

**2000 SONRASI TÜRKİYE'DE  
KOMEDYEN SİNEMASI  
Emre GENCELLİ  
(Yüksek Lisans Tezi)  
Eskişehir, 2014**

**2000 SONRASI TÜRKİYE'DE KOMEDYEN SİNEMASI**

**Emre GENCELLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı**

**Danışman: Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Kasım, 2014**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emre GENÇELLİ'nin "2000 Sonrası Türkiye'de Komedyen Sineması" başlıklı tezi 22 Aralık 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI

Üye : Yrd.Doç.Dr.Yaprak İŞÇİBAŞI

Üye : Yrd.Doç.Dr.Sevil BAYÇU

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



## Yüksek Lisans Tez Özü

### **2000 SONRASI TÜRKİYE’DE KOMEDYEN SİNEMASI**

**Emre GENCELLİ**

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2014**

**Danışman: Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI**

Ülkeye girişinden itibaren sinemanın içinden ve dışından gelen değişimlerin etkisinde kalmış olan Türk sinemasında dönemsel başarıların kazandığı önem dikkat çekicidir. Sinema dışı alanların etkisine ek olarak seyirci ilgisine göre de şekillenen kimi akımlar, Türkiye’de sinemanın işler durumda kalabilmesi adına önemli rol üstlenmişlerdir. Türk sineması açısından 2000’li yıllar, filmlerin gişede kazandıkları başarıların geçmişe oranla daha fazla görünür olduğu bir dönem olmuştur. 2000 öncesi dönemde sinema dışı alanlardaki etkinlikleriyle tanınır olan kimi komedyenlerin 2000 sonrası dönemde çekilmesinde etkili oldukları filmler de gişede büyük başarı kazanan filmlerden olmuştur. Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demirer’in başı çektiği bu komedyenlerin Vizonte (2001), G.O.R.A. (2004) ve Eyyvah Eyvah (2010) adlı filmleri, gösterime girdikleri yıllarda en çok seyredilen filmler arasında yer almıştır. Seyirci sayısı ve hasılat bakımından kazandıkları başarı nedeniyle incelemeye değer bulunan bu filmler, komedyenlerin sinema öncesi dönemlerinde oluşturdukları anlatı tercihlerini büyük ölçüde barındırmışlardır. Bu çalışma, komedyenlerle birlikte anılan anlatı tercihlerinin izlerini, komedyenlerin çekilmesinde etkili oldukları filmlerde aramayı amaçlamaktadır. Komedyenlerin sinema öncesi etkinliklerinde baskın olmuş tercihler açıklandıktan sonra bu tercihlerin filmlerde nasıl yer aldığına bakılmış; bu yapılırken de filmlerin anlatı yapıları incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk sineması, komedyen, anlatı

## **Abstract**

### **COMEDIAN CINEMA IN TURKEY AFTER THE YEAR 2000**

**Emre GENCELLI**

**Department of Cinema and Television**

**Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, November 2014**

**Adviser: Assist. Prof. Canan ULUYAGCI**

Upon its arrival, the importance of periodic success caused by internal or external effects has been noteworthy in Turkish cinema. In addition, audience interest has played an important role for Turkish cinema to remain operable. Box office success has become more important in the 2000s. Some comedians, who were actively working outside the field of cinema, have produced films that were highly successful at the box office. Yilmaz Erdogan, Cem Yilmaz and Ata Demirer helped produce films such as Vizontele (2001), G.O.R.A. (2004) and Eyyvah Eyvah (2010) which were among the most watched films of the years they were released in. The preservation of their pre-cinema era narrative preferences can be seen in the aforementioned films. This study aims to track those preferences down within the narrative structures of the films. After examining the dominant structural habits which became synonymous with the comedians, the narrative structures of the films have been analysed in order to link the pre-cinema activities of the comedians with their work in cinema.

**Keywords:** Turkish cinema, comedian, narrative

## **Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi**

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerinin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Emre GENCELLİ

## **Teşekkür**

Anlayışları ve katkıları için değerli hocam Canan Uluyağı'ya ve aileme teşekkür ederim.

## **Özgeçmiş**

Emre GENCELLİ  
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı  
Yüksek Lisans

### **Eğitim**

Lisans	2011 Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Lise	2006 Nilüfer Milli Piyango Anadolu Lisesi

### **Kişisel Bilgiler**

Doğum Yeri/Yılı: Bursa/1988

Cinsiyet: Erkek

Yabancı Dil: İngilizce



## İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı.....	ii
Yüksek Lisans Tez Özü.....	iii
Abstract.....	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi .....	v
Teşekkür.....	vi
Özgeçmiş .....	vii
1. Giriş.....	1
1.1. Problem.....	3
1.2. Amaç.....	5
1.3. Önem .....	6
1.4. Varsayımlar .....	6
1.5. Sınırlılıklar .....	6
2. Yöntem .....	7
3. Sinema-Seyirci İlişkisi Çerçevesinde Türk Sinemasını Etkilemiş Gelişmeler.....	13
3.1. Yıkımdan Sahneye Geçiş .....	13
3.2. Elektrik ve Yol, Yeşilçam Olarak Geri Dönüyor .....	21
3.3. İşletmeler, Yıldız Tipler .....	26
3.4. Televizyonun Ayak Sesleri: Sinemaya Giden Kim? .....	34
3.5. Toplumsal Gülme, Toplumsal Düşünme .....	37
3.6. Bir Bireysel Eğlence Kaynağı Olarak Yasak .....	42
3.7. Çöküş.....	47
3.8. Çırpınış .....	50
3.9. Bölünmüş Salonlar .....	53
4. 2000 Sonrası Türkiye’de Komedyen Sineması.....	63
4.1. Yılmaz Erdoğan ve Vizontele .....	67
4.1.1. Yılmaz Erdoğan’ın kurduğu anlatı yapıları.....	68
4.1.2. Vizontele.....	72
4.1.2.1. Künye .....	72
4.1.2.2. Öykü.....	72

4.1.2.3. Anlatı yapısı.....	73
4.1.2.4. Anlatı yapısını etkileyen etmenler .....	78
4.2. Cem Yılmaz ve G.O.R.A. ....	81
4.2.1. Cem Yılmaz'ın kurduğu anlatı yapıları.....	83
4.2.2. G.O.R.A. ....	86
4.2.2.1. Künye .....	86
4.2.2.2. Öykü.....	87
4.2.2.3. Anlatı yapısı.....	87
4.2.2.4. Anlatı yapısını etkileyen etmenler .....	94
4.3. Ata Demirer ve Eyyvah Eyvah.....	97
4.3.1. Ata Demirer'in kurduğu anlatı yapıları .....	98
4.3.2. Eyyvah Eyvah.....	101
4.3.2.1. Künye .....	101
4.3.2.2. Öykü.....	101
4.3.2.3. Anlatı yapısı.....	102
4.3.2.4. Anlatı yapısını etkileyen etmenler .....	107
5. Sonuç.....	111
Kaynakça .....	120

## 1. Giriş

Sinema, hareketli görüntülerin perdeye yansımaya başladığı günden bugüne tüm dünyada büyük bir ilgiyle takip edilmiş bir sanat dalıdır. Belgelemek ya da öykü anlatmak gibi birbirinden farklı amaçları yine birbirinden farklı yollarla gerçekleştirmiş; bunu yaparken kendisine biçilen roller de farklılık göstermiştir.

“Sinema, sanatların en gençlerinden biriye de, pek çok eski sanat dalına özgü yapı ve formları devralmıştır”<sup>1</sup>. Görüntülerin kaydı ve kaydedilen görüntülerin gösterimine olanak tanıyan yapısıyla sinema, başlarda yalnızca bu amaçla kullanılmış; zorunluluktan doğan bir gerçekçiliğin aracı olmuştur. Zamanla öykü anlatmanın farklı bir yolu olarak da önem kazanması, sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarının keşfedilmesini sağlamıştır. İlk filmlerin salt kaydetmeye ya da belgelemeye dayalı yapısı, çok geçmeden hayal gücünün etkisi altına girerek kurmaca anlatıların yer almaya başladığı bir alana doğru evrilmiştir. “Filmlerin kurmaca anlatılar haline gelmesi binlerce yıllık sürecin devamı, mitler, fanteziler, düşler ve ütopyalar yaratma gereksiniminin sonucudur”<sup>2</sup>. Böylece insan, var oluşundan beri dizginleyemediği anlatıcılık rolünü sinema özelinde de sürdürmeye devam etmiştir.

“Ortaya çıktığı toplumsal ilişkiler ağının koşullarına paralel olarak ‘filmcilik’ -yani film yapma, dağıtma, gösterme- ilk günlerinden itibaren ticari bir girişim, bir iş alanı olmuştur”<sup>3</sup>. Ancak sinemanın sahip olduğu potansiyelin farkına varılması, onun bir anlatı aracı olarak sunduğu fırsatların zenginliğini ortaya koymuştur. Görüntü aracılığıyla birbirinden farklı biçimlerde aktarılmaya başlayan öyküler, farklı film türlerinin doğmasına yol açmıştır. Yönetmen, yazar, oyuncu gibi değişkenler sayesinde de film dili giderek çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik, filmlerin birer eğlence aracı olarak görülmesinin yanında, görüntüler aracılığıyla bir düşüncenin ya da duygunun aktarılmasını ve böylece insanın karmaşık yapısının perdeye yansıtılmasını da beraberinde getirmiştir. Sinemasal anlatıların zaman içinde gösterdiği değişiklikler,

---

<sup>1</sup> T. Corrigan (2011). *Film eleştirisi elkitabı*. (2. baskı). (Çev: Ahmet Gürata), Ankara: Dipnot Yayınları, s. 59.

<sup>2</sup> N. Abisel (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık, s. 7.

<sup>3</sup> Abisel (1995), 41.

kabaca eğlenme ve düşünme durumlarına ağırlık vermeleri bakımından filmlerin ayrı kategorilerde değerlendirilmesine neden olmuştur. “Sinema endüstrisinin ve kurallarının dışında kalmaya çalışan, özgürlük, arayış sorgulama gibi temel bir sorunu olan filmler ‘sanat’ olarak değerlendirilirken, sıradan insana hitap eden kolay anlaşılabilir, günlük hayata ait, ciddi sorunlarla ilgilenmeyen filmler çok uzun süre yalnızca bir ‘eğlence aracı’ olarak görülüp küçümsenmişlerdir”<sup>4</sup>.

Teknolojiye, toplumsal ve ekonomik yapıya ve sanatın diğer dallarındaki gelişmelere bağlı olan sinema, dünyadaki değişimlere paralel olarak kendisini sürekli güncellemelere tabi tutmak zorunda kalmıştır. “Nitekim, son yirmi yılda sinemanın eski popülerliğini televizyona kaptırdığının kesinleşmesi ve seyirci sayısının azalması, sinema endüstrilerinin yapılanma tarzlarında değişiklikler yaratmış; stüdyo sistemi çökmüş ve ona bağlı olarak işleyen yıldız sistemi büyük ölçüde önemini yitirip birkaç ismin etrafında varlığını sürdürür hale gelmiştir”<sup>5</sup>. Bu durum, ülke sinemalarının kendi endüstrilerini işler durumda tutacak yardımcılarına ihtiyaç duymasına neden olmuştur. Zamanla sinema, sinema dışı alanlardan anlatıya ilişkin çeşitli formülleri ödünç almaya başlamıştır. Böylece sinemaya özgü anlatı yolları arayanlar ile sinemanın kitlesel eğlence aracı olmasını isteyenler arasındaki çatışma derinleşmiş; ikisinin bir arada bulunabildiği nadir örnekler dışında, bu keskin ayrım yaratıcılar, seyirciler ve araştırmacılar arasındaki gerilimi tırmandırmıştır.

“Sinema endüstrisi ekonomik sistemle bütünleşmiş olarak üretim faaliyetini sürdürmekte, seyirciler bu filmleri seyretmekte, bu arada da araştırmacılar farklı bakış açılarından bu filmlere ilişkin kendi görüşlerini oluşturmaktadırlar”<sup>6</sup>. Çok da yeni olmayan bir tartışma olarak sinemada anlatının biçim ve içerik bakımından gösterdiği çeşitlilikler, sinema araştırmacılarının ilgisini özellikle çeken bir alan olmuştur. Sinemanın popüler bir eğlence olmasına vurgu yapanlar ile onu insan üzerine düşünmenin sanatsal bir yolu olarak görenlerin çatışması tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de uzun yıllardır varlığını sürdürmektedir. Türkiye özelinde farklı olan, ülkeye girişi oldukça gecikmiş bir anlatı aracı olan sinemaya özgü dil arayışlarının da

---

<sup>4</sup> G. Güçhan (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 94.

<sup>5</sup> Abisel (1995), 9.

<sup>6</sup> Abisel (1995), 22.

oldukça geç başlamış olması ve bu yöndeki tartışmaların günümüzde de sürüyor olmasıdır. Türkiye’de sinema, ülkeye girişinden itibaren farklı alanların etkisi altında kalmış gibi görünmektedir. Zaman zaman kendi içinden gelen değişimlerden de etkilenmesi, Türkiye’de sinemaya özgü anlatı ve düşünme biçimlerinin ortaya çıkışıyla ilgili tartışmalarda sinema dışı alanların söz sahibi olması durumunu değiştirmemiştir.

### **1.1. Problem**

Sinema endüstrisinin Türkiye’de kendi kendine yetecek duruma gelememiş olması, sinemanın Türkiye’deki macerasını başından itibaren olumsuz etkilemiştir. “İlk filmin 1914 yılında çekilmesi ve daha sonraki yıllarda yapımların sayıca çoğalmasının dışında sinema ne sanayi olarak ne de düşünce olarak bir varlık ortaya koyamamıştır”<sup>7</sup>. Kendi seyircisini oluşturmak ve bunu yaparken de sinemaya özgü bir dil yaratmak konusunda oldukça zorlanan Türk sineması, başta ekonomik ve toplumsal değişimler olmak üzere, dış etmenlerden fazlaca etkilenmiş; kendisine olan ilgiyi ayakta tutmak için her dönem farklı yollara başvurmak zorunda kalmıştır. Türk sinema tarihinde çeşitli kırılmalara neden olan kimi akımları da yaratan bu durum, sinemanın Türkiye’de güç bela kazandığı önemin kaynaklandığı yerleri de sorgulamaya neden olmuştur.

