63-65). Döneminde en çok tutulan tiyatro oyunu olan 'Leblebici Horhor', film olarak çekilmeye başlandıktan sonra, oyuncularından birinin ölmesiyle çekimler yarım kalmıştır. Öykülü ikinci film olan 'Himmat Ağanın İzdivacı'nın çekiminde oyuncuların Çanakkale Savaşı sebebiyle, askere alınmasının ardından bu deneme de aynı akıbete uğramıştır. Ordu Sinema Dairesi Başkanlığı'na getirilen Fuat Uzkınay, yarım kalan 'Himmat Ağanın İzdivacı' filmini savaş sonrasında tamamlamıştır (Özgüç, 1988, s.9). Film ortaoyunu ve tuvat geleneğinin etkisini yansıtmakta olup, Türk güldürü sinemasının gelişmesine önemli katkıda bulunmuş bir yapımdır (Öztek, 2019, s.96).

Türk güldürü sineması, köklerini geleneksel Türk gösteri sanatlarında bulmaktadır. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel sanatlar, Türk güldürü sinemasının temel taşlarını oluşturmuştur (Ünal, 2018, s.341). Bu oyunlar sanıldığı aksine eleştirel bir yaklaşım barındırırlar. Her ne kadar somut delillere dayanmasa da Hacivat ve Karagöz'ün yaşadıkları dönemin sorunlarına yönelik eleştirilerinin hayatlarına mal olduğu iddia edilir. Fakat buradaki eleştiri var olan düzene ilişkin tespit yapar, bir çıkış yolu göstermez. Özellikle yönetilenler açısından bir rahatlama, haksızlıklara cevap verme aracı olan mizah, toplumda yaşanan adaletsizliklere karşı çıkma noktasında aktif bir rol oynar. Ancak gülme eylemi otoriteyi sarsacak yönde gerçekleştiğinde bir tehdit oluşturur (Saral ve Yağız, 2016, s.338).

1921 yılına gelindiğinde ise Türk güldürü filmlerinin temelini oluşturacak olan film karakterinin ilk örneği sayılabilecek 'Bican Efendi' tiplemesini içeren 'Bican Efendi Vekilharç' filmi yapılmıştır. 'Bican Efendi Vekilharç' ilk yerli güldürü filmi olarak kabul edilir. (Halis, 2014, s.42). Film İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin, 'Hisse-i Şayia' adlı oyunundan sinemaya uyarlanmıştır (Gezgin, 2017, S.32). Bican Efendi tiplemesi bu uyarlamada filmin bütününde çok sık görülmeyen bir tipleme olmasına rağmen, tiyatrocusu Şadi Fikret Karagözoğlu, tiplemeyi o kadar iyi canlandırır ki, halk tarafından çok beğenilir (Kaşıkçı, 2016, s.15).

Resim 2. Bican Efendi Vekilharç Filminden Bir Sahne*Bican Efendi Vekilharç, 1921*

Bican Efendi Vekilharç^{§§} filminde, Bican Efendi, vekilharç olarak girdiği köşkte bir dizi komik olayın yaşanmasına neden olur. Köşkün hizmetçilerini denetler, aşçılara kızar. Bahçıvana işini öğretmeye kalkarken, sakarlık yapar, yerlere yuvarlanır. Seyise at yetiştiriciliğini göstermeye çalışırken atları ürkütür. İşten kaytarıp dut ağacına çıkan uşağı süpürge ile indirmeye çalışır, uşağı ağaçtan düşürür vb. (Özgüç, 2005, s.64). Şadi Fikret Karagözoğlu'nun Bican Efendi tiplemesi ile aynı dönemde Avrupa'da popüler olan Charlie Chaplin'in 'Şarlo' tiplemesi arasında özellikle görsel açıdan bir takım benzerlikler bulunmaktadır. Bican Efendinin fesine karşılık Şarlo'nun şapkası, Şarlo'nun bastonuna karşılık, Bican Efendinin şemsiyesi benzer işlevlere sahiptir. Her iki karakter arasındaki benzerlikler davranış noktasında da mevcuttur. Örneğin Bican Efendi de Şarlo gibi sakar ve beceriksizdir. Bu benzer özelliklerine karşın iki karakter arasında mizahi açıdan farklılıklar bulunmaktadır. Bican Efendinin saflığına karşın, Chaplin daha kurnazdır. (Kaşıkçı, 2016, s.19). 'Bican Efendi Vekilharç' filminin mizah anlayışı, 1910'lu yılların ve Charlie Chaplin'in bol gürlütlü güldürülerine yakın ve aynı zamanda bunların yanında kısa, kopuk fakat hareketli sahneleri ile diğer denemelere oranla anlatımı çok daha fazla sinematografik özellikler taşımaktadır (Scognamillo, 2014, s.33).

^{§§}Vekilharç Arapça kökenli bir sözcük olup, Osmanlıca'da büyük dairelerde ve konaklarda sarfiyata bakan kişi anlamına gelmektedir (Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/vekilharç>. er.tar: 16.10.2024)

Resim 3. Bican Efendi ve Şarlo

Film başarılı olunca Şadi Fikret Karagözoğlu, ‘Bican Efendi Mektep Hocası’ ve ‘Bican Efendinin Rüyası’ filmlerini yönetmiş ve bu filmlerde oynamıştır. Bu filmler Türk Sinemasında ilk güldürü film serisi olmuştur (Derse, 2019, s.107). Türk sinemasının 1. dönemi olarak kabul edilen 28 Aralık 1895-29 Ekim 1923 yılları arasını kapsayan döneme ait Türk sineması araştırmaları eksik ve yetersiz olmakla birlikte bu döneme ışık tutacak elde çok az tarihsel bilgi mevcuttur. Bahse konu olan dönemde devletin ve özel girişimin önemli çalışmalar yaparak atılım yapmaya çalıştığını, devlet-sinema ilişkisinin iç içe olduğunu ve savaş koşullarına rağmen sinemaya karşı olumlu bir ilginin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür (Erksan, 1996, s.169). Türk sinemasında 1917-1952 yılları arasındaki dönemde tiyatro kökenli sinemacıların ağırlığı görülmektedir. Özellikle 1922 ile 1939 yılları arasını kapsayan dönemde Türk sinemasında tek yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul ismi dikkatleri üzerine çekmiştir (Bıçakçioğlu, 2014, s.35)

Resim 4. Muhsin Ertuğrul’un Gençlik Yıllarına Ait Bir Fotoğrafi

Muhsin Ertuğrul yönetmen ve oyuncu olmanın ötesinde, Türk sinemasının gelişiminde ve modernleşmesinde önemli rolleri üstlenmiş bir öncüdür. Yeni sinema teknolojilerinin ülkeye

getirilmesinde ve yerli sinemanın modern imkanlarla tanışmasında öncülük etmesi onu bu noktaya taşımıştır. İlk yapım şirketi, ilk çekim stüdyoları, ilk dublaj işlemleri, ilk renkli film ve ilk sesli film denemeleri Ertuğrul'un altında imzası bulunduğu işlerdir (Kaşıkçı, 2016, s.21). İlk Türk yapımevi olan Kemal Film'in ve beş yıl sonra kurulacak İpek Filmin yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul, Türkiye'deki sinema etkinliğinin 1939 yılına kadarki sürecinde adeta tek adam olmuştur (Makal, 2017, s.475).

Birçok farklı türde film çeken Ertuğrul, güldürü filmleriyle de oldukça popüler olmuştur. Filmlerinde özellikle Fransız ve Alman tiyatrosu ile orta oyunundan esinlendiği konuları kullanmıştır. Orta oyunundan uyarladığı güldürü filmlerinden olan 'Leblebici Horhor' filmi bir operet uyarlamasıdır (Derse, 2019, s.107). Muhsin Ertuğrul ve Nazım Hikmet'in yazarlık iş birliği sonucu 1933 yılında ortaya çıkan 'Naşit Dolandırıcı' filmi tuluat ustası olan ve Tiyatrocu Naşit ünvanı ile nam salmış Naşit Özcan'ın oynadığı bir güldürü filmidir.

Türk sinemasında birçok ilke imza atan Muhsin Ertuğrul, yaşadığı dönemde ve sonrasında birçok açıdan eleştirilmiştir. Elindeki imkanları yeterince kullanmamış olması, sinema sanatının kendine has dilini yeterince önemsememiş olması, tiyatro dilini ve görselliğini sinemaya aktarmaya çalışmış olması sonucu sinemada sinematografik bir dil kurma gayreti göstermemesi kendisine yapılan eleştirilerin başlıcalarını oluşturur (URL). Ayrıca Ertuğrul sinema sektörüne girmek isteyen insanların önünü keserek, Türk Sinemasında tek adam olma gayesi ile hareket etmekle de suçlanmıştır (Kaşıkçı, 2016, s.22). Ertuğrul'un sineması, tiyatrodan izler barındırması nedeniyle 'Tiyatrocular Dönemi olarak' adlandırmıştır. 1931-1940 yılları arası güldürü sineması operet-müzikal türü filmlerle, tiyatro oyunlarından uyarlanan güldürü filmlerinden oluşmaktadır (Arslan, 2018, s.29). Bu filmlerin başlıca güldürü unsurları genellikle, aksaklıklar, yanlış anlaşılmalara, şive farklılıklarıdır (Derse, 2019, s.107).

1940'lı yıllarda Türk güldürü sinemasında ortaoyununun son temsilcisi olarak kabul görmüş İsmail Dümbüllü ismi öne çıkmıştır. Dümbüllü, komik bir yüze ve hazırcevap*** bir kişiliğe sahip olmanın avantajını kullanmış ve halk nazarında büyük bir üne kavuşmuştur. 'Dümbüllü Macera Peşinde', 'Dümbüllü Sporcu', 'Dümbüllü Tarzan' gibi seri filmler ile yıldızını parlatan DümbüllüKeloğlan, İncili Çavuş gibi ikonik karakterlere de hayat vererek dönemin en ünlü komedi oyuncusu olmuştur (Kaşıkçı, 2016, s.25).