Türk sinemasının dönemsel başarılarını görünür kılan akımların yerleşmesinde seyirci ilgisi önemli bir yer tutmaktadır. “Seyircinin gişede oluşturduğu etki ya da başka bir deyişle ekonomik güç ve bunun yarattığı baskı o filmde sonra üretilecek filmlerin içeriğini ve biçimini belirleyebilecek görünmez bir güçtür”<sup>8</sup>. Türk sinemasının belirli dönemlerinde de seyirci bu gücünü kullanmıştır. Örneğin Altın Çağ olarak adlandırılan 1960 sonrası dönemde seyirci, Türk sinemasını tek başına var etmiştir. O yıllarda seyircinin sinemaya olan ilgisi, filmlerin seyirci taleplerine göre üretilmesine neden olmuştur. Ancak sözü edilen dönem dışında seyircinin Türk sinemasıyla olan ilişkisi inişli çıkışlı bir seyir izlemiştir. Bunda sinemanın ülkeye geç girmesi, sinema alanına ilişkin çalışmaların ve iyileştirmelerin yapılmaması gibi nedenler etkili olmuştur.

---

<sup>7</sup> E. Ayça (1979). Sinemayı yeniden düşünmek. *Kurgu Dergisi* (1), s. 122.

<sup>8</sup> S. Kirel (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları, s.138.

Sinemamızda fiilen çalışanlar da -özellikle ticari şirketler- pek büyük risk taşıdığını söyledikleri bu dalda hiçbir araştırmaya girişmemiş, yalnızca gözlemlerine dayanarak ya da somut koşulların yönlendirilmesine uyarak yeni girişimlerini düzenlemekle yetinmişlerdir. Sinema sanayisi özel girişimce yürütülen ülkelerde, her ticari alanda olduğu gibi, talep araştırmaları vb. yapan birimler vardır ve eğitim kurumlarıyla yardımlaşma içinde her türlü bilimsel inceleme sürdürülmektedir. Uzun dönem için program ve planlama yapma gereksinimi duymayan sinemacılarımız ise kendilerini olayların akışına bırakmış görünüyorlar. Nitekim, ülke ekonomisindeki ve toplumsal yaşamdaki her dalgalanmadan çok ağır biçimde etkilenmeye de devam ediyorlar.<sup>9</sup>

Özellikle 1990'ların başında sinemaya tümenden küstüğü söylenen seyircinin, aynı dönemin ikinci yarısında yeniden canlanan ilgisi, bu ilgiyi yaratan filmlerin gişeye yönelik yapıları nedeniyle söz konusu filmlerin Türk sinemasının kurtarıcıları olarak görülmesine neden olmuştur. Filmlerin kitlesel başarı kazanmaları kıstasının giderek daha belirleyici olması, Türkiye'de sinema aracılığıyla düşünmenin yollarını arayan bağımsız filmlerin konumlandırılışlarını da etkilemiş; söz konusu iki kamp arasındaki uçurum giderek daha görünür hâle gelmiştir.

Her ne kadar Türk sineması konu edildiğinde yaygın olarak "Seyirci bunu istiyor." cümlesiyle meşru kılınmaya çalışılan yapısal dayatmalar 2000'lerden önce başladıysa da, sinema dışı alanların sinemaya doğrudan ya da dolaylı müdahalesinin bu yıllarda arttığı söylenebilir. 2000 sonrası Türk sinemasında sinema dışı alanlar sayesinde film çekmenin kolaylaşması, seyircinin sinemaya olan ilgisini ayakta tutmaya yarayan ve Türk sinemasının maddi başarılarının devamını sağlayan birden çok akımın doğmasına neden olmuştur. Televizyon ve tiyatro gibi sinema dışı alanların etkisiyle ünlene kimselerin sinemaya doğrudan denebilecek biçimde geçmeleri, Türk sinemasının 2000 sonrası döneminde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bahsedilen alanlarda oluşturulan kimi tercihler de Türkiye'de popüler sinemanın karakterini belirlemiş; seyircinin alışık

---

<sup>9</sup> N. Abisel (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 8.

olduğu yapılar gişede başarılı olmuştur. Böylece Türk sinemasının 2000 sonrası döneminde maddi açıdan başarılı filmlerin sayısında artış gözlenmiştir.

Bu çalışma, 2000 sonrası dönemde Türk sinemasında yer etmiş ve daha çok sinema dışı alanlarda yaratmış oldukları komedyen kimlikleriyle tanınan isimlerin başı çektiği bir akıma yoğunlaşacaktır. Çalışma dâhilinde Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demire ile bu isimlerin yönetmen/yazar/oyuncu olarak yer aldıkları *Vizontele (2001)*, *G.O.R.A. (2004)* ve *Eyyvah Eyyvah (2010)* adlı filmler incelenecektir. Bu filmlerin seçilme nedeni, gösterime girdikleri yıllarda Türkiye’de sinema salonlarına en çok seyirciyi çekmiş filmler arasında yer almalarıdır. Söz konusu yıllarda en az bu filmler kadar seyredilmiş başka filmler de vardır; ancak bu komedyenlerin filmlerinin tümüne sinen anlatı yapısı tercihleri, adı geçen filmleri dönemin diğer filmlerinden daha önemli kılmaktadır. Erdoğan, Yılmaz ve Demire’in sinemaya geçmeden önce oluşturdukları komedyen kimlikleriyle birlikte anılan ve onların tanınır olmasında etkili olan anlatı tercihleri, Türk sinemasının 2000 sonrası döneminde gişede büyük başarı sağlamış filmlerin kolayca vücut bulmasına ve bu tercihlerin yer aldığı filmlerin seyirciden büyük ilgi görmesine neden olmuştur. Bunun yanında bu filmlerin sinemanın kitlesel başarı kıstasına ister istemez yaptıkları vurgu, Türkiye’de sinema adına yapılan tartışmalardaki kimi ayrışmaları hatırlatmaları bakımından önem arz etmektedir. Dolayısıyla bu akımın incelenmesi, adı geçen filmlerin 2000 sonrası Türk sinemasında anlatı ile sinema-seyirci ilişkisini nasıl etkilediğinin üzerinde durulmasına da yarayacaktır. Bu yapılırken de Türkiye’de sinemanın gelişimini etkilemiş ve bu anlamda seyirciyle olan ilişkide belirleyici olmuş geçmişteki akımlardan söz edilecektir.

## **1.2. Amaç**

Bu çalışma, 2000 sonrası dönemde geçmişe oranla daha fazla önem kazanan gişe kavramının Türk sinemasında edindiği yeri araştırmayı amaçlamaktadır. Bu yapılırken de sinema dışı alanlardan gelerek 2000 sonrası Türk sinemasına seyirci sayısı ve hasılat açısından canlılık kazandırdığı söylenen komedyenlerin filmleri incelenecektir. Söz konusu kimselerin sinema dışı alanlarda oluşturdukları anlatı yapısı tercihlerinin, incelenecek filmlerdeki izlerinin aranması, 2000 sonrası dönemde Türkiye’de sinemayı etkileyen akımlardan birinin açıklanmasında yardımcı olacaktır.

### **1.3. Önem**

Türk sinemasının endüstrileşme çabaları, sinemanın Türkiye'ye geldiği ilk günlerden beri Türkiye'de sinema adına yapılan tartışmalarda ön planda olmuştur. Filmlerin üretilmesi aşamasında seyircisinin ilgisine muhtaç olan Türk sineması, Türkiye'deki yolculuğu boyunca kendisini ayakta tutan çeşitli akımlar sayesinde var olabilmıştır. Ülkedeki toplumsal ve ekonomik gelişmelerin etkilerine açık olan yapısı nedeniyle Türk sineması, dönemsel başarılarından elde ettiği gücü sürekli kılamamıştır. 2000 sonrası dönemde sinema dışı alanlardan gelerek film üretimine başlayan komedyenler de söz konusu dönemde Türk sinemasını maddi anlamda başarıya ulaştıran kişiler olarak belirmişlerdir. Dolayısıyla onların gişe başarısı kazanmış filmlerini incelemek, ilgili dönemde Türk sinemasının durumunu anlayabilmek açısından önemlidir.

### **1.4. Varsayımlar**

- Türk sinemasının gelişiminde seyircinin ilgisi belirleyici bir rol oynamaktadır.
- Türk sinemasında seyirci, sinema dışı alanların sinema üzerindeki etkilerinin artmasına paralel olarak, bu alanlardaki anlatı yapılarının sinemadaki yansımalarına genellikle daha fazla ilgi göstermektedir.
- Seyircinin ilgi gösterdiği anlatı yapıları sayesinde kazanılan maddi başarılar, Türk sinemasının dönemsel niteliklerinin belirlenmesinde etkili olmaktadır.

### **1.5. Sınırlılıklar**

- İncelenecek filmler, adı geçen komedyenlerin 2000 sonrası dönemde çekilmesinde etkin rol oynadıkları (yönetmen/yazar/oyuncu olarak) ilk filmler arasından seçilerek sınırlandırılmıştır. Bu seçim yapılırken filmlerin gösterime girdikleri yıllarda en çok seyirci tarafından seyredilmiş filmler arasında olmaları göz önünde bulundurulmuştur.



## 2. Yöntem

Çalışmanın ilk bölümünde Türk sinema tarihi incelenecektir. Bu inceleme yapılırken Türk sinemasında seyirciden ilgi görmüş ve bu nedenle uzun süreli olmayı başarmış kimi akımlar ön planda tutulacaktır. Burada amaç, ülkeye girişinden itibaren seyirciyle etkileşimine bağlı olarak dönemden döneme farklılık gösteren karakteristik özelliklere bürünen Türk sinemasının seyirci özelinde kazandığı belirlenir olma durumuna dikkat çekmektir. Dış etkilere açık ve bu açıdan oldukça hassas olan Türk sinemasının işler durumda kalabilmek adına sığınmak zorunda kaldığı tercihler, onun günümüzde dahi dönemseller başarılar muhtaç olmasına neden olmuştur. Dolayısıyla ilk bölümde Türk sinema tarihi incelenirken izlenecek yol, söz konusu dönemseller başarıların görünür olduğu anlara dikkat çekmek olacaktır. Anlatıya da etki eden bu dönemseller başarıların ortaya çıkarılması, Türk sinemasının geçmişte seyirciyle kurduğu bağın görünür olmasını sağlayacağı gibi, onun 2000 sonrası dönemdeki durumunun daha rahat anlaşılmasına da yarayacaktır.

“Türk Sinema Tarihi başlığını taşıyan ilk kitap 1962 yılında Nijat Özön, ikincisi de 1987/1988 tarihlerinde Giovanni Scognamillo tarafından yazılmıştır”<sup>10</sup>. Bunlardan ilki, hem kendisinden hemen sonra gelen ikincisine hem de çok daha sonradan gelecek olan Türk sinema tarihi kaynaklarına (“Oğuz Makal ve Âlim Şerif Onaran’ın iki ciltlik kitabı da 1994 ve 1995 yıllarında yayınlanmıştır”<sup>11</sup>.) yol gösterici olmuştur. Özön’ün Türk sinema tarihini incelerken yapmış olduğu dönemseller ayırım, sözü edilen eserlerde de büyük ölçüde korunarak kullanılmıştır. “Bunlar ‘İlk Dönem’ (1914-1923), ‘Tiyatrocular Dönemi’ (1923-1939), ‘Geçiş Dönemi’ (1939-1950), ‘Sinemacılar Dönemi’ (1950-1970), ‘Genç/Yeni Sinema Dönemi’dir (1970-1987)”<sup>12</sup>. Bu dönemler, çektikleri filmler arasında benzerlikler bulunan yönetmenlerin etkinliklerine göre oluşturulmuştur. Türk sinemasına özgü anlatım yollarının peşinde olma çabaları yönünden aralarında ortaklıklar bulunan yönetmenler, Türk sinema tarihinin dönemlere ayrılmasında en çok vurgu yapılan öge olmuş; bu durum dönem adlarına da yansımıştır. Türk sinema tarihinde baskın olmuş popüler akımlarsa söz konusu dönemlerin içinde kısaca yer

<sup>10</sup> K. Kayalı (1996). Türk sinema tarihlerinin sınırlılıklarını aşmanın yolları. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 57-58.

<sup>11</sup> Kayalı (1996), 58.

<sup>12</sup> N. Özön (1995). *Karagözden sinemaya*. İstanbul: Kitle Yayınları, s. 18.

almışlardır. Özön sonrası araştırmacıların bu tarihlendirmede yaptıkları değişiklikler ana başlıklarda fark yaratmayacak küçük değişiklikler olarak kalmıştır. Scognamillo neredeyse aynı başlangıç noktalarını kullanırken söz konusu dönemleri daha da detaylandırmış; Onaran ise 1963 ile 1980 arasındaki yılları tek bir dönem olarak ele almış ve adına Yeni Türk Sineması demiştir.

Türk sinema tarihini üç döneme ayıran Engin Ayça, dönemlere ayırma çabasında daha farklı bir yol izleyerek, Türk sinemasında uzunca bir süre hüküm sürmüş olan Yeşilçam Sokağı'nın etkinliklerini başlı başına bir dönem olarak ele almıştır. Ayrıca Engin Ayça'nın tarihlendirmesinde ilk dönem daha uzun tutulmuş; üçüncü evre olarak adlandırdığı dönem ise Özön'deki Genç/Yeni Sinema Dönemi'ne benzer niteliklere sahip olan ancak daha genel bir ifadeyle yönetmenler dönemi olarak tanımladığı bir dönem olmuştur.