*** Dümbüllü sahnedekeyken oyundan sıkıldığını sahneye fırlattığı salatalık ile belirten saygısız izleyiciye, sakın bir şekilde yerden aldığı salatalığı göstererek, 'birisi kimliğini düşürdü!' cevabını vermesi onun hazır cevaplılığının güzel bir örneğini oluşturur (Makal, 2017, s. 481).

Dümbüllü, orta oyununa özgü oyunculuğu ve güldürü anlayışını sinemaya taşımasından dolayı Türk sinemasının ilk halk komiği ustalarından biri olarak kabul edilir. (Özgüç, 2005, s.66). 1947-1954 yılları arası Dümbüllü'nün sinemadaki en parlak dönemidir. Dümbüllü halk mizahını izleyici ile buluşturduğu içinhalkın ilgisini sinemaya çekmiş, sinemanın gelişmesine öncülük etmiştir. Sinemacılar döneminin güldürü filmlerinde rol alan başka oyuncuların hiçbiri Dümbüllü'nün ulaştığı üne kavuşamamıştır. (Ünal, 2018, s.29).

Resim 5. İsmail Hakkı Dümbüllü



1950'li yılların güldürü filmlerinde görülen önemli bir özellik ikili komedi oyuncularıyla çekilen filmlerdir. Dünyaca ünlü Laurel-Hardy ve Türk ortaoyunu geleneğinde bulunan Pişekâr ile Kavuklu tiplerinden esinlenerek çekilen 'Edi ile Būdü', 'Memiş ile İbiş', 'Ali ile Veli' gibi çekilen filmler dönemin ruhunu yansıtır (Kaşıkçı, 2016, s.25). 1950'li yıllarla birlikte Türk sinemasında 'Sinemacılar Dönemi^{†††}' olarak adlandırılan yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde yapılan filmlerin ortak amacı, izleyicilere keyifli ve eğlenceli bir sinema deneyimi sunarak hoşça vakit geçirmelerini sağlamaktır (Karademir, 2015, s.1). Bu dönemde bol miktarda salon komedisi yapılmış, aşk ve namus konulu filmler ve kan davasını işleyen köy filmleri çekilmiş, sinema salonu sayısında göreceli olarak artış olmuştur (Kayalı, 1994, Gezgin, 2017, s.42).

1960'lı yıllar Türk sinemasının canlandığı yıllardır. Bu yıllar Türk sinemasının altın yılları olarak anılır. 1960 darbesinin ardından hazırlanan 1961 anayasasının Türkiye Cumhuriyeti'ne daha özgürlükçü ve demokratik bir ortam kazandırmış olması, topluma yeni bir bakış açısı ve dinamizm

^{†††}1948 yılından itibaren eğlence sektöründen alınan Belediye Rüsümünün (vergi) azaltılmasıyla birlikte yapımşirketi sayısında önemli bir artış olmuş ve çok sayıda film çekilmeye başlanmıştır. Bunun yanında 1949 yılında Ö. Lütfü Akad'ın 'Vurun Kahpeye' adıyla çekmiş olduğu film sinema dilinde radikal değişimler yaratmış, sinemanın tiyatronun uyarlaması şeklindeki senaryolardan özgün film senaryolarına geçişin habercisi olmuştur (Vardar, B. (2005). TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ YE ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARI. Öneri Dergisi, 6(23), 305-316, s.310) Bu gibi değişimler 'sinemacılar dönemi'nin başlamasında önemli rol oynamıştır.

getirmiştir (Kaşıkçı, 2016, s.28). Dönem filmlerinde çok farklı karaktere rastlamak mümkündür. Bu karakterlerden biri de köyden kente göçün başlamasıyla birlikte ortaya çıkan ‘lumpen’ tipleridir. Lumpenler^{***}, toplumun alt katmanlarından gelen, genellikle eğitimsiz, toplumun değerleri ile çatışan ve marjinal bir yaşam tarzı sürdüren insanlardır (Önk ve Türkavcı, 2020, s.109). Bu karakterler dönemin Türk sinemasında sıklıkla yer almış ve izleyiciler üzerinde önemli etki yaratmışlardır. Örneğin Cilalı İbo (Feridun Karakaya), Adanalı Tayfur (Öztürk Serengil) ve Turist Ömer (Sadri Alışık), Türk sinemasının en ikonik ve unutulmaz lumpen karakterlerinden bazılarıdır. Bu karakterlerin hepsi, kendine özgü komik davranışlara sahip olan gariban ama sevimli, dürüst ama kurnaz ve serseri tipleri canlandırır (Şahinalp, 2010, s.80). Bu filmler ayrıca sadece karakter komiği yarattıkları ve toplumsal eleştiri taşımadıkları gerekçesi ile eleştirilirler (Türkavcı ve Önk, 2022, s.111).

3. 1960’lı yıllar ve Türk Sinemasında Karakter Komikleri

1960’lı yılların ortalarında siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimler sonucu, güldürü olgusu, yeni kimliklerle seyirci karşısına çıkar ve bu yeni oluşumu Özgüç (2005, s.65) şu alt başlıklarla sıralar: 1. Salon güldürüleri, 2. Kasaba güldürüleri, 3. Seks güldürüleri, 4. Toplumsal içerikli güldürüler.

1960’lı yıllar, ülke tarihinde büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Siyasi, ekonomik ve sosyal alandaki değişimler, gündelik hayatı popüler kültürün gelişmesi ile derinden etkilemiştir. Bu dönemde dinamik ve canlı hareketleriyle, kendine has konuşma biçimiyle, başka bir deyişle dili bozarak konuşan “Yavyumm, Şinek aykadaşım” seslenişleriyle izleyicinin sevgisini kazanan ‘Cilalı İbo’ tiplerini Feridun Karakaya canlandırmıştır (Makal, 2017, s.482). Osman Seden’in 1959 yılında yaptığı ‘Cilalı İbo Yıldızlar Arasında’ filminde Feridun Karakaya’nın tutuk ve titrek biçimde konuşması, aykırı giyim tarzı, garip ve çocuksu davranışları filmin başlıca güldürü unsurlarını oluşturmuştur. Cilalı İbo’nun kimi zaman Anadolu masallarındaki güçsüz ama külyutmaz, kimi zaman erkeksi, maço, kimi zaman acemi çapkın tavırları ile kendine özgü anlatı kalıpları kullanması halkın ilgisini çekmiştir (Derse, 2019, s.109).

^{***} Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünün online versiyonuna göre Lumpen ‘sınıfsız’ ikinci olarak da ‘ayak takımı’ anlamına gelmektedir. Aynı kaynakta kavram için Selim İleri’nin bir cümlesi örnek olarak verilmiştir: “Turist Ömer gülmeyi unutmamış, horlandıkça iyimserliği pekişmiş bir kesimin simgesidir, lumpenin çaresizliğidir”. TDK’nın yapmış olduğu ilk tanım marksizmden esinlenerek yapılmıştır. Zira Marx ve Engels’in Alman İdeolojisi kitabında ‘Lumpen Proleterya’ kavramı kısaca sınıf bilinci sahibi olmayıp, burjuvanın hayatına bağımlı olan, hiçbir iradesi, tavı olmayan insanlar anlamında kullanılmıştır (bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCmpen_proletarya. Er.tar: 18.10.2024).

Resim 6. 1960'lı yılların önemli karakter komikleri: Sırasıyla soldan sağa 'Cilalı İbo' Feridun Karakaya, 'Adanalı Tayfur' Öztürk Serengil, 'Turist Ömer' Sadri Alışık



Cilalı İbo tiplemesi şapkasındaki “Cilalı İbo” yazısından, kıyafetlerindeki yırtık yerlerin yamalanmasına, olaylar karşısındaki tepkilerinden, çocuksu konuşma tarzına kadar absürt bir tiptir. Oynadığı filmlerin konuları genellikle absürt ve kaba güldürü öğeleri ile bezelidir (Kaşıkçı, 2016, s.31). 1960'lı yılların altın çağında hem ticari hem de sanatsal açıdan unutulmaz eserler ortaya koyan bir diğer önemli ismi ise Osman Seden'in yönettiği 'Adanalı Tayfur' serisi ile önemli başarılarla imza atan Öztürk Serengil'dir. Bolca argolu, Türkçe'de yer almayan sözcüklerle dolu (şepke, kelajjj, kelajima, dökunma, teemem, abijim, babalık, patlangoz, yeşşe, gibi), isimleri bile farklı olan 'Temem Bilakis' (1963), 'Abidik Gubidik' (1964) gibi filmlerle Serengil'in pek alışılmadık olan tarzı ilgi çekmiş ve beğenilmiştir (Makal, 2017, s.484). Hatta “Yeşşee” kelimesi öğrenciler arasında öyle popüler olur ki Millî Eğitim Bakanlığı tarafından dili yozlaştırdığı gerekçesi ile kullanımı yasaklanır (Kaşıkçı, 2016, s.32). Adanalı Tayfur, cesur, atılgan ve hamarat bir delikanlıdır. Adana'da yaşayan Tayfur, sevdiği kız için İstanbul'a gitmeye karar verir. İstanbul'da birçok macera yaşayan Tayfur, dürüstlüğü ve cesaretiyle birçok sorunu çözer ve sevdiği kıza kavuşmak için mücadele eder. Adanalı Tayfur'da, Öztürk Serengil kendine özgü bir görünüş, söyleyiş ve hareket komiği yaratmıştır (Derse, 2019, s.109).

1960'lı yılların diğer önemli lümpen karakterlerinden biri de Sadri Alışık'ın canlandığı 'Turist Ömer'dir. Ömer'in çıkış noktası Sadri Alışık'ın Ayhan Işık ile birlikte başrolünde oynadığı 'Helal Olsun Ali Abi' (1963) isimli bir filmidir ve bu filmde sergilediği Turist Ömer tiplemesi beğenilince müstakil bir film olan 'Turist Ömer' (1964) yapılır. Karakter halk tarafından çok beğenilince devam filmleri çekilir (Scognamillo, 2014, s.289). İyi kalpli, sevecen, alçakgönüllü ve samimi kişiliği ile Türk sinemasında ikonik bir yere sahip olan Turist Ömer, hüznün ve güldürüyü iç içe anlatan atmosfere katkıda bulunarak izleyicileri derinden etkilemeyi başarmıştır. (Derse, 2019, s.109). Güldürüyü, duygusallıkla karıştırarak harmanlayan Turist Ömer, kendine özgü giyimi, konuşması, mimikleri ile izleyicilerde unutulmaz bir iz bırakmış, şapkası ve fularıyla tamamladığı rahat giyim tarzı, samimi ve cana yakın bir

imaj yaratmıştır. Konuşma tarzındaki naiflik ve abartılı mimikler ise karaktere komiklik katmıştır. Turist Ömer serisine popüler komedi kalıplarını kullanarak sosyal ve sınıfsal çelişkilerden uzak durduğu, ülkenin sosyo-ekonomik sorunlarını dile getirmediği yönünde eleştiriler yapılmıştır (Derse, 2019, s.109). 1960'larda Türk sinemasında ortaya çıkan Turist Ömer, Cilalı İbo ve Adanalı Tayfur gibi yeni tipler, Türk mizah anlayışının gelişmesine ve Türk sinemasına yeni bir soluk getirilmesine katkıda bulunmuştur. Bu tipler genellikle eğitimsiz, işsiz, avare, serseri ya da bıçkın tiplerdir. Bu tiplerin yer aldığı filmlerin genel özellikleri ise bol argoyle süslenmiş diyalogların yer almasıdır (Çağan, 2009, s.2). Yapılan bu filmlerin ve ortaya konulan karakterlerin seyirciye hoşça vakit geçirmenin ötesinde bir eleştirel tarafı yoktur.

Dönemin diğer örnek komedi tiplerleri arasında Suphi Kaner'in 'Gol Kralı Cafer' filmindeki "Cafer" (1962), Necdet Tosun'un 'Tosun ile Yosun' filmindeki "Tosun" (1963) ve Vahi Öz'ün 'Horoz Nuri' filmindeki "Horoz Nuri" (1965), tiplerleri sayılabilir. Bu güldürü tiplerinin tümü toplumsal hayatta yerini bulamamış, egemen düzene karşı çıkmamış, alt sınıfların biriken öfkesinin tehlikesiz sözcüleridir (Ünal, 2010, s.71). Türk sinemasının bu dönemi gişe açısından oldukça verimli bir dönemdir. Bundan sonraki dönemde Türk sineması seks komedileri ile karşılaşır ve bu dönem 'seks komedileri dönemi' olarak anılır (Aslanteppe, 2010, s.740). Bu dönemde yapılan güldürü filmlerinin estetikten uzak kaba komedi filmleri olduğu ifade edilebilir.

1960'lı yıllar Türk sinemasının üretken dönemlerinden olup çekilen birçok film Türk sineması klasikleri arasında yerini almıştır. Bu dönem önemli yönetmenlerin ve senaristlerin parladığı yıllardır. Atıf Yılmaz ve Vedat Türkali ikilisinin 1962 yılında çektikleri 'Tatlı Bela' önemli güldürü filmlerindedir. Film, grotesk bir üslupla Türk toplumunun o dönemdeki bazı aksaklıklarını ve çelişkilerini ele alan bir kara mizah^{§§§} örneğidir. Aynı yıllarda yine kentsoylu ya da romantik güldürü olarak adlandırılacak 'Küçük Hanımefendi' filmleri^{****} sinemada yerini almıştır. Bu filmler izleyiciyi bir yandan güldürürken bir yandan ağlatmıştır (Özkoçak, 2015, s.150).

^{§§§}Britanica sözlüğünde kara mizah ya da kara komedi, "hayatın anlamsızlığını ya da boşunalığını vurgulamak için hastalıklı ya da dehşetli unsurları komik ile yan yana getiren eser" olarak tanımlanmaktadır (<https://www.britannica.com/topic/black-humor>)

^{****}Bir salon komedisi olarak adlandırılacak bu filmler Amerika'da 1950-60 arası dönemde oldukça popüler olan 'screwball' komedi türünden uyarlanmıştır. Bu filmlerde genelde farklı sınıflarda yer alan iki karakter birbirlerine aşık olmakta, aralarındaki engelleri kaldırarak birbirlerine ulaşmanın yollarını aramaktaydılar. Salon komedilerinin çoğunda kadın karakterler köyden şehre gelen, fakir, eğitimsiz alt tabakadan bireyi, erkek karakter ise şehirli zengin, eğitilmiş üst tabakayı temsil ederdi. Bu tür filmlerde hem komedi hem de duygusal bir arada işleyen temalardı. Örneğin bu iki aşığın karşılaştığı engeller ile izleyici duygulanıp ağlarken, alt tabakayı aşmaya çalışan karakterin yapmış olduğu sakarlıklar, sersemlikler izleyici güldürebiliyordu. Küçük Hanımefendi (1961) filmi de bu türden bir salon komedisi sayılabilir. Muazzez Tahsin Berkant'ın aynı adlı eserinden senaryoya geçirilen, Nejat Saydam'ın yönetmenliğini yaptığı film başarı yakalayınca 'Küçük Hanımın Şoförü' (1962), 'Küçük Hanımın Kısmeti' (1962) ve 'Küçük Hanım Avrupa'da' (1962) devam filmleri de çekilmiştir (Sezen Kayhan (2019). Yeşilçam ve Kentsel Dönüşüm: Küçük Hanımefendi Filmlerindeki Modern İstanbul Temsili, (içinde: Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (der: Ahmet Emin Bilbil), Bağlam Yayıncılık, 1. Basım, ss.79-93, s. 81-82).

4. 1970'ler Güldürü Sineması, Arzu Film ve Ertem Eğilmez

1970'ler Türkiye'de seks komedilerinin patladığı yıllardır. Aileye seslenen duygusal 'salon komedileri', sinemadan çekilir ve yerini büyük bir patlama ile 'seks komedilerine' bırakır (Özgüç, 2005, s.70). Bu filmlerde özellikle kadın bedeni cinsel bir sömürü nesnesi olarak metalaştırılmış, gayrı-ciddi, kaba esprilerle mizah yapılmaya çalışılmıştır (Şahinalp, 2010, s.80). Bu dönemde seks ve arabesk filmlerinin aşırı yaygınlaşması, nitelikli film sayısını azaltmış ve sinema seyircisinde önemli bir yeri olan aile ve kadınların salonlardan uzaklaşmasına neden olmuştur (Gülcan, 1992, s.89). Tiyatro kökenli Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Bülent Kayabaş, Alev Sezer ve Hadi Çaman bu tür filmlerin ünlü oyuncularından (Özgüç, 2005, s. 71). Bu dönemin özellikle düşündürücü yanlarından biri de seks komedilerinin çıkışı, furya olarak yayılışı, kendi izleyicisini yaratması ve sonrasında 1979 yılında hiç var olmamışlar gibi sinema salonlarından silinmeleridir (Şahinalp, 2010, s.80). 1970'lerin sonlarına ve 1980'lerin başlarına tekabül eden 'Seks Güldürüleri Dönemi', Türk sinemasında sansasyonel bir dönem olarak yer edinmiştir. Bu filmler, müstehcenlik sınırlarını zorlayan açık sahneler ve espriler barındırmalarıyla dikkat çekmiştir. (Makal, 1987, s.22). Bu türden filmlerle birlikte Türk sinemasında ikinci kez tiyatro sanatçıları egemen duruma geçmiş ve sinema sektörünü domine etmiş denilebilir (Özgüç, 2005, s.150).

1970'ler ayrıca Türk sineması için muhalif ve eleştirel tavrın belirginleşmesi açısından önemli yıllardır. Özellikle 70'lerin ikinci yarısından sonra Yeşilçam'a hâkim olduğu "masalsı ve sempatik" yapıdan toplumcu-gerçekçi bir sinema anlayışına dönüşüm görülür. Bu dönüşümün arkasında yatan bazı önemli faktörler arasında siyasi ve sosyal değişimler, toplumsal gerçekçilik akımı ve yeni nesil sinemacılar görülmektedir (Ünal, 2018, s.34). 1970'ler Türkiye'de kentleşmenin hız kazandığı ve göçün yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu durum birçok sosyokültürel değişimi de beraberinde getirmiştir (Kandemir, 2015, s.13). Yoğunlaşan göç sadece nüfus dağılımını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda yeni bir alt kültürün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Anadolu'nun çeşitli yörelerinden gelen insanlar, büyük şehirlerde ne kendi geleneksel kültürlerini tam anlamıyla devam ettirebilmiş ne de şehir kültürüne tam olarak uyum sağlayabilmişlerdir. Bu durum, melez bir kimlik ve yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkarmıştır. (Güçhan, 1992, s.92). Dönem filmleri genellikle, köyden kente göç edenlerin yaşadığı gecekondu mahallerinde geçer. Anadolu'dan göç edek gelen bu köylüler daha çok şehirli düzenbazlar tarafından kandırılmaya çalışılır. Tipler genellikle yoksul, emekçi, sınıf bilincine erişememiş lümpenlerdir (Halis, 2014, s.45).