Türk sineması bugüne kadarki gelişmesi içinde başlıca üç evreye ayrılabilir. İlk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasında, ama asıl ve özellikle 1950 sonrasında 1970'lerin sonlarına kadar getirebileceğimiz (şimdi de bir ölçüde süren) Türk sinemasının Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evre ise 70'lerin sonlarından başlayarak ve özellikle de 80'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemi, yönetmenler dönemidir.<sup>13</sup>

Doğrudan sinemanın içinden gelerek Türk sinema tarihi araştırmalarına katkıda bulunmuş yönetmenler de Türk sinemasının dönemlere ayrılarak incelenmesinde farklı noktalara vurgu yapmışlardır. Bu yönetmenlerden biri olan Metin Erksan, Türk sinemasını dönemlere ayırırken sinema araştırmacılarından farklı bir yol izlemiş; bir yaratıcı olarak kendisini doğrudan etkileyen gelişmelere vurgu yapmıştır. Daha önceki dönemlere ayırma çalışmalarında yardımcı bir rol üstlenen siyasal gelişmelerin yanında, Erksan özelindeki farklılık, sinemacıları doğrudan etkilemiş yasa ve yönetmeliklerin yürürlüğe girme tarihlerinin kimi dönemlerin başlangıcı olarak kullanılmış olmasıdır.

---

<sup>13</sup> E. Ayça (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Dergisi* (11), s. 117.

Ayrıca Erksan'ın sınıflandırmasında ilk dönemin sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte başlaması da dikkat çekicidir.

1. **1895-1923** 28 Aralık 1895 Sinema var oldu.
2. **1923-1932** 29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu.
3. **1932-1939** 19/7/1932 “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi.
4. **1939-1945** 14/7/1934 tarih 2559 sayılı “Polis Ödev ve Yetkileri Yasası'nın 6. maddesine uyarak yapılan 9/7/1939 tarih 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi. 1 Eylül 1939 II. Dünya Savaşı başladı.
5. **1945-1950** 14 Ağustos 1945 II. Dünya Savaşı bitti. 1 Kasım 1945 Türkiye'de çok partili dönem başladı.
6. **1950-1960** 14 Mayıs 1950 seçimleri sonucu siyasal yetke değişti.
7. **1960-1971** 27 Mayıs 1960 Devrimi oldu.
8. **1971-1980** 12 Mart 1971 Türk Silahlı Güçleri Devleti ve Siyasal Yetkeyi uyardı.
9. **1980-1986** 12 Eylül 1980 Türk Silahlı Güçleri Devleti ve Siyasal Yetkeyi yönetmeye başladı.
10. **1986-1995** 7 Şubat 1986 tarih ve 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası” yürürlüğe girdi.<sup>14</sup>

Bu örneklerden de görülebileceği gibi, Türk sinema tarihini özetlemede yardımcı olan ayrımlar, araştırmacıya ve araştırmamanın yapıldığı döneme göre değişiklik göstermektedir. Türk sinemasını inceleyen araştırmacıların Türk sinema tarihini dönemlere ayırmada farklı yollar izlemesi, farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına yaramakta; Türk sineması adına üretilen düşüncelerde zenginleşmeyi beraberinde getirmektedir. Böylece Türk sinemasına doğrudan ya da dolaylı etki etmiş unsurlar da daha net biçimde görünür olmaktadır. Kimi araştırmacılar belirli yönetmenlerin etkinliklerine göre dönemsel ayırım yapmakta, kimileri de Türkiye'yi etkilemiş siyasal, toplumsal ve/veya ekonomik gelişmeleri ön plana çıkarmaktadır. Daha az olmakla

---

<sup>14</sup> M. Erksan (1996). Sinemanın 100. yılı. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 163-164.

birlikte, kimi araştırmacılar da popöler Türk sinemasında baskın olmuş eğilimleri inceleme yoluna gitmişlerdir. Bahsedilen son yöntem, bu araştırma açısından diğerlerine göre daha ön planda olacaktır. Ancak yalnızca akımlara yönelik bir Türk sinema tarihi özeti akımların önem kazanma nedenlerini açıklamada yetersiz kalacağından, diğer tarihlendirme yöntemlerine dâhil edilmiş dönemsel ayrımlardan da yararlanılacaktır. Ayrıca sinemanın zorlu doğası nedeniyle, araştırmacıların bahsettiği dönemlerin başlangıç ve bitiş noktaları ayrıldıkları biçimde keskin olmamaktadır. Bu nedenle, dönemlerin karakteristik özelliklerinin verilmesinin yanında, dönemler arasındaki bitiş noktalarının ardına taşarak daha sonraki dönemleri etkilemeye devam etmiş özelliklere de dikkat çekilecektir. Türk sinemasının seyirciyle ilişkisini belirleyen özelliklerin belirtilmesi sırasında mevcut sınıflandırmalardan yararlanılacak; bu araştırmanın alanını sınırlandırmaya yarayan noktaların altı özellikle çizilecektir. Dolayısıyla bu çalışmada, kabaca üç gruba ayrılmış olan bu tarihlendirme yöntemlerinin bir araya getirilmesi amaçlanmıştır denebilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 2000 sonrası dönemde gösterildikleri yıllarda sinema salonlarına çok sayıda seyirci çekmeleri sayesinde gişede başarılı olmuş filmlerin yaratıcıları olan komedyenlerin filmleri incelenecektir. “Ne tarz bir inceleme olursa olsun bunların hepsi -ya filmin kendisiyle ya film yapım süreçleriyle ya filmi izleyenlerle ya da filmleri yapanların ‘yaratıcılık’ sorunlarıyla ilgili olacağından- tek bir bütünün etkileşim içindeki mekanizmalarından birini açıklamaya yönelik olacaktır”<sup>15</sup>. Bu çalışmada da inceleme yapılırken önce söz konusu komedyenlerin sinemaya geçmeden önceki dönemlerinde, sinema dışı alanlarda oluşturmuş oldukları anlatı yapılarından bahsedilecek; daha sonra bu anlatı yapılarının, komedyenlerin yönetmen/yazar/oyuncu olarak yer aldıkları filmlerde oluşturmuş oldukları anlatı yapılarına olan benzerliklerine dikkat çekilecektir. Böylece 2000’li yıllar popöler Türk sinemasının, anlatıda özgünlük noktasında yaşadığı sıkıntılarının çözümü için başvurduğu yollardan birine açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

Popöler/ticari sinema/film, kitle/anlatı sineması, gişe filmi gibi çoğunlukla aynı anlamda kullanılan başlıklara sahip bir kategoriye dâhil edilen bu filmlerin klasik anlatı yapısına

---

<sup>15</sup> Abisel (2005), 1.

sahip oldukları ön kabulüyle yola çıkmıştır. Başı ve sonu belli öykülere ev sahipliği yapan bu filmler, karmaşık olmayan ve neden-sonuç ilişkisine dayalı öyküleri nedeniyle doğal olarak bu başlık altında yer almaktadırlar.

Klasik bir anlatı, çoğunlukla aşağıdaki özelliklere sahiptir:

1. Bir olayla diğeri arasındaki mantıksal ilişkiye dayanan bir olay örgüsü
2. Filmin sonunda (örneğin, ister mutlu, ister trajik bir son olsun) bir kapanışın yer alması
3. Karakterlere odaklanan öyküler
4. Öyle ya da böyle nesnel olmaya çalışan bir anlatı stili<sup>16</sup>

“Klasik anlatı sineması (...) düz, çizgisel ve devamlılık gösteren, kesiksiz, bütünlüklü yapısı, hızlı ritmi ve kesin olarak belirlenmiş neden-sonuç ilişkileriyle izleyiciye, sonu belli olan ve güvenli bir koridordan çıkış kapısına kadar refakat eder”<sup>17</sup>. Araştırma dâhilinde incelenecek olan filmler de, ortak amaçları çok sayıda seyirciyi kısa sürede sinema salonlarına çekmek olduğundan, gerek evrensel açıdan gerekse de Türk sineması açısından sinemada anlatıyı ileriye taşımak gibi amaçlar gütmemiş; mümkün olduğunca basit bir öyküyü benzer bir basitlikte ele alarak seyirciye hoşça vakit geçirtmeyi amaçlamışlardır. Bu filmlerin klasik anlatı yapısına sahip oldukları ön kabulü, anlatı yapısını etkileyen etmenlerin açıklanması yolunda araştırmaya hız kazandıracaktır. Zira söz konusu filmlerdeki anlatı yapısı tercihleri, seyirciye, klasik anlatı yapısının sağladığı kolaylıklardan daha fazlasını sağlamaktadır. Türk sinemasında konumlandırılışları itibariyle de seyirciye klasik anlatı yapısının vaat ettiklerinden fazlasını sunma derdinde olmadıkları belli olan bu filmler, çekilmelerinde etkin rol oynayan komedyenlerin sinema dışı alanlarda oluşturmuş oldukları kimliklere olan aşinalık sayesinde, klasik anlatıyı da aşan derecede rahat bir seyir deneyimini beraberlerinde getirmişlerdir.

Bu çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan filmler incelenirken filmlerin anlatı yapılarına bakılacaktır. Çalışma açısından anlatı yapısı kavramı, filmin süresi içinde yer alan olayların tümü ile bunların anlatılma yollarını kapsayacak biçimde kullanılmıştır. Bu ayrımı farklı biçimlerde yapmak mümkündür. Örneğin Timothy Corrigan öykü ve olay

<sup>16</sup> Corrigan (2011), 62.

<sup>17</sup> A. Oluk (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap, s. 171.

örgüsü ayrımını tercih etmektedir. Corrigan<sup>18</sup> öyküyü “bizlere sunulan ya da çıkarsadığımız olayların bütünü” olarak tanımlarken olay örgüsü için “sözkonusu olayların belirli bir düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi ya da inşa edilmesi” demektedir. “Öykü, bitmiş olaylar zinciridir, olay örgüsü ise bu olayların anlatılma biçimidir”<sup>19</sup>. Nilgün Abisel’in kavramsallaştırmasında ise öykü kavramının yanına söylem kavramının eklendiği görülmektedir:

Filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi esas olarak iki kısımdan oluşur: öykü ve söylem. Öykü, olaylar, eylemler zinciri ya da içerik ile varlıklar diyebileceğimiz karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise, içeriğin iletildiği araçlar, ifade edıştır. Daha basitleştirecek olursak, öykü bir anlatıda tarif edilenin NE olduğu, söylem ise bunun NASIL yapıldığıdır.<sup>20</sup>

Komedyenlerin filmlerinde kurduğu anlatı yapıları, Corrigan ve Abisel’in yapmış oldukları ayrımlar göz önünde bulundurularak incelenecektir. Filmlerin olay örgüsü içinde ‘ne’lerin ‘nasıl’ anlatıldığı üzerinde durulacak; bu yapılırken filmlerin kamera, ışık, ses gibi teknik bileşenlerinden bahsedilmeyecektir. Abisel’in yapmış olduğu kavramsallaştırmadan ödünç alınan söylem, bu filmlerin incelenmesinde öykülemenin nasıl gerçekleştiğini açıklamak yönünden önem taşıyacaktır. Böylece komedyenlerin sinema öncesi dönemlerinde oluşturdukları ve bir bakıma uzmanlaştıkları anlatı yapıları ile filmlerinde inşa ettikleri anlatı yapıları arasında bağ kurmak kolaylaşacaktır.

---

<sup>18</sup> Corrigan (2011), 60.

<sup>19</sup> Oluk (2008), 24.

<sup>20</sup> Abisel (2005), 205.

### 3. Sinema-Seyirci İlişkisi Çerçevesinde Türk Sinemasını Etkilemiş Gelişmeler

12 Aralık 1896. Sponeck Birahanesi, Beyoğlu.

Yaklaşık bir yıl önce Paris'ten yayılan ve yeni bir eğlencenin doğumundan kaynaklanan heyecan, sonunda Pera'ya da ulaşmış; o zamanlar Osmanlı İmparatorluğu olan Türkiye'nin ilk sinema seyircileri, az önce üzerlerine doğru gelen trenin yarattığı şaşkınlığı yeni yeni atmaktalar. The Levant Herald adlı gazetede o gün çıkan ilana göre günde dört gösterime ev sahipliği yapan birahane, bu yeni eğlencenin Türkiye'deki ilk durağı.

Zamanla Beyoğlu'nun sınırlarını aşarak İstanbul'un diğer bölgelerine, oradan da Anadolu'ya erişen sinematograf, gölge oyununa benzer yapısıyla halkın ilgisini çekecek; var olan seyir alışkanlıklarını kendisine uyarlamada çok da zorlanmayacaktı. Yeni bir eğlencenin yaratıyor olduğu yeni seyircilerin perdeye yansıyan görüntünün peşinden giderken o görüntüyle kurdukları ilişki, sinemanın Türkiye'deki macerasında belirleyici rol üstlenecekti.