1970'lerin güldürü sineması için kurtarıcı isimlerinden biri Ertem Eğilmez olmuştur. Eğilmez kendi ismi ile de anılacak olan bir güldürü ekolünün de yaratıcısı olmuştur. Ertem Eğilmez ve Arzu Film

ekolü olarak adlandırılan bu güldürü anlayışı toplumsal sorunları sıradan insan hikâyelerinde sıcak ve samimi bir dilde perdeye taşır. Dönemin Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Kartal Tibet, Yavuz Turgul gibi önemli yönetmenleri de Arzu Film’de başarılı işlere imza atmıştır. Eğilmez insanların fiziksel kusurlarıyla dalga geçmek yerine, toplumsal çelişkilerdeki komikliğımerkezine almıştır. Bu filmler, mizahı bir araç olarak kullanarak, toplumdaki eşitsizlikleri, adaletsizlikleri ve yoksulluğu eleştirmiştir. (Derse, 2019, s.110). Eğilmez, ‘Tatlı Dillim’ (1972) ve ‘Canım Kardeşim’ (1973) gibi aile içi ilişkilere dayalı sıcak ve samimi filmlerde izleyici hüznülendirirken güldürür. Filmlerindeki hikayeler acılarıyla, mutluluklarıyla, mizah anlayışlarıyla izleyicinin kendisini bulduğu insan hikayeleridir.

Filmlerinde kalabalık bir oyuncu kadrosunu büyük bir ustalıkla idare ettiği gibi, Türk sinemasının önemli senaristlerini ve müzisyenlerini –örneğin Tatlı Dillim filminin müziklerini Neşet Ertaş yapmıştır– de bu kadroya dahil ederek kendi tarzını oluşturan Eğilmez filmlerinde güldürüyü toplumsal yapıya getirdiği yeni çözümleri izleyiciye aktarmak için bir yöntem olarak kullanmıştır (Topaloğlu, 2019, s.47). Eğilmez’in filmleri, samimi ve sıcak bir atmosfer sunarken aynı zamanda toplumdaki bazı sosyalsorunlara da dikkat çekmiştir. Güldürü ve sosyal eleştiriyi ustaca harmanlayarak izleyicilere hem eğlenceli hem de düşündürücü filmler sunmayı başarmıştır (Scognamillo, 2010, s.280).

Üretken bir yönetmen olarak Eğilmez’in en önemli başarılarından bir tanesi 1975 yılında Rıfat Ilgaz’ın ‘Hababam Sınıfı’ adlı eserini başarıyla sinemaya uyarlamasıdır. Bu film, Türk sinemasının en popüler ve sevilen komedi filmlerinden biri olarak devam serileri çekilen bir klasik haline gelmiştir. Adile Naşit, Münir Özkul, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Nejat Uygur, Şener Şen gibi birçok önemli isim, Eğilmez’in filmleriyle sinemaya adım atmış ve Türk sinemasının en önemli güldürü ustaları haline gelmiştir. ‘Hababam Sınıfı’ filmi öğrencilerinin 26 kişisinin 23’ü profesyonel oyuncu değildir (Arı, 2019, s.31). Yine bir başka Eğilmez filmi olan ‘Tatlı Dillim’ ile sinemaya adım atan Kemal Sunal ‘Hababam Sınıfı’nın geniş kadrosunda yer alıp belki de en çok sevilen oyuncu olmuştur. Aynı kadroda yer alan Şener Şen de bu film serileri ile sinemada yan rollerden kurtulup parlak bir güldürü oyuncusuna dönüşmüştür.

‘Mavi Boncuk’ (1974), ‘Salak Milyoner’ (1974), ‘Salako’ (1974), ‘Köyden İndim Şehre’ (1974) gibi filmlerde de rol alan Kemal Sunal’ın asıl popülaritesi ‘Hababam Sınıfı’ (1975) filmindeki “İnek Şaban” tiplemesiyle olmuştur. Sunal, bu ününü; ‘Tosun Paşa’ (1976), ‘Şabanoğlu Şaban’ (1977), ‘İnek Şaban’ (1978), ‘En Büyük Şaban’ (1983), ‘Şabaniye’ (1984) gibi filmlerle daha ileriye taşımıştır. Şaban karakteri, 1990’ların ortalarına kadar toplumdaki sıradan insanların sorunlarını beyaz perdeye taşımış, Sunal hem iktidarın hem de toplumun eleştirildiği filmlerin aranan başrol oyuncusu olmuştur (Arı, 2019,

s.48). Kemal Sunal Türk Sinemasındaki en önemli güldürü oyuncularından biridir, o da güldürü oyuncularının klasik özelliklerini taşır. Jestleri, mimikleri, beden hareketleri, zıtlıklar barındıran giyimi ve yüzü ile güldürmeye hazır bir karakter yansıtır (Derse, 2019, s. 111).

**Resim 9. 1970-80 Dönemi Türk Güldürü Sinemasının Üç Önemli İsmi.
Soldan Sağa Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman**



Kemal Sunal'ın kariyerinde aslında iki farklı Şaban'dan söz edilebilir. Biri "Köylü Şaban" bir diğeri ise "Şehirli Şaban"dır. Türk sinemasının en ikonik karakterlerinden biri olan Köylü Şaban, dürüst, kandırılmaya müsait ve saftır. Bu Şaban ötekileştirilmez ve toplum tarafından dışlanmaz. Şehirli Şaban ise Köylü Şaban'ın şehir hayatına uyum sağlamış bir versiyonudur. Dürüştür fakat şehrin getirdiği uyanıklığa ve farkındalığa sahiptir. Maddi zorluklarla dalga geçerken, şanstan çok akli sayesinde zor durumları atlattığını bilir. Çoğu zaman yakınlarına ve kendisine zarar verenlere ders verirken izleyicilere ilham kaynağı olan bir karakterdir (Çağan, 2009, s.47-48). Genel anlamda "Şaban" karakteri, Keloğlan gibi saf, yeri geldiğinde kurnaz, Karagöz gibi hazır cevap olan bir güldürü anlayışını yansıtır. Şaban karakteri başta ezilir, itilir, kakılır, haksızlıklara bir süre sabır gösterir, artık dayanılmaz olduğu noktada uyanıklığı ve zekâsı ile zorlukların üstesinden gelmeyi bilir (Derse, 2019, s.111). Kemal Sunal genellikle otoriteye başkaldıran her karakteri canlandırır (Makal, 2017, s.494). Kemal Sunal ister köylü birini ister şehirli birini canlandırsın genellikle iktidarı eleştirmiş ve ezilenlerin üzerindeki keyfi uygulamaları mizah yoluyla yermiştir. Sunal filmlerinde bazen bir köy ağasına, bazen veresiye vermeyen esnafa, bazen kirayı ölçüsüzce artıran ev sahibine ve bazen alt sosyoekonomik grubu düşünmeyen ve ezmekte sakınca görmeyen iktidara ciddi eleştiriler vardır (Çağan, 2009, s.48). Sunal'ın oynadığı filmlerin genelinde bu türden ironic ve iğneleyici mesajlar bolca verilir.

Eğilmez ekolünün diğer önemli isimleri olan Şener Şen, İlyas Salman, Ayşen Gruda, Adile Naşit, Münir Özkul, Halit Akçatepe, Metin Akpınar- Zeki Alasya ikilisi önemli güldürü oyuncularındır (Şahinalp, 2010, s.57). Özellikle 1970'lerin yarattığı yeni yönetmenlerden olan Aram Gülyüz'ün, 'Mirasyediler' (1974), 'Hasip ile Nasip' (1976) filmlerinde Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisi güldürü sinemasında önemli izler bırakmıştır. Zeki ile Metin hem dünya sinemasının hem de geleneksel Türk

sinemasının başarılı ikililerinin önemli temsilcilerindendir (Derse, 2019, s.111). Metin Akpınar'ın filmlerdeki duruşu, bakışı, jest ve mimikleri uyanıklıkla ya sınıf atlamış ya da atlayacak tiplerini çizerken, kendi saf çıkarlarının peşindedir, fırsatçıdır ve politik bir kişiliği vardır. Zeki Alasya ise saf, sakar, kekeme, her şeye kolay inanan ve düşünmeden hareket eden bir karakteri canlandırır (Aytekin ve Eroğlu, 2010'dan aktaran Bıçakçoğlu, 2014, s.58). Bir bakıma Metin-Zeki ikilisi, Karagöz ve Hacivat'ın modern biçimidirler (Teksoy, 2015, s.24).

1970'ler, Türk sinemasında siyasi ve toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, Kemal Sunal'ın da öncülüğünde, yeni toplum düzenini ve iktidarı eleştiren filmler öne çıkmıştır. Bu muhalif güldürü sineması akımına Şener Şen ve İlyas Salman gibi önemli oyuncular da katkıda bulunmuştur (Çağan, 2009, s.2). Şener Şen, 'Hababam Sınıfı' filminin yarattığı bir diğer önemli güldürü oyuncusudur. Şen, daha sonra 'Süt Kardeşler' (1976), 'Tosun Paşa' (1976), 'Kibar Feyzo' (1978), 'Çöpçüler Kralı' (1978), 'Davaro' (1981) gibi filmlerde de Sunal ile birlikte rol almıştır. Kemal Sunal ile ikili oldukları filmlerde Şen, ikiyüzlü, kurnaz ve sahtekâr olanı canlandırırken, Sunal saf, iyi niyetli, temiz karakterleri canlandırır (Çağan, 2009, s.58).

Şen'in yarattığı karakterler, Sunal'ın karakterlerinden farklıdır. Şen'in ağırlık verdiği tipler ve oyun tarzı, trajikomik bir anlatım üslubuna dayalı "kara komik" lerin en tutarlı olanlarından (Özgüç, 2005, s.78). Özellikle toplumsal sorunların ele alındığı filmlerde Şener Şen karakteri belirgin olarak ortaya çıkar ve bu filmlerde genellikle toplumsal taşlama egemendir (Özkoçak, 2015, s.154). 'Hababam Sınıfı'ndaki "Badi Ekrem" tiplmesiyle oyunculuğu yeteneğini ve komik olabilme kabiliyetini ortaya koyan Şen, çizdiği karakterlere gerektiğinde trajik-komik boyutlar kazandırır (Scognamillo, 2014, s.389). Kariyerine karakter oyuncusu olarak başlamış ve zamanla başrol oyuncusu haline gelmiştir. Şen'in oyunculuğunun en önemli özelliği, hareketleri ve mimikleri ile karakterlere hayat vermesidir. Bu sayede, canlandırdığı her karaktere inandırıcılık ve derinlik katmayı başarmıştır (Diri, 2019, s.50).

Atilla Dorsay'a göre Türk sinemasında "üç güldürü türü" vardır. Bu üç değişik güldürü anlayışı; belirli bir yönetmenin özelliğini yansıtanlar, oyuncuya dayananlar ve bir şirketin damgasını taşıyanlardır (Dorsay, 1984'den aktaran Özgüç, 2005, s.77). Şener Şen'in bazı filmlerinde bu üç güldürü anlayışı iç içe görülmektedir. 'Namuslu' (1984), 'Milyarder' (1986) ve 'Arabesk' (1988) bu özellikleri birlikte taşıyan film örnekleridir (Özgüç, 2005, s.77). Şener Şen'in Kemal Sunal'dan sonra öne çıkan yıldız oyuncularından birisi olduğu da söylenebilir. Önce küçük yan rollerle başlayan kariyerine 'Çıplak Vatandaş' (1984), 'Züğürt Ağa' (1984), 'Muhsin Bey' (1986), 'Eşkîya' (1996) gibi önemli filmlerle devam etmiştir. Şen, trajedi ile güldürüyü harmanlayan ve toplumun yaşadığı değişimleri, çelişkileri

yansıtan bu filmleri ile kendine özgü mizahi oyunculuğunu ortaya koyan güldürü sinemasının nitelikli oyuncularından biridir (Derse, 2019, s.112).

Şen, Sunal ikilisine sonradan İlyas Salman da katılmıştır. Bu üçlünün birlikte rol aldığı filmler olduğu gibi (örneğin 1978 yapımı ‘Kibar Feyzo’) Şener Şen ile birlikte İlyas Salman’ın başrollerini birlikte paylaştıkları önemli komedi filmleri de vardır. İkilinin 1980’lerde birlikte oynadıkları filmlerde sinemanın muhalif dili gözlemlenebilir. Bu filmlerde genellikle Şen üçkağıtçı, güvenilmez, kurnaz ama şanslı hep kötüye giden karakteri canlandırır (Arslan, 2018, s.50). Şen ‘Erkek Güzeli Sefil Bilo’, ‘Banker Bilo’, ‘Çiçek Abbas’, ‘Dolap Beygiri’ gibi filmlerde de benzer rollerde görülmektedir. Salman ise bu filmlerde saf duyguları istismar edilen, iyi niyetli, dürüst ve namuslu karakteri canlandırır. ‘Erkek Güzeli Sefil Bilo’ (1979), Salman’ın ilk başrol oynadığı filmidir. ‘Banker Bilo’ (1980), ‘Çirkinlerde Sever’ (1981), ‘Çiçek Abbas’ (1982), ‘Sarı Mercedes’ (1993) önemli filmlerindendir (Çağan, 2009, s.54, 58).

İlyas Salman’ın canlandığı Sefil Bilo karakteri, Türk sinemasının en ikonik komedi karakterlerinden biridir. Kemal Sunal’ın Şaban’ı ile, 1980’lerin muhalif güldürü sinemasına damga vurmuşlardır (Şahinalp, 2010, s.82). ‘Hababam Sınıfı’ filmlerinin devam filmlerinde Kemal Sunal’ın yerine oynatılan İlyas Salman bu filmlerde ‘Erkek Güzeli Sefil Bilo’ karakterini canlandırmıştır. Bilo tiplmesi Sunal’ın Şaban’ı gibi dürüst, yardımsever, eğlenceli ve sıra dışı bir karakterdir. Şaban gibi uyanık ve filozofça laflar etmez, Bilo toplumun ezik, sömürülen insanını temsil eder ve aynı zamanda bir başka özelliği çirkin görüntüsünün altında yatan dürüstlüğüdür. Bu nedenle izleyiciler tarafından oldukça sevilmiş ve filmlere unutulmaz bir hava katmıştır (Özgüç, 2005, s.76). İlyas Salman özellikle Ertem Eğilmez’in yönettiği filmlerde feodal değerlerin hüküm sürdüğü çevrelerin yaşamlarındaki çelişkileri ustaca canlandırmasıyla tanınır. Bu filmlerde Salman, genellikle saf, iyi kalpli ve biraz da beceriksiz, şanssız karakterleri canlandırarak izleyiciyi güldürmeyi başarmıştır (Derse, 2019, s.111). Salman’ın güldürü sinemasının muhalif bir oyuncusu olduğunu ve bu inancını oyunlarına da yansıttığını söylemek mümkündür.

5. 1980 Askeri Darbesi Sonrası Güldürü Sineması

12 Eylül 1980 askeri darbesi, Türkiye için önemli dönüm noktalarından biridir ve ülke sinemasını oldukça etkilemiştir. Darbe ile ülkede siyasi, sosyal ve ekonomik alanda birçok değişiklik meydana gelmiştir. Darbenin gerekçeleri arasında ekonomik sorunlar gösterilmiş olsa da darbenin ardından uygulanan ekonomik politikalar bu sorunları çözmek yerine daha da derinleştirmiştir (Kaşıkçı, 2016, s.40). Bu dönemde film üretimi azalmış, sansür artmış ve yıldız oyuncu sistemizayıflamış ve darbe

sonrası yapılan ilk siyasi seçimlerin yılı olan 1983'e kadar Türk sineması durgun bir dönem geçirmiştir (Çağan, 2009, s.36).

1980'lerin toplumsal şartlarını anlatan filmlerin önemli örneklerinden bir tanesi de Ertem Eğilmez'in yönettiği, İlyas Salman'ın başrol oynadığı 'Banker Bilo' (1980) filmidir. Banker Bilo filmi, 80'li yılların Türkiye'sini anlamak için önemli bir kaynaktır. Film, o yılların ülke gerçeklerinden birisi olan bankerlik skandallarına dair önemli bilgiler vermenin yanı sıra, izleyiciyi eğlendirmeyi de başarmıştır. 'Banker Bilo', Türk sinemasının klasikleri arasında yer alan ve hala güncelliğini koruyan bir filmidir (Kaşıkçı, 2016, s.41). Yine bu dönemin 'Çiçek Abbas' (1982), 'Dolap Beygiri' (1982), gibi filmleri önemli toplumsal içerikli filmlerdendir.

1980'li yıllarda film konularına yaklaşım farklılaşmış, tiplerden uzaklaşarak karakterlere doğru bir yönelim başlamıştır (Arslan, 2018, s.35). Güldürü filmleri de bu durumdan etkilenmiş ve toplumsal güldürü olarak adlandırılacak bir türe kayma olmuştur (Uluyağcı, 2015, s.156). 1980'ler ile 1970'ler güldürüleri arasındaki farkı anlamak adına, politik bir duruşa sahip, toplumsal eleştiriyi net olarak ortaya koyan 1978 yapımı 'Kibar Feyzo' filmi örnek vermek mümkündür. Bu film darbe sonrasında çekilmiş olsaydı muhtemelen sansürden geçemeyecek ve hiç yayınlanamayacaktı (Başaran, 2019, s.35). 1970'lerin siyasi iklimi, Türk sinemasında önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde, siyasi mesajlar içeren, gerçekçi komedi filmleri oldukça popüler olmuştur. Dönemin siyasal iklimi film içeriklerine katkıda bulunmuştur denilebilir (Lüleci, 2020, s.517).

1980'ler, Kemal Sunal'ın kariyerinin en önemli ve verimli dönemlerinden biridir. Sunal, daha önceki filmlerinde olduğu gibi bu yıllarda da güldürmeyi amaçlarken, aynı zamanda toplumsal mesajlar vermeyi ihmal etmemiştir. Sunal 'Düttürü Dünya' (1988), 'Gurbetçi Şaban' (1985), 'Polizei' (1988) gibi filmlerle daha çok dönemin toplumsal sorunları üzerinden mizah üretirken, Şener Şen ise rol aldığı 'Namuslu' (1984), 'Milyarder' (1986), 'Arabesk' (1988) gibi kara komedilerde Özal Türkiye'sindedeki değişmekte olan toplumsal yapı ve bu değişimin bireylerde yaptığı tahribatı konu edinir (Şahinalp, 2010, s.82).