#### 3.1. Yıkımdan Sahneye Geçiş

14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekildiği söylenen *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı filmle başlatılan Türk sinema tarihinin ilk dönemleri, çekilen ilk filmde de görülebileceği gibi, sinemanın belgeleme yönünün ön planda olduğu dönemlerdir. Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay'ın birlikte yaptıkları çalışmalar kurmaca sinemanın bu topraklardaki ilk örneklerini de görmeye yarayacaktır: "Oyuncuların askere alınışı yüzünden yarım kalan *Leblebici Horhor* (1916) ve Weinberg'in başlayıp iki yıl sonra Fuat Uzkınay'ın tamamladığı *Himmat Ağa'nın İzdivacı* (1916-1918)"<sup>21</sup>. Daha sonra Sedat Simavi'nin çektiği *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) adlı filmler gelmektedir. Muzaffer Gökmen'e göre "Sedat Simavi'nin Türk film tarihindeki yeri -konulu film çevirmeyi ilk defa teklif etmesi- ile beraber, rejisörlükteki önemli yeri de, oyunculuktan gelmemesi, sahneden gelmemesi, doğrudan doğruya bir

<sup>21</sup> G. Scognamillo (2003). *Türk sinema tarihi*. (2. baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 25.

rejisör oluşudur”<sup>22</sup>. Ancak Scognamillo<sup>23</sup> bunu tartışmaya açarak Simavi’nin yönettiği ilk filmin bir sahne yapıtı uyarlaması olduğunu, yardımcılarının da tiyatrocuların oluştuğunu belirtir. Dolayısıyla Türk sineması adına, filmlerin öykülerinin ve anlatı yapılarının kaynaklandığı yerlerle ilgili tartışmaların Türk sinema tarihinin başlangıcına dek götürülebileceği görülmektedir. İzleyen dönemde Ahmet Fehim’in çektiği *Mürebbiye* (1919) ve yine Ahmet Fehim’in Fazlı Necip’le birlikte çektiği *Binnaz* (1919) adlı filmlerin Türk sinema tarihi açısından farklı anlamları vardır. İkisinin de birer uyarlama olmasının yanında Mürebbiye, Türk sinema tarihinde sansüre uğrayan ilk film olarak kayıtlara geçerken Binnaz da Ağâh Özgüç’e göre hatırı sayılır bir gişe başarısı elde eden ilk Türk filmidir.

Türk sinema tarihinin ilk yıllarında iş yapan filmleri, kitle bilincine yönelik filmlerle bir tutmamak gerekir. Bu olgu, giderek ağırlaşan dönemin ekonomik koşulları ve beraberinde getirdiği yeni yapılanma, kitle filmlerini zorunlu kılacaktır.

1919’da Ahmet Fehim’in başlayıp Fazlı Necip’in tamamladığı *Binnaz* adlı tarihsel film denemesi, elbette bu “zorunluluğun” dışında kalan bir çalışmadır. Çünkü Malûl Gaziler Cemiyeti, ticari bir yapımevi değil, devlete bağlı yarı resmi bir kurumdur. *Binnaz*’ın da gösterime girdiğinde 55 bin lira gişe hasılatı toplaması, 1919’da gözardı edilemeyecek bir ticari başarı sayılır.<sup>24</sup>

Bu dönemde sinemanın alanını doğrudan belirleyen baskın seyirci taleplerinden söz edilemez; ancak bu, seyirci tarafından başka alanlarda ilgiyle takip edilen kimselerin sinemaya geçişine engel olmamıştır. Bu durumun ilk örneklerinden biri olarak Özgüç<sup>25</sup>, tiyatro sahnesindeki Kayserili taklitleriyle beğeni toplayan İsmet Fahri Gülünç’ten bahseder: 1919 yılında, daha önceden kendisi tarafından sahnelenmiş olan *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi*’ni filme çekmeye başlayan Gülünç bu filmi tamamlayamaz; ancak ikinci denemesi olan *Fahri Bey Makarna Tenceresinde* (1919) adlı filmi çekmeyi

---

<sup>22</sup> M. Gökmen (1970). *Sedat Simavi, hayatı ve eserleri*. İstanbul: Hürriyet Yayınları’ndan aktaran Scognamillo (2003), 26.

<sup>23</sup> Scognamillo (2003), 27.

<sup>24</sup> A. Özgüç (2005). *Türlerle Türk sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları, s. 243.

<sup>25</sup> Özgüç (2005), 63.



başarır. Benzer durumda olan ve Gülünç'e kıyasla perdede daha uzun süre görünen bir diğer tiyatrocuya Şadi Fikret Karagözoğlu'dur. Karagözoğlu'nun daha önceden sahnede canlandırıyor olduğu Bican Efendi karakterinin çok beğenilmesi, onun perdeye taşınmasına neden olmuştur.

Şadi Fikret Karagözoğlu da dönemin koşulları gereği tuluat kumpanyalarından yetişmiş, Burhanettin Tepsi, Reşat Rıdvan ve Ahmet Fehim gibi ustaların yanında çalışmış bir tiyatro heveskârıydı. 1921 yılında Darülbedayi'de sahnelenen *Hisse-i Şayia* adlı oyunda küçük bir kompozisyonda görünmesine karşın, Bican Efendi tiplmesiyle öne çıkarak büyük bir başarı kazanmıştı. Seyircinin gösterdiği yoğun ilgi üzerine Karagözoğlu, aynı yıl aldığı bir teklifle Bican Efendi tiplmesini geliştirerek ve temel öyküyü kendi kahramanının üzerine kurup yeni bir senaryo yazdı. Yönetmenliğini yapıp başrolünü üstlendiği kısa öykülü *Bican Efendi Vekilharç* gerçekleştirilen ilk komedi film dizisiydi. Yine bu diziyle ilk güldürü tiplmesi ortaya çıkıyordu.<sup>26</sup>

Sözü edilen bu filmlerin ortak noktalarından biri de, filmlerin çekilmesinde etkin rol oynayan resmi kuruluşlardır. Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milli Cemiyeti ve Malul Gaziler Cemiyeti gibi askeri/yarı askeri kuruluşların etkinlikleri Türkiye'de sinemanın başlangıcında önemli bir yerde durmaktadır. Özellikle Fuat Uzkınay'ın çektiği belgeseller ile yine Fuat Uzkınay'ın görüntü yönetmeni olarak görev aldığı filmler, adı geçen kurumlar sayesinde çekilebilmiştir.

Türkiye'de sinemanın ilk yıllarındaki özgünlük ve yetkinlik tartışmalarının çıkış noktası olarak sinema dışı alanların sinemaya müdahalesi gibi bir durumdan çok, sinemanın henüz çok yeni bir dal olduğu açıklaması daha kabul edilebilir görünmektedir. İlk filmin çekilmesi için dahi on dokuz yıl beklemiş olan 'sinemacılar', sinemaya özgü bir dil yaratma konusunda da aceleci davranmamış; özellikle tiyatrodan aşına oldukları oyunları sinemaya uyarlama yoluna gitmişlerdir. "Bunun nedenleri, filmlerin tiyatro oyunlarından aktarılmasından öte, yönetmenlerin bizzat daha önce çalıştıkları ve seyirci

---

<sup>26</sup> Özgüç (2005), 63-64.

tarafından tutulan oyunları filme almaları, oyuncuların tiyatrocunun olması ve sinema birikiminin bulunmadığı bir ülkede sinemasal anlatım dilinin de gelişmemişliğidir”<sup>27</sup>. Bu, (Bican Efendi serisi gibi bir istisna dışında) seyircinin talepleri ya da beğenileri üzerinden şekillenen bir durum olmaktadır, yeni bir anlatı biçimine ısınmaya çalışmak olarak görülebilir. “Türk sineması, ilk yıllarında bir ‘emekleme süreci’ yaşamıştı nedeniyle, seyircinin tercihleri ve beklentileri konusunda henüz böyle bir bilinç oluşmadığından ‘talep üzerine seyirlik film’ yapıldığı söylenemez”<sup>28</sup>. “Türk sinemasının ilk yılları için söylenecek şey, geri kalmış bir ekonomik ortamda, savaş koşulları altında, resmi kuruluşlar ve askeri amaçlı derneklerin yapıcılığında, birkaç meraklının amatörce uğraşından öteye gitmediğidir”<sup>29</sup>. Dolayısıyla Türk sinemasının bu ilk döneminde çekilen filmler, askeri kuruluşların maddi destekleriyle çekilmeleri ve zorluluktan dolayı tiyatroyun etkisi altında kalmaları gibi nedenlerle sinemaya özgü anlatı yollarının gelişimini olumsuz anlamda etkilemiştir denebilir.

Ancak ilk dönemler açısından bir zorluluk arz eden tiyatro etkisi, izleyen dönemde etkileri uzun yıllar sürecek olan bir tercihe dönüşmüştür. Sinemanın ilk yıllarındaki tiyatro etkisinin artarak devam etmesi nedeniyle çoğu araştırmacı tarafından Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan dönemde, Muhsin Ertuğrul’un yadsınamaz baskınlığı söz konusudur. İlk dönemde teknik anlamda yaşanan bocalama ve öğrenme sürecinin ardından tiyatrocuların sinemadaki varlığı, bir dönemin özelliklerini baştan aşağı tanımlayacak denli fazla olmuştur.

İlk filmlerini Seden Kardeşler’in 1922’de kurduğu Kemal Film bünyesinde çeken Muhsin Ertuğrul, çalışmalarına daha sonra İpek Film çatısı altında devam etmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun başındaki isim olarak Ertuğrul, tiyatro alanındaki uzmanlığını olduğu gibi sinemaya aktarmış; sinemanın özgün diline uyum sağlayamamıştır. Yurt dışında öğrenim görmesine ve sinemanın yurt dışındaki gelişimine tanıklık etmesine rağmen sinema adına gördüklerini kendi ülkesinde uygulamamakla eleştirilen Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasında oldukça uzun bir

---

<sup>27</sup> L. Yılmazok (2007). *Türk sinemasının ulusal karakterini etkileyen öğeler ve seyirci-sinema ilişkisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s. 23-24.

<sup>28</sup> Özgüç (2005), 243.

<sup>29</sup> Yılmazok (2007), 23.

dönem tek başına hüküm sürmesinin nedenleri arasında tiyatro aracılığıyla oluşturduğu hazır bir oyuncu kadrosunun bulunması da gösterilmektedir. Bu sayede Ertuğrul, aynı oyuncu kadrosu ve teknik ekiple hâlihazırda sahneliyor olduğu oyunları kayda almıştır.

Gerek ilk kurulan özel yapımevi “Kemal Film”in kısa süren ilk döneminde (1922-1924), gerek onu izleyen ikinci özel yapımevi “İpek Film”in 1939’a dek tek başına sürdürdüğü yapımcılığı sırasında, bu yapımevlerini yönetenler, sinema ile tiyatro arasındaki ayrılığı bilmediklerinden, daha önce Berlin’de film çalışmalarına girişmiş, üstelik elinde hazır oyuncu kadrosu, hazır oyuncu dağarcığı bulunan Ertuğrul’u bu iş için “biçilmiş kaftan” saydılar; bu çalışmaların tüm sorumluluğunu ona bıraktılar.<sup>30</sup>

Bunun yanı sıra Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasındaki etkisinin kalıcılığına kanıt olarak öne sürülen savlardan biri de onun tek adam olma gayretidir. Özön’e<sup>31</sup> göre Ertuğrul, en yakın arkadaşlarına bile yönetmenlik olanağı vermeksizin bir sinema diktatörlüğü kurmuş; ayrıca İpek Film’in Türkiye çapında sahip olduğu sinema salonu ağından da faydalanarak başka kimselerin filmlerinin gösterime çıkmasını engellemiştir. Sinemayı bir ek iş gibi gördüğü öne sürülen Muhsin Ertuğrul ve ekibi, tiyatroyu olduğu gibi sinemaya aktarırken anlatıyı doğrudan etkileyen birçok şeyi de beraberinde getirmiştir. Sahneye uygun olarak geliştirilen abartılı oyunculuk ile sahneden doğrudan doğruya ödünç alınan dekor ve kostüm gibi etmenler, Muhsin Ertuğrul filmlerinin Türk sinemasında hüküm sürdüğü uzun dönem boyunca anlatının tiyatrodan kopyalanmasına neden olmuştur. Scognamillo, Muhsin Ertuğrul’un *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Nur Baba* (1922) (“Tıpkı Mürebbiye gibi sansürle çatışır ve ancak bir yıl sonra Boğaziçi Esrarı adıyla gösterime girecektir”<sup>32</sup>.) ve *Ateşten Gömlek* (1923) adlı filmlerinde tiyatro etkisinden söz etmez ve “*Ateşten Gömlek*’le büyük bir başarıya ulaşan Muhsin Ertuğrul sonraki filmiyle yanlış bir adım atarak tiyatroya keskin -ve bundan böyle sürekli tercih ederek sürdüreceği- bir dönüş yapar.”<sup>33</sup> diyerek bu etkinin *Leblebici Horhor* (1923) sonrası dönemde başladığını öne sürer. Hatta ona göre, senaryosu Ertuğrul’a ait olan ve

---

<sup>30</sup> Özön (1995), 22.

<sup>31</sup> Özön (1995), 22.

<sup>32</sup> Scognamillo (2003), 46.

<sup>33</sup> Scognamillo (2003), 48.

herhangi bir oyunla ilgisi olmayan İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, konu edindiği kişiler ve olaylar nedeniyle, başta Osman F. Seden filmleri olmak üzere 35-40 yıl sonrasının filmlerini etkileyecektir: “Kötü kadınlar, tutku yüzünden mahvolan küçük kentsoylular, cinayet, haksız yere suçlanan biri, belleğini yitiren başka biri ve her şeye rağmen ulaşılan mutlu bir son”<sup>34</sup>. Scognamillo ayrıca, tiyatro etkisinin yanında Ertuğrul'un yurt dışı deneyimlerinin de onun anlatısını ve dolayısıyla Türk sinemasının bir dönemini belirleyen etmenler arasında gösterir:

Muhsin Ertuğrul bugüne değin özellikle tiyatroculuğu yüzünden eleştirildi ve suçlandı, oysa bizce en önemli eksikliği, sinematografik yaklaşımı açısından aşırı şekilde Batı'ya dönük olması, Batı kalıplarına bağımlık göstermesi ve sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan uyarlama yöntemini Türk sinemasına aşılmasıdır.<sup>35</sup>

Türkiye'de gösterilen yabancı filmlerin durumuna bakıldığında, dünya sinemasındaki örneklerle erişimin kısıtlı olduğu görülmektedir. “Kapalı sinema salonlarının sayısı yüze bile ulaşmamıştı”<sup>36</sup>. “Bu dönemde yasalar gereği yabancı şirketlerin ülkemizde doğrudan doğruya büro açmaları engellenmiş, dolayısıyla dağıtım ve gösterim yapmalarına izin verilmemiştir”<sup>37</sup>. Dolayısıyla seyirci, başta İstanbul olmak üzere belli başlı büyük şehirlerde açılmış az sayıdaki sinema salonunda çok az sayıda yabancı film seyredebilmiştir.