1980 sonrası Türk sinemasının hem ticari hem de sanatsal açıdan önemli değişimler yaşadığı dönemdir. Bu değişimler, sinema sektöründe ve izleyicilerde çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bunların içinde belki de en dikkat çekenlerden birisi Türk sinemasında yaşanan bunalıma ilişkin tartışmaların yoğunlaşmasıdır. Bu dönemde hem aydın kesimin hem de daha bilinçlenmiş bir izleyicinin isteklerini görmek mümkündür (Güçhan, 1992, s.93). 1980 darbesinden ardından yaşanan baskı ortamında, sansürün de etkisiyle Türk sinemasında üretilen film sayısında ciddi bir düşüş yaşanmıştır (Türkavcı,

2018, s.62). Bu dönem de sinemada görülen değişim ana hatlarıyla şöyle özetlenebilir: seks, karate filmleri gibi filmlerle sinemadan uzaklaşmış olan izleyici yeniden salonlara çekilmeye çalışılmış, seks filmleri üzerindeki denetim sıklaşmış ve bu tür filmler 80'li yılların sonuna doğru yok olmuştur (Ulusal, 2014, s.58). Evlerde video cihazların sayısının artmasına bağlı olarak sinemacılar video piyasası için film çekmeye yönelmiştir. Özellikle kadın izleyicileri tekrar sinemalara çekmek için gazino dünyasının ünlü starlarıyla Yeşilçam tarzı melodramların bilinen öyküleri yeniden çekilerek beyaz perdeye aktarılmıştır (Güçhan, 1992, s.94).

1980 darbesinin ve ardından Özal Hükümetlerinin uyguladığı politikaların güldürü filmlerine olan etkisi 1990'lı yıllarla birlikte daha net gözlemlenir. Arzu Film döneminin bittiği bu dönemde güldürü sinemasında daha çok kişisel yönetmen üslupları ön plana çıkar (Başaran ve Boztepe, 2021, s.933). 1990'lı yıllarda toplumsal olayları güldürü konusu haline getiren bir Türk sinemasından bahsedilemeyeceği gibi bu dönemi bir duraklama dönemi olarak görmek de mümkündür. Askeri darbenin depolitizasyon uygulamaları sonucu apolitik bir tavra sahip olan izleyici kitle için film yapımcıları politik göndermeler içermeyen, toplumsal sorunlara ilişkin mesaj verme kaygısı taşımayan filmlere yönelmişlerdir (Diri, 2019, s.53).

1990'lı yıllarla birlikte hem Türkiye'de hem de dünyada önemli dönüşümler yaşanmıştır. Sovyetler Birliği dağılmış, Amerika Birleşik Devletleri dünyanın tek egemen gücü haline gelmiştir. İki kutuplu dünyadan tek kutuplu dünyaya geçilmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında popüler sinema anlayışı gelişmiştir. Bu anlayışın arkasında Hollywood filmlerinin ve özel televizyonculuğun etkisi yatmaktadır. Popüler sinema anlayışının hem artıları hem de eksileri vardır. Bu durum, Türk sinemasının geleceği için önemli bir tartışma konusu olmuştur (Başaran, 2021, s.933). Aynı süreçte Türkiye'nin değişen siyasal konumunun sinemaya etkileri sonucu yeni konu ve yeni anlatım ilk başta güldürü türünde kendini göstermiş, yeni güldürü oyuncularını ortaya çıkarmıştır. Bu güldürü oyuncuları tiyatro kökenli oldukları gibi özellikle televizyonda ve sınırlı da olsa sinemada ürünler vermiştir. Nejat Uygur, Levent Kırca, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin, Gaffur Uzun, Yasemin Yalçın gibi isimler bu dönemin akla ilk gelen isimleridir.

6. 2000'lerde Güldürü Sinemasında Yeni Arayışlar

1990'larda Şener Şen'in oynadığı, Şerif Gören'in yönettiği 'Amerikalı' (1993) filmi ve Zeki Ökten'in yönettiği ve ünlü oyuncuların oynadığı dram ağırlıklı anlatımıyla 'Güle Güle' filmi ses getirmiş olsa bile komedi sinemasının şaşalı ve bereketli günleri geride kalmıştır artık (Şahinalp, 2010, s.82). Ömer Yargı'nın yönettiği, özetle birbirinden farklı karakterlere sahip iki kardeşin başından geçen

olayların anlatıldığı güldürü filmi ‘Her Şey Çok Güzel Olacak’ önemli bir gişe başarısı yakalamış ve sinemacıların geleceğe daha umutlu bakmasını sağlamıştır (Diri, 2019, s.53). Şüphesiz bu filmin başarısında sergilediği Amerikan tarzı stand-up şovlarıyla güldürü sahnesine yeni bir soluk getiren Cem Yılmaz’ın filmde başrol oynamasının büyük etkisi vardır.

2000’li yıllar, Türk komedi sinemasında önemli bir değişim dönemi olmuştur. Bu dönemde, korku-komedi, romantik-komedi, dram-komedi, macera-komedi, bilimkurgu-komedi gibi çeşitli alt türler ortaya çıkmış ve 1980’lerde ve 1990’larda sıkça işlenen etik değerleri gözeten, dostluğa değer veren karakterlerin yer aldığı güldürü filmleri yerini bu alt türlere bırakmıştır (Makal, 2017, s.503). 1990’lı yıllarda yeni konular, yeni anlatımlar ile iç içe geçmiş “arabesk” kültürle ortaya çıkan mizah ve komedi anlayışındaki değişim kendisini 2000’lerin başına taşımıştır. Gani Müjde’nin yönettiği 1999 yapımı absürt komedi türündeki ‘Kahpe Bizans’ (2000) içerik ve anlatı bakımından değişik bir yapım niteliğinde olup, 1970’lerin Malkoçoğlu ve Tarkan film serilerinin parodisi niteliğindedir (Çenbertaş, 2022, s.118). Yine bu dönemde çekilen önemli filmlerden bir başkası ise ‘Abuzer Kadayıf’ (2000) filmidir. Film tüm kötü eleştirilere karşın absürt komedi olarak kendini izletmiştir (Makal, 2017, s.503).

2000’li yıllarla birlikte toplumu etkileyen popüler kültür sinemaya da sirayet ederek yeni bir anlayış getirmiştir. Bu dönemde yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında çok fazla riske girilmeyen, izleyici garantili popüler sinema anlayışı tırmanışa geçip zirve yapmıştır (Diri, 2019, s.53). Yeniden çekimi yapılan ‘Hababam Sınıfı’, orijinalinden kopuk bir reproduksiyondur. ‘Hokkabaz’ (2006), ‘Vizontele’ (2001), ‘Beynelmilel’ (2006) gibi trajikomik filmler bu dönemde çekilmiştir (Şahinalp, 2010, s.83). 2000’li yılların sonunda Türk sinemasında yeni bir güldürü akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım, kural tanımaz, sınırlarını yıkan ve geleneksel değerlere meydan okuyan karakterleri ön plana çıkarmıştır. Bunun en güzel örneği ilki 2008’de gösterime giren ‘Recep İvedik’ film serileridir. (Diri, 2019, s.56). Recep İvedik daha önce Türk sinemasında çok örnekleri olmayan absürt komedi türüdür. Bu tarz belirli bir tip üzerine kurulmuş olan ve kuralsız bir komedi anlayışının olduğu yapımların 2000’li yıllarca bolca örnekleri verilmeye başlanmıştır (Çenbertaş, 2022, s.67).

Şahan Gökbağkar’ın hayat verdiği ‘Recep İvedik’ karakteri kendi ifadesiyle agresif ve komplekslidir (Aker, 2023, s.52). Nezaket ve görgü kurallarından bihaber, dışarıdan bakıldığında hırpani görüntüsüne rağmen kendine has giyim, konuşma tarzı ve bakış açısıyla tıpkı Ertem Eğilmez’in filmlerindeki gibi sevgi dolu bir tutum sergileyerek aslında ne kadar iyi niyetli olduğunu gösterir. Argolu konuşma tarzı ve kaba davranışları modern yaşama dahil olmaya çalışan Recep’in popüler kişiliğinin uzantılarıdır (Hakkıoğlu, 2019, s.91). Eğilmez filmlerindeki gibi absürt öğelerden yararlanan ve çok iyi

gözlem yapan Gökbakar, Recep İvedik tiplerinde aslında toplum içerisinde sıklıkla gözlemlenebilecek bu türden kişilerin tutum ve davranışlarını daha da abartarak toplum tarafından sevilen bir tiplere yaratmıştır (Bıçakçioğlu, 2014, s.71). Popüler kültürün etkilediği güldürü anlayışı 2000'lerde halkın beğeni algısını değiştirmiş, herhangi bir toplumsal mesaj kaygısı olmayan absürt güldürü filmlerinin ön plana çıktığına şahit olunmuştur (Sevinç, 2014, s.114). 'Kutsal Damacana', 'Çakallarla Dans', 'Sağ Salim' gibi komedi film serilerini bu anlayışa örnek göstermek mümkündür.

2000'lerin güldürü sinemasında Ata Demirel ve Cem Yılmaz isimleri ön plana çıkmıştır. Demirel konservatuarda müzik bölümünü bitirmesine rağmen yeteneklerini daha çok tiyatrodaki sergilemiş, yaptığı stand-up şovlarıyla tanınırlığını arttırmıştır. Özellikle ilki 2010 yılında gösterime giren 'Eyvah Eyvah' film serilerinde sergilediği "Klarnetçi Hüseyin Badem" tiplere beğeni kazanmıştır. Ata Demirel çektiği komedi filmlerinde karaktere dayalı senaryolar geliştirmiştir. 2012 yapımı 'Berlin Kaplanı'ndaki "Boksör Ayhan Kaplan" ile 2015 yapımı 'Niyazi Gül Dört Nala' filmindeki "Veteriner Hekim Niyazi Gül" bunun güzel örnekleridir. Aynı dönemde öne çıkan bir diğer önemli isim yukarıda da değinilmiş olan karikatür çizerek mizaha adım atmış olan Cem Yılmaz'dır. Yılmaz stand-up gösterileri ile başladığı gösteri hayatına film çekerek devam etmiştir (Çağan, 2009, s.77). 'G.O.R.A.' (2004), 'A.R.O.G.' (2008), 'ARİF V. 216' (2018) önemli filmlerindedir. Özellikle 2000'ler ile yükselişe geçen güldürü türü olan parodiye en iyi örnek 'G.O.R.A.'dır. Film ayrıca bilim kurgu komedisine iyi bir örnektir (Gezgin, 2017, s.57). Filmin kahramanı olan "Arif", Türk sinemasında önemli bir yere sahip olan "Turist Ömer" karakteri ile benzerlikler gösterir (Ulusoy, 2014, s. 67). Uzaylılar tarafından kaçırılan Arif başına gelen olaylardan kurtulabilmek için çabalayan kurnaz, uyanık bunların yanında saf bir görünüm sergileyen halk kahramanıdır (Teksoy, 2015, s.26). Filmde güldürmek amaçlı kaba davranışlar ve argo kullanılırken diğer taraftan teknolojik olarak geri kalmışlık komik bir dille sorunsallaştırılır (Sevinç, 2014, s.114). 2000'li yılların ilk çeyreğinde daha farklı güldürü film türleri de seyirci ile buluşmuştur. Dijital platformlar üzerinden izleyici ile buluşan yapımlardan da bu dönemde söz edilebilir. Tiyatro kökenli bir oyuncu ve yönetmen olan Yılmaz Erdoğan dönemin ruhuna aykırı mizah dili ile bu dönemin farklı güldürü ustalarından birisi olarak kabul edilebilir. Erdoğan'ın 'Vizontele' (2001), 'Organize İşler' (2005) ve 'Neşeli Hayat' (2009) gibi yönetmenliğini, senaristliğini ve oyunculuğunu üstlendiği filmleri absürt mizah anlayışının dışına çıkan, mesaj kaygısı içeren, toplumsal sorunlara eğilen güldürü filmleri olarak kabul edilebilir.

SONUÇ

Türk güldürü sineması tarihine genel hatları ile bakıldığında, ilk komedi filmlerinden itibaren çeşitlilik söz konusu olsa da köklü bir güldürü sineması geleneğinden bahsetmek mümkün değildir. Ülke tarihinde yaşanmış, ekonomik, siyasi ve toplumsal istikrarsızlıklar, inişli çıkışlı bir güldürü sineması geleneği oluşmasına sebep olmuştur. Tüm bunlara rağmen Türk sinemasında komedi başlangıçtan günümüze dek hem üretim hem de izlenirlik açısından önden gelen türlerden biri olmuştur. Sinemanın hayatı dönüştürme ve yeniden yorumlama işlevinden yola çıkarak, toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin etkilerini sinemada görmek mümkündür. Bu etkiler özellikle güldürü sinemasında daha net görülebilir. Toplumun sosyo-kültürel yapısından doğan güldürü, toplumu yansıttığı gibi aynı zamanda inşa eder. Güldürü sineması yapıldığı dönemin sosyokültürel koşulları hakkında önemli bilgiler verir. Toplumsal süreçlerin köklü değişimlerini, hayattaki derin çelişkilerin trajik yanını komik bir dille anlatır. Türk güldürü sinemasında genel olarak temalara bakıldığında bunların toplumsal konu ve sorunları açık bir şekilde yansıttıkları görülür. Bu yansıtmanın eleştiri getirmekten çok bir durum değerlendirmesi yapıp konulara işaret etme eğiliminde olduğu ifade edilebilir.

Türkiye’de çekilen ilk filmlerin işgal ordularının İstanbul’a girişinden hemen sonra olduğu biliniyor. İlk güldürü filmleri de aynı süreçte çekilmeye başlamıştır. Kaba mizaha dayalı bu eserlerin çoğu tiyatro kökenlidir. Dönem filmleri genellikle Batı Sineması’nın güldürü filmlerinden etkilenmiş ve özellikle Charlie Chaplin’in slapstick türü (kaba fiziksel hareketlere dayalı komedi türü) güldürülerine yakındırlar. Bu ilk güldürülerin sinemasal özellikler taşıdığı söylenebilir. Bu filmler, daha önce çekilen belgesel ve haber filmlerinden farklı olarak, bir hikâyeye ve kurgusal bir yapıya sahipti. Ancak bu dönemde çekilen filmler “Tiyatro Filmi” olarak adlandırılmıştır. Bunun başlıca nedenlerinden biri de kuşkusuz bu dönemin en önemli yönetmeninin Muhsin Ertuğrul oluşudur. 1940’ların ikinci yarısı ile sinema diliyle öyküler anlatmak konusunda istekli bir sinemacı nesli ortaya çıkmıştır. Bu durum güldürü sinemasında da kendini göstermiş ve 1957 yılında Atıf Yılmaz ‘Gelinin Muradı’ filmi ile kasaba güldürülerinin ilk örneğini vermiştir. Yine aynı dönemin önemli yönetmenlerinden Osman Fahir Seden’in salon güldürüleri de olarak adlandırılabilir bu filmlere önemli katkısı olmuştur. 1950’li yıllarda yapılan bu filmler genellikle hoşça vakit geçirmeyi amaçlamıştır. Bu yıllarda çekilen salon güldürülerinde konu olarak daha çok köy yaşamı ele alınmıştır.

1960’lı yıllarda önceki yıllara göre daha fazla popülerlik kazanan güldürü sineması, yeni türlerle birlikte daha da genişlemiştir. Bu dönemde çekilen güldürü filmleri sayısı arttığı gibi yönetmenlerin büyük bölümü güldürü filmleri çekmeyi denemişlerdir. Özellikle Hulki Saner’in ‘Turist Ömer’i (1964), Osman F. Seden’in ‘Cilalı İbo’su (1959) ve Zafer Davutoğlu’nun ‘Adanalı Tayfur’u (1964) yarattığı

lumpen karakterlerle güldürü filmleri izleyicisinin yoğun ilgisiyle karşılaşmış ve bu karakterler kitlelerin sevgilisi haline gelmiştir.

1970'lerdeki güldürü filmlerinin toplumsal, kültürel ve ekonomik temsil alanlarını pek çok yönden hem sorgulayan hem de pekiştiren tutumları vardır. Bu dönemde çekilen en hafif güldürülerin bile ilk bakışta eğlendirmek amaçlı yapıldığı düşünülse de daha dikkatli izlenildiğinde ciddi toplumsal eleştirivesorgulamalar da içerdikleri görülür. 1970'ler ayrıca Türk sineması açısından ekonomik ve siyasal yaşamdaki sıkıntıların olumsuz etkilerinin görüldüğü yıllardır. Bu yılların ikinci yarısında özellikle seks güldürüleri olarak adlandırılan daha sonra pornografiye kayan bir güldürü anlayışı Türk sinemasında yerini almıştır. 70'lerin önemli yönetmelerinden biri de Ertem Eğilmez'dir. Eğilmez'in yeni güldürü anlayışı ile yeni bir döneme şahit olunmuş, Türk sinemasına güldürü bakımından yeni bir soluk gelmiştir. Eğilmez, Türk sineması için çok değerli olacak güldürü oyuncularını sinemaya kazandırmıştır.

1970'lerin sonuna doğru yoğunlaşan ekonomik ve siyasal krizlerin ardından gelişen 12 Eylül askeri darbesi Türk sinemasına olumsuz bir şekilde yansımıştır. Özellikle uygulanan sansür politikası film yapım sayısını azaltmıştır. 60'larda sinemaya durum ve salon güldürüleri hakimken, 70'lerin ortaları ve 80'lerin başında toplumsal taşlamalar güldürü sinemasına hâkim olmuştur. 1980'lerin güldürü sineması politik ve ekonomik ve kültürel yapıdaki sorunlara göndermeler yaparak mizah üretir.

1990'lı yıllarda ise genel anlamda film sektöründe bir duraklama yaşanmıştır. 2000'li yıllarla birlikte özellikle komedi sinemasında, çekilen film sayısında bir artış görülmüştür Bu yıllar özellikle apolitikleştirme çabalarının sonuçlarının belirginleşmeye başladığı yıllardır. Abartılı oyunculuklar, uyanık, kaypak, kurnaz ve zeki tipler, bol küfürlü diyaloglar, bel altı espriler, magandalara özgü tavırlar birçok filmde kullanılmıştır. Bu yeni güldürü anlayışı ekseninde incelikten ve duyarlılıktan yoksun bir yaklaşım söz konusudur. Bu furya içerisinde çok az nitelikli güldürü filmi yapıldığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1989). "Sessiz Sinema", Ankara Üniversitesi Basın -Yayın Yüksekokulu Yayınları:10,
- Abisel, N. (2003). "Sessiz sinema" Om Yayınevi, İstanbul.
- Aker, H. (2023). "Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lumpenliğin Kamusal Dili" International Journal Of CulturalandSosialStudies (IntJCSS), Volüme: 9 (Issue2)/ e-ISSN:2458-9381
- Arslan, E. (2018), "Şener Şen'in Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı", Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Aslantepe, K. M. (2010). "Türk Komedi Sinemasının Gelişimi", Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu, Erzurum, , ss.737-741
- Arı, H. (2019). "Ertem Eğilmez Komedi Filmlerinde Toplumsal ve Siyasal Mesajlar" Ordu üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Dalı, Yüksek Lisans Tezi