Bu verilerden yola çıkarak, Muhsin Ertuğrul'un etkin olduğu bu dönemin filmlerinin Türk sinemasında anlatıyı birçok açıdan etkilediği söylenebilir. Bunların başında Türk sinemasının ilk dönemlerinde de görülen tiyatro etkisinin tek belirleyici olması gelmektedir. Tiyatro uyarlamaları, bir süre sonra uyarlama olmaktan öteye geçerek oyunların doğrudan kaydedilmesi durumuna dönüşmüştür. Oyunculuk, dekor, kostüm gibi etmenler de doğal olarak bu durumdan etkilenmiş; bu da sinemaya özgü anlatım yollarının gelişmesinin önündeki en büyük engeli oluşturmuştur. Bu dönemde tiyatro

---

<sup>34</sup> Scognamillo (2003), 46.

<sup>35</sup> Scognamillo (2003), 42.

<sup>36</sup> Özön (1995), 24.

<sup>37</sup> E. Arslan (2010). *Sinemada dağıtım: Tanıtım ve promosyon çalışmaları çerçevesinde dağıtım sürecinin Türk sineması örneğinde incelenmesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, s. 75.

uyarlamalarına kıyasla sayıca az olsalar dahi edebiyat uyarlamalarının da etkin olması, film diline uygun olarak geliştirilmiş senaryolar konusunda uzmanlaşmayı geciktirmiştir. Her ne kadar yurt dışında edindiği sinema deneyimlerinden tam olarak yararlanamamış olsa da, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro uyarlamalarında farklılık yaratmaya çalıştığı noktalarda Batı tarzı sinema dilini kullanma konusundaki ısrarı, Türk sinemasında uzun yıllar tartışılacak olan Türk sinemasına özgü anlatım yollarının yaratılmasındaki gecikmenin başlatıcısı olarak gösterilebilir. Son olarak, Muhsin Ertuğrul'un kendisinden sonra yetişmesi olası yönetmen adaylarına yardım eli uzatmamış olması, gerek kendi döneminde gerekse sinemayı bıraktıktan sonraki dönemde Türk sinemasında çok sesliliğe erişilmesini de engellemiş gibi görünmektedir. "Sanatsal yarışmaya rastlanmadığı gibi, ticari bir yarışmanın bile söz konusu olmaması nedeniyle, filmlerin içerik ve biçim yönünden gelişmesi, yeni sanatçı ve teknisyen kadroların yetişmesi, seyircinin sinema eğitimi kazanması mümkün olmamıştır"<sup>38</sup>. Muhsin Ertuğrul'un çalışma yaşamı boyunca çektiği filmlerde ortak olan ve bir dönemin özelliklerini belirleyen seçimleri, sinema seyircisinin alışkanlıklarını da belirlemiştir. Takip eden yıllarda da benzer filmler seyreden seyirci, sinemada farklılık yaratan ya da anlatıya dair yerellik barındıran filmlerle uzunca bir süre tanışmamıştır. Aynı yıllarda ülkede gösterime çıkabilen yabancı filmlerin sayıca azlığı da, sinemanın dünyadaki gelişiminden yeterince haberdar olamayan seyircinin kısır bir döngü içinde sıkışıp kalmasına yol açmıştır.

Önceki dönemlerde sınırlı sayıda da olsa gösterilen Avrupa filmleri, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Türkiye'de gösterilmez olmuş; bu filmlerin yerini Amerikan ve Mısır filmleri almaya başlamıştır. Türk sinemasının 1939 sonrası döneminde anlatıyı belirleyen etmenlerin başında bu gelişme gösterilmektedir. "Avrupa filmlerinin yerini alan Amerikan ve Mısır filmleri (...) Türk sinemasının ulusal karakterini önemli ölçüde etkilemiştir; sinemamız bundan sonraki yaklaşık otuz yıl boyunca anlatım dilini Amerikan sinemasından, melodram içeriğini Mısır sinemasından alıp kendine adapte etmiştir"<sup>39</sup>. Türk sineması, çekilen filmlerin sayısındaki azlık nedeniyle kısa sürede sayıca üstünlük sağlamaya başlayan Mısır filmlerinin etkilerini bu döneme borçludur. Türk sinemasının ana damarlarından biri olan melodram ağırlıklı

---

<sup>38</sup> Abisel (2005), 70.

<sup>39</sup> Yılmazok (2007), 45.

yapı bu dönemle sınırlı kalmayarak uzun yıllar belirleyici rol oynamıştır. Türk sinemasının sık sık sığındığı limanlardan biri olacak yapıya ilk örnek de bu dönemde görülmüştür: “1939 yılında çekilen Allah’ın Cenneti filminde Muhsin Ertuğrul, Münir Nurettin Selçuk’u oynatarak şarkıcı-oyuncu geleneğini başlatmıştır”<sup>40</sup>.

“1939-50 yılları arasında Muhsin Ertuğrul tekeli sona erip, tiyatrocular ile yurt dışında sinema veya fotoğraf eğitimi almış yeni sinemacılar ilk filmlerini yapmaya başlamışlardır”<sup>41</sup>. Bu yıllar kimi sinema araştırmacıları tarafından Geçiş Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Buradaki geçiş ifadesi, tiyatronun sinemasal dilde yarattığı uzun süreli tahribatın giderilerek sinemaya özgü bir dil yaratılması konusunda ilk adımların atılması nedeniyle kullanılmaktadır. Ancak sinemanın içinden gelmeye başlayan bu yeni insanlar, bu dönemin başında etkin olmuş Mısır filmlerinin Tiyatrocular Dönemi filmleriyle olan benzerliği ve birlikte çalıştıkları insanların tiyatrocuların ödünç alınması gerekliliği nedeniyle, seyircide oluşması beklenen yeni seyir alışkanlıklarını yerleştirmede zorlanmışlardır. Ayrıca dublaj yöntemi de bu dönemde gösterime çıkan filmlerin özelliklerini belirleyen etmenlerden biri hâline gelmiştir. “Dublaj yöntemi sayesinde film üretim maliyeti ucuzlamış, yapılan film sayısı önceki dönemlerle karşılaştırıldığında büyük oranda artmıştır”<sup>42</sup>.

Bazı Amerikan filmlerinin içine Türkiye’de Türk oyuncularla gerçekleştirilen çekimler yerleştirilerek bizimle ilgili bir öykü oluşturulmaya çalışılmıştır. Müzikli Mısır filmlerinin şarkıları yeni sözlerle, yeniden bestelenip Türk şarkıcılara okutulmuş, filmlerdeki kişilerin isimleri değiştirilmiştir. Filmler dublajla Türkçeleştirilirken öyküler üzerinde oynamalar yapılmıştır. Kimi Hint filmleri, konuşma metni gelmediği için ve Hintçe bilen de olmadığından seyredilerek öykü ve konuşmalar uydurularak seslendirilmiştir. Dublaj, okuma yazma azlığı nedeniyle kolay izlenebilirlik sağlarken bir ölçüde yabancı filmleri yerlileştirme çabasını da içinde taşımıştır.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Arslan (2010), 76.

<sup>41</sup> Yılmazok (2007), 42.

<sup>42</sup> Yılmazok (2007), 44.

<sup>43</sup> Ayça (1992), 121.

Tıpkı Mısır filmlerinin uzun yıllar sürecek etkileri gibi, dublaj yöntemi de Türk sinemasında film üretimini ve anlatı yapısını etkileyen bir etmen haline gelmiştir. Yarattığı kolaylıkların yanında, oyunculuk ve seslendirme alanlarında görülmeye başlayan aynılaşıma durumu nedeniyle dublaj yönteminin olumsuz yanları zamanla ağır basmaya başlamıştır. Yanlış anlaşılmalı yerelleştirme çabaları da, dublaj yönteminin yaygınlaşmasına paralel olarak, Türk sinemasını olumsuz etkileyen gelişmelere yol açmıştır. Ancak yine de Mısır filmleri ve dublaj, Türkiye’deki sinemasal üretimin artmasına yaptıkları katkı nedeniyle önem arz etmektedir.

Savaşın yarattığı ortam, yerli filmlerin üretimini ve gösterimini etkilediği halde, kimi filmlerin sinema seyircisinden gördüğü ilgi; film üretimi, dağıtım ve gösterimi süreçlerini ekonomik olarak cazip hale getirmiştir. Bu dönemde yeni yatırımcıların sayısı artmış, reklam, tanıtım ve çeşitli yayınlar aracılığıyla sinema sektörü büyüme göstermiştir. Zira sinema yıldızlarına yönelik magazin haberleri yapan ve bu türün en uzun ömürlü dergilerinden biri olan “*Yıldız*” dergisi bu dönemde yayınlanmıştır.<sup>44</sup>

Bu dönemde endüstrileşme yolunda somut adımların atıldığını söylemek zor olsa da, çeşitli olumsuzluklara rağmen sinemaya karşı oluşmaya başlayan bir ilgiden söz edilebilir. Avrupa dışı ülkelerle sinema özelinde kurulan ilişkiler, yapım şirketlerinin ve gösterime çıkan filmlerin sayısında çoğalma, dublaj yöntemi sayesinde sinema alanında çalışan insanların sayısındaki artış gibi nedenler, Türkiye’de sinemanın yavaş yavaş kendine ait bir yaşam alanı oluşturmaya başlamasını sağlamıştır.

### **3.2. Elektrik ve Yol, Yeşilçam Olarak Geri Dönüyor**

1950’li yıllara gelindiğinde, sinema dışı alanların arasında gösterilebilecek iki etmenin Türk sineması adına olumlu etkilerinin olduğu görülmektedir: Elektrik ve yol. Sinemanın dağıtım ve gösterim başlıklarını doğrudan ilgilendiren bu alanlardaki gelişmeler, film seyretme etkinliğinin Türkiye’de büyük bir hızla yayılmasını sağlamıştır. Elektrik ve yol ağlarının İstanbul dışında da gelişmeye başlaması, film gösterimlerinin dar bir çevreyi aşip daha fazla insana ulaşmasına önayak olmuştur.

---

<sup>44</sup> Arslan (2010), 77.

Ekonomideki liberalleşme ve vergi indirimiyle sinema para kazanılabilecek bir alan haline gelmiştir. Bu durumun yanı sıra, ekonomideki gelişmeye paralel olarak elektriğin köylere kadar gitmesi ve ulaşımın kolaylaşması Anadolu insanının sinemayla tanışmasının koşulunu hazırlamıştır. Elektrik ve yollarla birlikte sinema da köylere kadar ulaşmış, her kahvehane potansiyel bir sinema salonu haline gelmiştir. Bunun yanında ülke genelinde sinema salonlarının sayısı da artmıştır. Film gösterilebilecek mekanların ve seyircinin çoğalması Türk filmlerine olan talebi de artırmıştır. Anadolu seyircisi yabancı filmler yerine kendine yakın bulduğu, içinde kendini gördüğü yerli filmleri tercih etmektedir.<sup>45</sup>

Ekonomideki gelişmelerin İstanbul dışındaki etkilerine ek olarak, bu dönemde yaşanan iç göç dalgası, hızla büyük kentlere göç eden insanların bu kentlere uyum sağlama süreçlerinde de sinemanın önemli bir yer edinmesine neden olmuştur. Gündelik yaşamları büyük ölçüde değişmeye başlayan insanlar yeni bir eğlence aracı olarak gördükleri sinemaya büyük ilgi göstermiştir. “Sinemanın bu yeni seyircileri de kolay anlayabilecekleri, içinde kendi kültürlerinden bir şeyler bulabilecekleri filmler talep etmişlerdir”<sup>46</sup>. “Televizyon kullanımının yaygınlaşmadığı Türkiye’de sinema, ailenin bütçesini sarsmadan birlikte vakit geçirebileceği tek eğlence aracı olmuştur”<sup>47</sup>. Dolayısıyla bu dönemde seyircinin daha aktif bir rol almaya başladığı görülmektedir. Sinemayla tanışan insan sayısındaki artış, sinema ilgisini yaygınlaştırmakla birlikte, sinemaya dair tercihlerin görünür olmasına da yaramıştır. Bu durum, önce yerli filmlerin yabancı filmlere tercih edilmesi biçiminde gerçekleşmiş; sonrasındaysa yerli filmler içinde ilgi çeken yapımların ayrı bir yere konmasını sağlamıştır. Böylece seyircinin Türk sinemasında belirleyici olma dönemi de başlamış sayılır. Ayrıca film sayısındaki artışa paralel olarak film türlerinde de zenginleşme görülmüştür. “Konular değişmekle birlikte dönem filmlerinin çoğundaki ortak yan melodram özelliğidir”<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Yılmazok (2007), 47.

<sup>46</sup> Yılmazok (2007), 47.

<sup>47</sup> I. Karahanoğlu (2007). *1950-1970 yılları arasında Türk sinemasının temel özelliklerinin oluşmasını sağlayan toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel etkenler ve bunların Türk sinema tarihindeki yeri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s. 80.

<sup>48</sup> Yılmazok (2007), 50-51.



Türk sinemasının Yeşilçam sözcüğüyle birlikte anılmaya başlaması da bu döneme denk gelmektedir. Ülke çapında yaygınlaşmasını takiben sinemaya olan ilginin artmasıyla yapım şirketlerinin sayısında da artış gözlenmiştir. Zamanla daha kısa sürede daha fazla film çekmek amacını da beraberinde getiren bu artış, Türk sinemasının nicel yönünün baskın çıkmaya başlamasının ilk adımı olarak görülebilir.