- Başaran, F, Boztepe, V. (2021). Türkiye’de Toplumsal Değişim ve Güldürü Sineması, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi- İAÜD- ISSN: 2757-7252, Yıl 13 Sayı:4.
- Bıçakçioğlu, Ö. (2014), Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Sinema, Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Çevirir, N, Yakışan, S. (1994). “Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve İzleyici Profili Üzerine Bir Değerlendirme”, Marmara İletişim Dergisi, Say:6
- Çenbertaş, K. (2022). “Türk Komedi Sinemasında Absürt Filmler: Burak Aksak Filmleri Üzerine Bir İnceleme” İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Çağan, O. (2009) “1980’den Günümüze Türkiye’de Güldürü Sinemasının Değişimi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, Yüksek Lisans Tezi.
- Derse, S. (2019). “Türk Sinemasında Mizah” Doruk yayıncılık,
- Diri, E. (2019), Anti-Entelektüalizm Kavramının Yakın Dönem Popüler Türk Sineması Güldürü Filmlerindeki Temsili, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Erksan, M. (1996). “Türk Sineması Üzerine Düşünceler”, Süreyya Murat Dinçer (Ed), Türk sineması Üzerine Düşünceler, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Esen, Ş. (1996). Türk Sinema “Endüstrisi” Oluşmalı, Süreyya Murat Dinçer (Ed), Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Doruk Yayıncılık, Ankara,
- Gezgin, C. (2017), “Türk Komedi Sinemasında Mizahın Dönüşümü”, Kocaeli üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim dalı, Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, yüksek Lisans Tezi
- Güçhan, G. (1992). “Toplumsal Değişme ve Türk Sineması”, İmge Kitapevi Yayınları:57.
- Halis, Ş. A. (2014), Sinemada Bir Tür Olarak Güldürünün İktidar ve Muhalefet ile İlişkisi: Arzu Film Örneği, Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Hakkıoğlu, B. (2019). “Halk Kahramanının Dönüşümü: Şaban’dan Recep İvedik’e” İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Karademir, E.Ö. (2015). “Türk Sinemasında Güldürü, İlyas Salman Örneği”, Lefke Avrupa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Kaşıkçı, S. (2016), “2000 Sonrası Türk Sinemasında Mizah Anlayışı ve Toplum Üzerine Etkileri”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema TV Programı, Yüksek Lisans Tezi
- Kayalı, K. (1994). “Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması”, Ayıldız Yayınları 1.basım, Ankara.
- Lüleci, Y. (2020). “1970’li Yıllar Türkiye’de Sinema ve İktidar İlişkileri” Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 18, Sayı 36, 495-528
- Makal, O. (1987). “Sinemada Yedinci Adam”, Marş Yayınevi, İzmir.
- Onaran, A.Ş. (1994). “Sessiz Sinema Tarihi”, Kitle yayınları, Ankara.
- Öztek, C. (2019). “Türk Güldürü Filmlerinin Orta oyunu açısından İncelenmesi”, Turkishstudies Social Sciences, Volume14 Issue, ss. 963-971 Dol:10.29228/Turkishstudies. 22782 ISSN: 2667-5617, Skope/Macadonia- Ankara/Turkey
- Özgüç, A. (1988). “Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi” Broy Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, A. (2005). “Türlerle Türk Sineması” Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- Özkoçak, Y. (2015). “Türlerle Türk Sineması”, Derin Yayınları, İstanbul.
- Pınar, İ. (2018). “Türk Sinemasında Allah Tasavvuru” Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Saral, S., Yağız, D. (2016) "Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansımaları: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas’ın Eyleyenler Örnekçesine Göre Çözümlemesi," *Global Media Journal*, vol.6, no.12, ss.332-354.

- Sevinç, Z. (2014), "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme", Dumlupınar üniversitesi sosyal bilimler dergisi sayı 40, Nisan 2014.
- Süleymanoğlu Kürüm, R. (2021). "Uluslararası İlişkilerde Nitel Yöntemlerle Makale Yazımı: Vaka Analizi ve İncelikleri", Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 42:Özel sayı 1, Denizli, ss. Ö149-Ö168.
- Şahinalp, D. S. (2010), "Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi", İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi
- Teksoy, E. (2015). "Kemal Sunal’ın Şaban Tiplemesinde Charlie Chaplin ve Şarlo Tiplemesinin Etkileri" İstanbul Kültür üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans tezi
- Türkavcı, E. (2018). Son dönem yerli komedi filmlerinde bir mizah unsuru olarak lümpenlik, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Türkavcı, E. Yıldırım Önk, Ü. (2022). "Türk Güldürü Sinemasında Lümpen Tipler: Geniş Aile Serisinin Mizah Kuramları Bağlamında İncelenmesi", İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9 (1), ss. 103-122.
- Topaloğlu, M. (2019), Toplumsal ve Kültürel Yönleriyle Ertem Eğilmez Sineması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, Sinema-TV Programı, Yüksek Lisans Tezi,
- Ulusoy, G. Ş. (2014) "Küresel/ Yerel Eksanede: Cem Yılmaz Filmleri: G.O.R.A, A.R.O.G ve Yahşi, Batı Film Örneği, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Uluyağcı, C. (2015). "Türk Sineması Güldürüyor", Yelda Özkoçak (Ed), Türlerle Türk Sineması, Derin Yayınları, İstanbul.
- Ünal M. (2010). "Türk Sinemasında Kemal Sunal", Yeni Düşünceler, Sayı:5, Haziran, 2010
- (2018). "Türk Halk Tiyatro’sunun Sinemaya Etkileri", Art-Sanat/9, 2018
- Yıldırım Önk, Ü. ve Türkavcı E. (2021). "Türk Güldürü Sineması’nda Lümpenliğin Değişen Yüzü" Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 42, Denizli, s. 316-333.
- <https://www.iienstitu.com/blog/turk-sinemasinda-tiyatrocular-donemi-ve-tek-adam-muhsin-ertugrul>

EXTENDED ABSTRACT

The first comedy films in Turkey were shot after the occupation armies entered Istanbul. These films, based on crude humor, were generally based on stories and acting of theater origin. It can be said that Turkish comedy cinema between 1918 and the 1940s consisted of films that were also weak in terms of social criticism. During this period, Turkish comedy cinema found its roots in traditional Turkish performing arts. Traditional arts such as Meddah, Karagöz, Ortaoyunu formed the basis of Turkish comedy cinema. It should be stated that during this period, the state and private initiatives tried to make important studies and breakthroughs in cinema. The period between 1917 and 1952 saw the weight of theater-based filmmakers. During this period, Muhsin Ertuğrul, beyond being a director and actor, was a pioneer who played important roles in the development and modernization of Turkish cinema. He pioneered in bringing new cinema technologies to the country and introducing Turkish cinema to modern opportunities. Ertuğrul, who viewed cinema as a continuation of theater, was also accused of not being able to develop an original cinema language in his time despite the state support behind him. This period is also called the 'Theater Period' in literature.

A new period called the 'Filmmakers Period' began in Turkish cinema in the 1950s. The common purpose of the films made during this period was to offer viewers an enjoyable and entertaining cinema experience. During the period, many live-action comedies were made, films about love and honor, and village films about blood feuds were shot. The number of cinemas increased. These years are known as the golden years of Turkish cinema. The fact that the 1961 constitution brought a more liberal and democratic environment to the Republic of Turkey brought a new perspective and dynamism to society, and this situation was also reflected in the films. The 'lumpen' characters that emerged with the beginning of the migration from villages to cities were frequently featured in Turkish cinema in the 1960s and had a significant impact on the audience.

As a result of the political, economic, social and cultural changes experienced in the mid-1960s, sub-genres such as small town comedies, sex comedies and social comedies entered comedy films in addition to parlor comedies. The 1970s were the years when sex comedies exploded in Turkey. In these films, the female body was commodified as an object of sexual exploitation and humor was attempted with crude jokes that were far from serious. The 'Sex Comedies Period', which coincided with the period between the late 1970s and the early 1980s, took its place as a sensational period in Turkish cinema. With these types of films, theater artists became dominant in Turkish cinema for the second time and dominated the cinema sector. Because the leading roles in these types of films were usually played by actors with theater backgrounds.

A transformation to a social-realist cinema approach was seen after the second half of the 1970s. During this period, when urbanization accelerated and migration intensified in Turkey, many socio-cultural changes took place. Hybrid identities and new lifestyles emerge. Period films generally take place in shantytowns where people migrate from villages to cities live. These people are mostly tried to be fooled by urban tricksters. The characters in the films are usually poor, working-class lumpens who have not reached class consciousness.

The military coup of September 12, 1980 is one of the important turning points in the history of the Republic of Turkey and has greatly affected Turkish cinema. Many changes occurred in the country in the political, social and economic fields. Although economic problems were shown among the reasons for the coup, the economic policies implemented after the coup deepened these problems instead of solving them. During this period, film production decreased, censorship increased and the star actor system weakened, and Turkish cinema experienced a stagnant period until 1983, the year of the first political elections after the coup. In the 1980s, the approach to film subjects changed, and a tendency

towards characters began, moving away from types. Comedy films were also affected by this situation, and a transition occurred to a genre that can be called social comedy.

In the oppressive environment following the 1980 coup, the number of films produced in Turkish cinema decreased significantly due to the effects of censorship. The increase in the number of video devices in homes led filmmakers to shoot films for the video market. The real effects of the 1980 coup and the policies implemented by the Özal Governments on comedy films began to emerge from the 1990s onwards. While it is not possible to talk about a Turkish cinema that turned social events into a subject of comedy in the 1990s, it is also possible to see this period as a period of stagnation. As a result of the depoliticization practices of the military coup, the young generation adopted an apolitical attitude, and filmmakers turned to making films that did not contain political references and did not have a concern for conveying a message.

The 2000s were a period of significant change in Turkish comedy cinema. During this period, various subgenres such as horror-comedy, romantic-comedy, drama-comedy, adventure-comedy, and science fiction-comedy emerged. During this period, popular culture, which influenced society, spread to cinema and brought a new understanding. The popular cinema approach, which did not take too many risks in the production, distribution and screening stages and guaranteed an audience, climbed and reached its peak. At the end of the 2000s, comedy films based on characters who do not recognize rules, break boundaries and challenge traditional values came to the fore in Turkish cinema.