Yeşilçam sineması, sinema salonlarının Anadolu'ya yayılması sürecinin bir ürünüdür. Anadolu İstanbul, İzmir, Ankara gibi kentlere göre taşradır, kırsal kesimdir. Ayrıca iç göçler nedeniyle giderek bu kentler nüfusunda da kırsal kökenliler artmakta, buraları da kırsallaştırmaktadır. Bu bakımdan Yeşilçam sinemasını Türk sinemasının kırsal dönemi (taşra dönemi) olarak değerlendirmek doğru olur. Nasıl kırsal kesim kültürü geleneklere bağlı anonim sözlü kültür ise Yeşilçam da kendi geleneklerini yani kendi genel kalıplarını, kurallarını oluşturmuş anonim bir sinemadır. Dil özellikleri olsun, konuları işleyişi olsun, korumaya, kollamaya özen gösterdiği değerler olsun, film kişilerinin tipleri olsun, yönetmenlere göre farklılık göstermek yerine daha çok benzerlikler, aynılıklar gösterir ve genel Yeşilçam sineması tarzına uyarlar.<sup>49</sup>

Türk sinemasına olan ilginin temel kaynaklarının başında gelen yıldız oyuncular da bu dönemde artmaya başlamıştır. “Tipik Türk erkek karakterleri Ayhan Işık, yüksek sosyete filmlerinin küçük hanımefendisi Belgin Doruk, mağdur, masum kadın karakter Muhterem Nur ve romantik kahraman Göksel Arsoy, bu dönemin en popüler yıldızları arasındaydı”<sup>50</sup>. Ayrıca Muhsin Ertuğrul dönemi ve sonrasının içine kapanık yapısı nedeniyle iş gücünü tiyatronun alanından sağlamak zorunda kalan Türk sineması, Özön'ün deyimiyile “mantar gibi biten gecekondu yapımevleri”<sup>51</sup> nin hızına yetişemeyerek nitelikli iş gücü yetiştirme şansını bir kez daha kaçırmıştır. “O dönemde Türkiye’de nitelikli sinemacı veya sinema teknisyeni yetiştiren herhangi bir okul

---

<sup>49</sup> Ayça (1992), 125.

<sup>50</sup> A. Öztürk (2013). *Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı ve sansür (1960-1970 dönemi)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, s. 18.

<sup>51</sup> Özön (1995), 32.

olmadığı için de isteyen hemen herkes sektöre kolaylıkla girebilmiş, alaylı insanlar yeni elemanları kısa sürede yetiştirmişlerdir”<sup>52</sup>.

Seyircinin sinemaya olan ilgisinin genişlemesini doğru değerlendirip onlara hitap eden filmler çeken isimlerin başında Muharrem Gürses gelmektedir. Muharrem Gürses özelinde dönem filmlerinin baskın özelliklerinin incelenmesi, 1950 sonrası dönemde Türkiye’de sinemayı belirleyen etmenlerin genel hatlarıyla ortaya çıkarılmasına da yarayacaktır. Agâh Özgüç’ün “halkı iyi tanıyan, halkla nerelere gidileceği ve nasıl ‘şerbet’ verileceğini iyi bilen”<sup>53</sup> ve “yıllardır belli bir kesimin (aydınların) burun kıvrarak küçümsediği, tabana yayılmış büyük bir kesimin (halkın) ise 1950’lerde el üstünde tuttuğu”<sup>54</sup> bir yönetmen olarak tanımladığı Gürses, bir anlamda Türk sinemasındaki “Seyirci bunu istiyor.” tartışmalarının başlatıcısı olarak görülebilir. Türk sinemasının ilk dönemindeki amatörülüğün ve izleyen dönemlerindeki tiyatro baskınlığının dayattığı yapısal zorunluluklardan farklı olarak, Muharrem Gürses’le birlikte kitlesel sinemanın genişletilmesi adına yapılmış bilinçli bir tercihten söz etmek mümkündür. Özellikle Mısır filmlerinin Türk sineması üzerindeki doğrudan (Mısır filmlerinin Türkiye’de gösterilmeye başlaması) ve dolaylı (dublaj ve uyarlama yollarıyla Türk filmlerinde görülen Mısır filmleri etkisi) etkileriyle birlikte seyircide yerleşmeye başlayan alışkanlıkların bu tercihte önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Gürses de bu alışkanlıkları iyi değerlendirerek filmlerinde seyircinin isteklerini karşılayan öğelere yer vermiştir. “Bir filmin gişe başarısı sağlaması için gereken bütün şeyler (dram, şarkı, dansöz, mezar, ezan, kavga, komedi, gözyaşı vs.) onun filmlerinde vardır”<sup>55</sup>. Gürses, çektiği filmlerle yalnızca içinde bulunduğu döneme damga vurmakla kalmamış; anlatı tercihleri nedeniyle Türk sinemasının geleceğini de büyük ölçüde etkilemiştir.

Gürses sinemasının teknik yapısıyla ilkel olduğu ve vıcık vıcık melodram kokan ağdalı içeriğiyle de kaba biçimde “duygu sömürüsü” yaptığı doğrudur. Ancak kendine özgü melodram anlayışıyla da Türk sinemasında

---

<sup>52</sup> Yılmazok (2007), 57.

<sup>53</sup> Özgüç (2005), 243.

<sup>54</sup> Özgüç (2005), 242.

<sup>55</sup> Yılmazok (2007), 51.

birçok yönetmeni etkileyip bir “Muharrem Gürses okulu” yarattığı unutulmamalıdır. İşte 1980’lerde İbrahim Tatlıses-Orhan Gencebay-Ferdi Tayfur üçlüsünün filmleri, “Gürses ve dünyası”nın “arabesk” adıyla tanımlanan bir uzantısı değil de nedir? “Popülist sömürü”, anlatım ve sunuluş biçimiyle yenileşip, bir anlamda çağdaşlaşmıştır.<sup>56</sup>

Sinemadaki anlatı tercihleri göz önünde bulundurulduğunda, Muharrem Gürses’in karşısında Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenlerin başı çektiği bir grup yönetmen yer almaktadır denebilir. Dönemin filmleri arasında bugünküne benzer net bir ayırım yapmak mümkün olmasa da, bu kampta yer alan yönetmenlerin başarılı formülleri taklit etmekle yetinmeyerek sinemaya özgü anlatım yollarının peşinden gitmeye çalıştıkları söylenebilir. Bu nedenle Nijat Özön gibi kimi araştırmacılar, adı geçen yönetmenlerin film çektikleri 1950-1970 yılları arasındaki döneme Sinemacılar Dönemi adını vermiştir. “Akad ile onu izleyen yönetmenler, sinema duygusu, anlayışı, sinema dilini kullanışları, sinema tekniği, sahne düzenlemesi, oyuncuların yararlanması, konuları seçme bakımından Tiyatrocuların, özellikle de Ertuğrul’un tam karşı kutbunu oluşturmaktaydılar”<sup>57</sup>. Bu dönemde film çekmeye başlayan bu yönetmenler, Türkiye’de sinema açısından yanlış temellere oturtulmuş anlatı yapısının sinemanın kendine özgü yapısına yaklaştırılması için çaba göstermişlerdir. Örneğin bu yönetmenlerin filmleriyle birlikte kamera, Türk sinemasında belki de ilk kez başlı başına ve detaylı incelenecek bir öge haline gelmiş; daha önceleri çoğunlukla hareketsiz kalarak yalnızca kayıt yapmaya yarayan bir araç olmaktan çıkıp filmlerin çehresini değiştiren bir nitelik kazanmıştır.

Kameranın hareket kazanması ve kurgunun artık bir çözüm haline gelmesi, bahsettiğimiz bu iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil eder; açılarda değişmesi ve işlevsel olmasıyla birlikte kamera ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur. Kamera salt bir hareketi saptamaz, ona katılarak seyirci ve tanık olmaktan kurtulur, olayın içine girer, olayla, kişilerle ve çevreyle özleşir.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Özgüç (2005), 242-243.

<sup>57</sup> Özön (1995), 28.

<sup>58</sup> Scognamillo (2003), 116.

Kameranın ve kurgunun anlatıyı geliştirecek biçimde kullanılmaya başlaması, filmlerin yalnızca konuları ya da oyuncularıyla değil, kurmayı başardığı atmosferle de anılabileceğini göstermiştir. “Artık çevre olayla bir uyum sağlamıştır ve bu uyum, hiç kuşkusuz dekorun getiremeyeceği bir gerçeklik duygusunu da yanında getirmiştir”<sup>59</sup>.

Geçmiş dönemlerden bu döneme devreden edebiyat uyarlamalarının sayıca fazlalığı gibi benzer özelliklerin dışında, bu dönemi farklı kılan bir özellik de ilk renkli filmlerin çekilmiş olmasıdır. “Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirisi çabasının, ciddi sinema yayıplarının başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir”<sup>60</sup>.

1950 sonrası Türk sineması, sinemada anlatıyı belirleyen birçok gelişmenin etkisinde kalmıştır. Tiyatro etkisinden kurtulurken Mısır filmleri aracılığıyla melodramlara meylenmiş, Yeşilçam Sokağı’ndaki sıra sıra yapım şirketleriyle seri üretime geçerken seyirci taleplerine kulak vermeye başlamış, bir yandan gişe açısından başarılı sonuçlar elde eden formülleri tekrar ederken diğer yandan da yeni anlatım yolları aramaya devam etmiştir. İster Yeşilçam boyutuyla ister sinemaya özgü dil arayışlarıyla olsun, 1950 sonrası dönem, Türk sinemasını belirleyen etmenlerin sinemanın içinden çıkmaya başladığı bir dönem olmuştur. “O dönemde öz olarak izleyiciye yaklaşmak -istismar etmeye varıncaya dek- izleyiciye yakın olanı vermek adına izleyiciyle düzenli bir ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşmaya çalışılmıştır”<sup>61</sup>.

### **3.3. İşletmeler, Yıldız Tipler**

1950 sonrası dönemde beliren kimi ayrımlar 1960’lı yıllarda iyiden iyiye belirginleşmiştir. 1960 sonrası Türk sineması, biçim ve içerik tartışmalarının kolayca görünür olmaya başladığı bir dönemdir. Sinemaya olan ilginin artması nedeniyle bir önceki dönemde önem kazanmaya başlayan seyirci talepleri, bu dönemin büyük çoğunluğunda söz sahibi olmuştur. Yine bir önceki dönemde sinemaya özgü bir dilin yaratılmasına çabalayan yönetmenlerin bu çabası 1960 sonrası dönemde de devam etmiştir. Böylece Türk sineması adına günümüzde de devam eden tartışmalar

---

<sup>59</sup> Scognamillo (2003), 116.

<sup>60</sup> Özön (1995), 29.

<sup>61</sup> Scognamillo (2003), 117.

derinleşmiştir. Öncelikle bu dönemde çekilen filmlerin sayısında giderek hızlanan bir artış görülmektedir. Yeşilçam'ın etkinlikleri, film yapımının yaygınlaşması sonucu artmıştır. Film gösterimi de film sayısındaki artıştan etkilenmiş; film başına gösterimden elde edilen gelirden düşüş gözlenmiştir.

1960-1970 yılları arasında çekilen siyah-beyaz film sayısı; 1.734, renkli film sayısı 169'dur. Yıllık film üretiminin 1950'lerdeki 70-80 dolayından, 1960'larda 200'lere tırmanması, film vizyonunda değişikliğe yol açmıştır. Filmler sadece belirli bir hafta aralığında gösterim olanağı bulabilmiştir. 1950'li yıllardaki gibi 2. ya da 3. vizyon şansını yakalayamamıştır.<sup>62</sup>

Film sayısındaki artışa bağlı olarak filmlerin maliyetlerinin karşılanması yolunda yeni girişimler ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu girişimler arasında, Türk sinemasında anlatıya doğrudan etki etmesi nedeniyle, bölge işletmeciliği yöntemi ilk sırada yer almaktadır. "1950'li yıllarda kurulan bölge işletmeciliği, 1960'lı yılların başında yerli film üretiminde bir finans kaynağı olmuş, 1960'ların ortasında ise üretim tarzına hâkim olmuştur"<sup>63</sup>.

Uygulama şu şekilde olmaktadır: bölge işletmecileri bir filmin yapılması için gereken maliyetin önemli bir kısmını (2/3'ünü, bazen %80'ini) yapımcılara nakit veya bono (bazı durumlarda bir bölümünü nakit, kalanını bono) ile ödüyorlardı. Bu destekle yapımcı hem filmin diğer maliyetlerini karşılıyor hem de film çalışanlarının paralarını ödüyordu. Bono olduğu durumda çalışanlar ve oyuncular banker, tefeci vb. insanlara bu bonoları ederinden daha düşük bedel karşılığı verip nakit para alıyorlardı. Bölge işletmeleri çekilen filmin ya kendi bölgelerindeki dağıtım haklarına belli bir süreliğine sahip oluyorlar ya da dağıtımını yaptıkları filmin cirosu üzerinden belli bir yüzde alıyorlar, verdikleri borcu böylelikle tahsil etmiş oluyorlardı.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> B. Tugen (2011). *Türk sinemasında düşünce oluşumu: 1960-1980 dönemi yönetmenleri ve filmleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi, s. 42.

<sup>63</sup> Karahanoğlu (2007), 47.

<sup>64</sup> Yılmazok (2007), 78.

Türkiye’yi altı farklı bölgeye (İstanbul, İzmir, Adana, Ankara, Samsun, Zonguldak) ayıran bu yöntem, zamanla bölge işletmecilerinin filmler üzerinde söz sahibi olmasına neden olmuştur. Filmlerin çekilmesi için gerekli bütçenin çoğunu sağlayan işletmeciler, yatırdıkları paranın geri dönüşünü sağlamak adına kendi bölgelerinde ilgi gören filmleri belirlemeye başlamışlardır. Bu, yalnızca filmlerin konusuyla sınırlı kalmayarak, filmde oynayan oyuncuların seçiminde de belirleyici olmuştur. Böylece söz konusu bölgelerin kültürel yapısına uygun filmler çekilmeye başlamıştır. Bu durum, Türk sinemasında anlatının belirlenmesinde çok önemli bir paya sahiptir. Zira daha önce 1950 sonrası dönemde seyircinin sevdiği filmlerin diğerlerinden ayrılmaya başlamasıyla ortaya çıkan ve yapı itibarıyla genel bir gişe belirleyicisi olan durum, bölge işletmeciliğinin etkin olmasıyla birlikte daha belirgin kategorik ayrımlara gidilmesine yol açmıştır. İçinde bulunulan döneme ya da bölgeye göre seyirci çekmesi olası konular işletmeciler aracılığıyla yapımcılara iletilmiş; sipariş üzerine çekilen filmlerin sayısında artış gözlenmiştir. Aynı anda yapımcıya, oyuncuya ve işletmeciye gelir sağlaması nedeniyle bölge işletmeciliği sistemi, Türk filmlerinin yapısını uzunca bir süre belirleyen bir nitelik kazanmıştır. Ayrıca işletmecilerin maddi kazancı ön plana çıkarması nedeniyle, filmlerin çekilmesinde kolaylık sağlayan bu sistem, uzun vadede Türk sinemasının endüstrileşmesi adına yapılan bir yatırımı sağlamaktan uzak kalmıştır. Şükran Esen’in “Günün tatlı kârından başka birşey düşünmeyen ve sinema sanatından anlamayan; dünyadaki gelişmelerden haberdar olmayan işletmeciler, ileriye göremedikleri için sinema alanına yatırım yapmadılar.”<sup>65</sup> cümlesiyle özetlediği bu durum, Türk sinemasının endüstrileşmesinin önündeki en büyük engellerden biri olan yapımcı eksikliğinin yol açacağı sorunların ipuçlarını vermiştir.

Tiyatrocular dönemindeki, üretenlerin üretimi belirlemeleri işleyişi Yeşilçam döneminde tersine döner. Üretimi tüketiciler, tüketenler, yani seyirciler belirler, ya da onlar adına bölge işletmeleri belirler. Yeşilçam onlara tabi olur. Tüketicilerin eğilimlerine, isteklerine göre üretim yapılır. Pazar, üretimi belirler. Anadolu, İstanbul’a sözünü geçirir.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Ş. Esen (1996). Türk sinema “endüstrisi” oluşmalı. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 27.

<sup>66</sup> Ayça (1992), 123.

Bölge işletmeciliğinin beslediği ve döneme damga vuran bir başka olgu da yıldız sistemi olmuştur. Sinemanın kendine ait dünyasında tanınan oyuncular, rol aldıkları benzer yapıdaki filmlerin sayıca fazlalığı sayesinde kısa zamanda ünlerine ün katmayı başarmışlardır. “Filmler halk arasında yıldız oyuncuların adlarıyla bilinir olmuş, bölge işletmeleri yapımcılara seyirci taleplerini doğrudan başroldeki ve diğer oyuncuların adlarını söyleyerek iletmişlerdir”<sup>67</sup>. Film çekmenin yaygınlaşmasıyla birleştiğinde bu durum, birbirine benzeyen filmlerin yanında, birbirine benzeyen karakterlerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Yeşilçam’ın seri üretim mantığı içinde üretilen filmlerin konu ve karakterler bakımından benzerlik göstermesi, oyuncuların rahat bir biçimde setten sete koşturmasına olanak tanımıştır. “Örneğin 1966 yılında Türkan Şoray 15, Ayhan Işık 15, Hülya Koçyiğit 21, Fatma Girik 15, Cüneyt Arkın 17, Selda Alkor 25, İzzet Günay 14, Ediz Hun 11 filmde oynamıştır”<sup>68</sup>. Karbon kopya filmlerin içinde karbon kopya karakterler belirleme başlamıştır. “Bu sistem Türk sinemasında film konularının yıldız oyunculara göre belirlenmesine ve aynı oyuncuların sürekli olarak halkın belleğinde yer ettikleri aynı tipleri canlandırmaları sonucuna yol açarak kalıplaşmayı getirmiş, seyircinin gözündeki imajlarının değişmemesi için oyuncular başka rolleri kabul edememişlerdir”<sup>69</sup>.

Halkın duygularına seslenen filmler durmaksızın üretildi ve anında tüketildi. Hemen ardından onlara benzer başkalarına talep doğdu. Yeşilçam sokağında, film şirketleri sıralandı yan yana. Türk film yıldızları doğdu birer birer. Kendilerini o yıldızlarla özdeşleştiren insanlar, filmlerde buldular aradıkları sevgiyi. Muhterem Nur’un acılarıyla ağladılar, Cüneyt Arkın’ın kılıç darbeleriyle yere serdiler düşmanlarını. Hayata, Turist Ömer gibi boşverdiler.<sup>70</sup>

Bölge işletmeciliğinin getirdiği bölgesel akımların yanında, bu dönemde daha genel olarak nitelendirilebilecek kimi akımlar da görülmeye başlamıştır. Seyirci ve film sayısındaki artış, Türk sinemasının bu döneminde neredeyse her tür filmin

---

<sup>67</sup> Yılmazok (2007), 82.

<sup>68</sup> Yılmazok (2007), 84.

<sup>69</sup> Yılmazok (2007), 82.

<sup>70</sup> Esen (1996), 26.

çekilebilmesini sağlamıştır. Bu da, diğerlerinden daha fazla sayıda seyirci çekerek aralardan sıyrılmayı başaran filmlerin benzerlerinin devam etmesine neden olmuştur. Seri filmler de denebilecek bu filmlerin bazı başarılı örnekleri 1960 sonrası dönemde belirmeye başlamıştır. Kurulan dramatik yapının ya da başarılı bir oyuncu tarafından canlandırılan bir karakterin sevilmesi gibi yollarla seyircinin alışkanlıkları içinde yer etmeyi başaran ve birçoğu ileriki dönemlerde de kopyalanacak olan akımlar arasında, güldürüye yönelik tiplerin başrolde olduğu filmler ile öykülerini çocuk oyuncular etrafında kuran filmler başı çekmektedir. Dönemin tipik özelliklerinden biri olarak gösterilebilecek, bir yönetmenin hem kitlesel anlamda başarılı olan hem de sinemasal anlatıyı geliştirmeye yarayan farklı filmler çekmesi durumu, söz konusu yönetmenlerin kitlesel filmlerin başarılı formüllerini yaratmasında da etkili olmuştur. Kurtuluş Kayalı'nın "Türk sinemasının özellikle çok film çeken yönetmenlerinin piyasa duyarlılıklarını fazlasıyla hesaba kattıkları görülmektedir."<sup>71</sup> cümlesiyle dikkat çektiği bu durumu Ağâh Özgüç bir 'yönetmen sineması' olarak nitelendirmektedir:

O yıllarda önemi pek fark edilmese de tiplene yaratma açısından "yönetmen sineması" gündemdedir. Örneğin bu dönemde, yani 1958-1964 yılları arasında Osman F. Seden'in "Cıralı İbo" ile "Adanalı Tayfur"u ve Hulki Saner'in "Turist Ömer"i güldürü sinemasının "üç büyükler"i olarak ortaya çıkar. Feridun Karakaya'nın oynadığı "Cıralı İbo", Öztürk Serengil'in "Adanalı Tayfur"u ve Sadri Alışık'ın "Turist Ömer" tiplemesi giderek popülist bir "halk sineması, halk güldürüsü dizileri"ni oluşturacaklardır.<sup>72</sup>

Bu güldürü serilerindeki ortak nokta, Yeşilçam'ın sıradan karakterleri ön plana almasıdır. Yakınlık kurmak istediği insanlara "Yavyum!" diyerek seslenen Cıralı İbo, takdirlerini "Yeşee!" ünlemiyle sunan Adanalı Tayfur ve jenerik şarkısındaki "Amaney!" nakaratı eşliğinde kendisini "Sokaklarda aylak aylak gezerim." diyerek tanımlayan Turist Ömer gibi karakterler, geniş kitlelere ulaşmada kolaylık sağlayan argo kullanımlarıyla gündelik dile yaklaşmış; herhangi bir sosyal filtreden geçirilmemiş benzeyen doğrudan davranışlarıyla bizdenlik hissinin aktarımında etkili olmuşlardır. Bu

---

<sup>71</sup> K. Kayalı (1998). *Sinema bir kültürdür*. Ankara: Alaz Yayıncılık, s. 87.

<sup>72</sup> Özgüç (2005), 67.



filmlerdeki “güldürü unsurlarını, kültürel çatışmalar, tekrarlardan kaynaklanan espriler ve absürdlükler oluşturur”<sup>73</sup>.

Çok sayıda seyircinin ilgisini çekerek uzun yıllar sürecek serilere dâhil edilebilecek filmler arasında çocuk yıldızların başrolde olduğu filmler de görülmektedir.

1960’ta tiplleme açısından bir başka “sınıfsal değişim”e tanık oluruz. Yavaş yavaş “çocuk kahramanlar” seslerini duyurmaya başlayacaklardır. Zeynep Değirmencioğlu “Ayşecik” tipiyle gündeme oturan ilk çocuk yıldızdır. Memduh Ün’ün ünlü çocuk öyküleri yazarı Kemalettin Tuğcu’dan uyarladığı “Ayşecik”le yeni bir yol ayrımına daha girer Türk sineması.<sup>74</sup>

“Anlatıda ailenin ön planda olduğu bu yıllarda Ayşecik’in büyümüş de küçülmüş tavırlarıyla ailesini bir araya getirmeye çalışması seyirci tarafından beğeniyle karşılanır”<sup>75</sup>. Ayşecik filmlerinde belirtilmesi gereken önemli bir nokta, dönemin bir başka sevilen karakteri olan Turist Ömer’le olan buluşmasıdır. *Ayşecik Çıttı Pıttı Kız (1964)* filminde Turist Ömer’in de yer aldığını belirten Serpil Kirel<sup>76</sup>, buradaki amacın daha fazla kâr elde etmek olduğunun altını çizer. Dolayısıyla bu dönemde Yeşilçam, seyirciden ilgi gören akımları çok iyi değerlendirmiş; birbirlerinden bağımsız olarak da oldukça başarılı olan serileri zaman zaman bir araya getirmiştir. Sinemaya ilk uyarlanışı Memduh Ün tarafından gerçekleştirilen ve çocuk oyuncuların başrolde olduğu filmler, zamanla seri niteliği kazanarak seyirciyi sinemaya çekmede önemi giderek artan bir rol üstlenmişlerdir.

Filmler gişe rekorları kırarken yenileri gelir. “Ayşecik” dizilerinin ardından “cak”lı “cik”li bir dolu çocuk tipleri sıradadır. Menderes Utku’yla “Afacan”, Sezer İnanoğlu’ya “Sezercik”, İlker İnanoğlu’yla “Yumurcak”, Ömer’le “Ömercik”...<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Kirel (2005), 245.

<sup>74</sup> Özgüç (2005), 250.

<sup>75</sup> Kirel (2005), 245.

<sup>76</sup> Kirel (2005), 243.

<sup>77</sup> Özgüç (2005), 250.

1960'lerde bir aile eğlencesi olarak daha da fazla yer etmeye başlayan sinemanın bu özelliğine vurgu yapmaları, çocuk oyuncuların sürüklediği filmlerin ilgi görmesinde etkili olmuştur. “Çocuk kahramanların en ağdalı melodramlarda dahi öykünün kilit noktasına yerleştiriliyor olmasının nedenleri arasında, melodramın dramatik yapısının aileyi ilgilendiren bir konu bütünlüğü içinde kuruluyor olması kadar, çocuk seyirci de hesaba katılarak düzenlenmiş olması vardır”<sup>78</sup>. Bununla birlikte, genellikle zengin-yoksul çatışmasına dayalı anlatı yapılarının oluşturulmasında da etkili olmuş bu filmlerde, çocuk oyuncuların merkezde olmasının yanında, onları çevreleyen yan karakterlerde bir çeşitlilik de göze çarpmaktadır. Aşçı, şoför, bahçıvan, hizmetçi gibi alt gelir grubundan karakterler, genellikle iyi ya da kötü olmaları yönünden aralarında benzerlikler ya da farklılıklar bulunan üst sınıf ailelerin evlerinde konuşlandırılarak söz konusu çatışmaya katkıda bulunurlar. “Ayrıca bu yan karakterler yardımıyla filmin temasını zenginleştirecek ve sağlamlaştıracak bir biçimde mutlu, paylaşımcı, neşeli, dayanışma duygusu gelişmiş ‘halktan’ kişiler olarak resmedilirler”<sup>79</sup>. Böylece seyircinin kolaylıkla özdeşlik kurabileceği ve bu yolla da sınıfsal çatışmanın Yeşilçam’a özgü bir iyimserlikle ortadan kaldırıldığı yapılar beğenilir ve yinelenir hâle gelmiştir.

1960 sonrası dönemde tekrarlanarak benzer başarılar elde edecek olan akımlardan bir başkası da tarihi kostüme avantür filmler olmuştur. Bu tür dâhilinde, kitlesel anlamda büyük başarı elde eden filmlerin başında Malkoçoğlu serisi gelmektedir. “1966’da ilki çekilen *Malkoçoğlu*, Türk sinemasında çok tutulan bir cengâver tipini yaratır ve giderek popülizme dayalı bir diziyeye dönüşür”<sup>80</sup>. Karaoğlan serisi de bu dönemde seyirci çekmiş yapımlar arasındadır. Cüneyt Arkın’ı ve Kartal Tibet’i Türk sinemasında birer yıldızla dönüştürdüğü söylenebilecek bu filmlerin etkisi ilerleyen dönemlerde de hissedilmiştir.

Osman F. Seden, Hulki Saner, Memduh Ün, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin kitlesel başarıya ulaşan filmler de çekiyor oluşu, bu dönemde Türk sinemasında üretim açısından görülmeye başlayan zenginliğin bir kanıtı gibidir. Adı geçen yönetmenleri de içine alan, sinemasal anlatıyı geliştirme adına etkinlik gösteren sinemacılar da bu dönemde daha belirgin akımlarla birlikte anılmaya başlamışlardır. Geniş kitlelere

---

<sup>78</sup> Kırel (2005), 247.

<sup>79</sup> Kırel (2005), 238.

<sup>80</sup> Özgüç (2005), 32.

seslenen filmleri yaratan yönetmenler, bu kaygıdan uzakta gibi görünen ve Türk sinemasının gelişimine katkıda bulunan özgün filmler de çekmişlerdir. Bunlardan bazıları Türkiye’de sinemayı ileriye götürme potansiyelini başarıyla taşıırken bazıları da tam anlamıyla başarısız olmuş güdük denemeler olarak anılmışlardır. “Örneğin 1963-1965 yılları arasında sinemaya giren ilk genç kuşağın bir bölümü özentili bir yaklaşımla hareket ederek içerik ve iletişim sorununu çözümlenmeden biçim sorununu çözümlenmeye kalkıştığı için bir saman alevi gibi parlamış ya da meslekte tutunabilmek adına zorunlu olarak geleneksel kural ve şartlandırmalara uymuştur”<sup>81</sup>. Yine de yaratıcıları ve çekilme sıraları nedeniyle kitlesel filmlerle iç içe geçmiş olan filmler, Türk sineması üzerine düşünmenin aracısı olmuşlardır. Ülkeye ve ülke sinemasına özgü dil arayışları, bu dönemle birlikte artışa geçmiştir.

1960’lı yıllar var olan özgürlük ortamının da etkisiyle aynı zamanda düşünsel tartışmaların en yoğun yaşandığı yıllar olmuştur. ‘Toplumsal Gerçekçilik’, ‘Halk Sineması’, ‘Devrimci Sinema’, ‘Ulusal Sinema’, ‘Milli Sinema’ gibi kuramlar bu dönemde ortaya çıkmıştır.<sup>82</sup>

Üretimin artarak devam ettiği bu dönemde sinema dışı alanların sinemaya doğrudan müdahalesinin olduğu söylenemez. Niceliğin niteliğe göre daha baskın çıkması gibi durumlara ev sahipliği yapan bu dönem, filmlerin birbirini tekrar eden yapılarına karşın, film üretiminin sinemanın içinden gelen etkilere göre biçimlendiği bir dönem olmuştur. Ancak 1960’lı yıllardaki gündelik yaşama dair kimi öğelerin sinemayı dolaylı yoldan etkilediğiyle ilgili çıkarımlar da yapılmıştır. Kirel, “altmışlı yılların sinema seyircisinin beslendiği kültürel kaynaklar arasında popüler romanları, radyoyu, gazete ve dergileri”<sup>83</sup> saymaktadır. Özellikle dergilerin gündelik yaşam içinde edindiği yerin artması, bölge işletmeciliğiyle birlikte düşünüldüğünde, yıldız oyuncuların seyirciler tarafından daha yakından izlenmesine ve taleplerin buna göre belirlenmesine yol açmıştır. “Seyirci, sinema koltuğunda ‘tanıdığı’ yıldızlarla, yardımcı oyuncularla ve bildiği konularla baş başa olmayı seçmektedir”<sup>84</sup>. Doğrudan seyircinin taleplerine göre

---

<sup>81</sup> Scognamillo (2003), 162.

<sup>82</sup> Tugen (2011), 38.

<sup>83</sup> Kirel (2005), 15.

<sup>84</sup> Kirel (2005), 27.

şekillenen filmler sayesinde “Yeşilçam Sineması, geleneksel sözlü kültürümüze ve ticariliğe eklenmiş, anonim yaratıcılığın ağır bastığı popüler, popülist bir sinema”<sup>85</sup> olmuştur. Film sayısındaki fazlalık sayesinde ve kabaca deneme-yanılma denebilecek bir yolla seyirci nezdinde kabul gördüğü anlaşılabilir anlatılar, sinemanın içinde yer bulmuş insanlarca yaratılmışlardır. Benzer biçimde sinema sayesinde ünlenmiş yıldızlar da bizzat sinema seyircisinin talepleri doğrultusunda çalışmaya devam etmişlerdir.

### 3.4. Televizyonun Ayak Sesleri: Sinemaya Giden Kim?

1960 sonrasında birçok açıdan gelişme kaydetmiş Türk sineması, 1970 sonrası döneme de 1960’lardan aldığı rüzgârla girmiştir. Ancak bu rüzgâr, 1970 sonrası Türk sinemasında yaşanacak olumsuzlukları engellemeye yetmemiştir.

Türkiye’deki yayımına 1960’ların sonunda başlayan televizyonu, bu dönemi olumsuz anlamda etkileyen ilk öge olarak göstermek mümkündür. “1960’ların sonlarında önce büyük şehirlerdeki varlıklı ailelerin evlerine giren televizyon, 70’lerin başlarında orta ve alt sınıflara yayılmıştır”<sup>86</sup>. Böylece Türkiye’de önceleri sinema temelli olan eğlence anlayışı da değişmeye başlamıştır. 1950 sonrası dönemden başlayarak 1970’lere kadar bir aile eğlencesi işlevi de görmüş olan sinema, televizyon nedeniyle bu özelliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. “Televizyonun yaygınlaşmasıyla Türkiye’de sinema artık ‘en ucuz eğlence aracı’ olmaktan çıkmıştı ve endüstrinin ‘izleyici ne sürülürse kabul eder’ dediği ‘altın çağ’ sona ermişti”<sup>87</sup>. Buna ülkede yaşanan kaotik ortam da eklenince, daha önce sinemayla verimli bir ilişki kurmuş olan seyirci evinden çıkmak istememeye başlamıştır. “Varlığını seyirci ile kurduğu kendine has üretim şekli ile ayakta tutan Türk sineması ülkede yaşanan olayların etkisinin yanı sıra televizyonun da yaygınlaşmasıyla giderek hızlı bir şekilde seyircisini kaybetmiştir”<sup>88</sup>. Ülkedeki ekonomik gelişmelerin yanında seyircisinden de vurgun yiyen Türk sineması, 1960’lardaki görkemli yapısından uzaklaşmaya başlamıştır. Bir önceki dönemde rekor sayıya ulaşan sinema salonları ve yapım şirketleri de bu durumdan ilk etkilenenlerden olmuştur. Bu dönemin hemen

---

<sup>85</sup> E. Ayça (1996). Yeşilçam’a bakış. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 144.

<sup>86</sup> Yılmazok (2007), 130.

<sup>87</sup> Özön (1995), 36.

<sup>88</sup> Karahanoğlu (2007), 55.

başında “sinema sektöründe yaşanan film enflasyonu, siyah beyazdan renkliye geçiş nedeniyle maliyetlerin artışı, ülkede gittikçe artan şiddet olayları ve ekonomik dengelerdeki oynamalar sinema alanında krize yol açmış; birçok küçük yapımevi kapanma noktasında gelmiştir”<sup>89</sup>. Ayrıca aşamalı olarak oluşan sinema ilgisinin neredeyse birdenbire azalmaya başlaması, birçok sinema salonunun kapanmasını da beraberinde getirmiştir. Hızla değişen seyirci profili ile kapanmaya başlayan sinema salonları ve film şirketlerinin bu durumları, ülkede yeni belirmeye başlayan bir seyirciye doğrudan seslenme zorunluluğunu doğurmuştur. Birçok araştırmacının, eğitimsiz ve işsiz olmaları yönünden aralarında ortaklıklar bulunduğu bu yeni seyirci grubu, 1970'lere damga vuran birçok akımın doğmasına ve gelişmesine yardımcı olmuştur. Bu yıllarda durumu hiç de iyi olmayan endüstrinin üretilen film sayısı bakımından hâlen yükselişte oluşu, değişmekte olan seyirci profilinin desteğiyle açıklanabilir.

1970'lerde film üretimi rekor seviyelere, 200-300'e yükselmiştir. Fakat nicelik olarak yüksek sayılabilecek bu artış nitelik olarak aynı seviyede değildir. Seks filmleri, arabesk filmler, dini filmler ve ikinci, üçüncü sınıf macera filmlerinin oranı yukarıdaki toplamın neredeyse yüzde seksenini oluşturuyordu. Seks filmleri özellikle Anadolu'da sinemaları sarmaya başlamış, iyi filmleri sinemalardan kovmuş, üstelik sadece seks filmleri gösteren sinemaların ve seks filmi olduğu apaçık belli olan filmlerin yanı sıra, normal görünüşlü filmlerin arasına da parça koyarak oynatma uygulaması yüzünden, kadın ve aileyi sinemalardan tümüyle kaçırmıştır.<sup>90</sup>

Bu akımlardan ilki olan seks filmleri, eğitimsiz ve işsiz olduğu söylenen yeni seyirci grubu tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. 1960 sonrası dönemdeki melodramlara ya da aile filmlerine kıyasla bile daha hızlı ve özensizce üretilmiş olan bu filmler, güldürü sosuyla sunulurken seyirciden büyük ilgi görmüştür. Behçet Nacar'ın canlandığı ve Özgüç'ün “lumpen kültürün ‘jön karakter’i”<sup>91</sup> olarak tanımladığı Behçet karakterinin yer aldığı -daha sonra bir seriye dönüşecek olan- *Parçala Behçet* (1972) filmi, bu akımın ilk örneklerindedir. Türk sinemasında o ana dek görülen

---

<sup>89</sup> Karahanoğlu (2007), 55.

<sup>90</sup> Tugen (2011), 40.

<sup>91</sup> Özgüç (2005), 253.

başarılı olanın tekrarı durumu, bu akımda da kendisine yer bulmuş; tanınmış ya da tanınmamış oyuncuların büyük ilgi gören seks filmleri seri olarak devam etmiştir. Adına seks filmleri furyası denen bu akımın Türkiye’de kabul görmesinin nedenlerinden biri olarak güldürü öğesini göstermek mümkündür. Kurtuluş Kayalı, 1970’lerin başlarında Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş ve Mete İnselel gibi komedyenlerin bu tarz filmleri tek başlarına sürüklediklerini belirttikten sonra “Seks filmlerinin de komedyenlerle çekilmesinin Türk sinemasının gelişimiyle bir bağlantısı olmalıdır.”<sup>92</sup> demektedir. Bu filmlerde güldürünün ön planda olması durumu, filmlerin adlarından da anlaşılmaktadır: “Beş Tavuk Bir Horoz, Ah Deme Oh De, Hop Dedik Kazım, Tak Fişi Bitir İşi, Ah Ne Adem Dilli Badem, Ah Nerede Vah Nerede, İşte Kapı İşte Sapı, Dalgacı Mahmut, Kucaktan Kucağa, Al Gülüm Ver Gülüm, Kartal Pendik Gittik Geldik, Fırçana Bayıldım Boyacı”<sup>93</sup>. Argonun ve tekerlemelerin etkin kullanımı, bu filmler aracılığıyla sinema salonlarına seyirci çekmek konusunda yapımcılara büyük kolaylık sağlamış gibi görünmektedir. Ayrıca bu filmlerin dönemin oyuncuları üzerinde olumsuz etkileri olduğu da söylenebilir. “Bu dönemde çekilen seks filmlerinde oynamak istemeyen oyuncular sinemadan uzaklaşıp gazinolarda şarkıcılık yapmayı tercih etmişlerdir”<sup>94</sup>.

Seks filmlerine paralel olarak ilerleyen ve 1980’lerin başında onunla yer değiştirecek olan bir başka akım ise arabesk filmlerden oluşur. Arabesk filmlerin ve bu filmlerde oynayan oyuncuların sayısı 1980 sonrasında artacak olsa da, akımın ilk dönemi denebilecek dönem 1970’lere rastlamaktadır. Daha önce de bahsedilen, yönetmenlerin farklı türlerde ve yapılarda film çekmesi durumu 1970’lerin ilk arabesk filminde de görülmüştür: Orhan Gencebay’ın başrolde olduğu 1971 yapımı *Bir Teselli Ver*, Lütfi Ö. Akad’ın yönetmenliğinde çekilmiştir. Şerif Gören ve Osman F. Seden de ilerleyen zamanlardaki Orhan Gencebay filmlerini yöneten isimler arasında yer almıştır. Özgüç’ün<sup>95</sup> aktardığına göre oldukça başarısız olan *Bir Teselli Ver*’in ardından, 1976 yılına kadar Orhan Gencebay’ın tek adam olarak yer aldığı ve giderek daha başarılı olduğu bir arabesk filmleri dönemi sürmüştü; 1977 yılından sonraysa Ferdi Tayfur arabesk

---

<sup>92</sup> Kayalı (1998), 79.

<sup>93</sup> A. İbar (2014). Yeşilçam erotizmle rekor kırdı. *Atlas Tarih* (28), s. 111.

<sup>94</sup> Karahanoğlu (2007), 55.

<sup>95</sup> Özgüç (2005), 112.

filmlerin başarısına ortak olmuştur. Bu dönemde Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un yeni yıldızlar olarak belirildiğini söylemek mümkündür.

Seri hâline gelme potansiyelini sonuna dek kullanmış olan tarihi kostüme avantür filmler bu dönemde de etkin olmaya devam etmiştir. 1960'lardaki Malkoçoğlu ve Karaoğlan serilerinin benzerleri olan Tarkan, Battal Gazi ve Kara Murat filmleri toplamda on dört filmi bulan seriler olarak döneme damga vuran akımlardan birini yaratmışlardır. Tarkan'la Kartal Tibet, Battal Gazi ve Kara Murat'la da Cüneyt Arkın seyirci tarafından yıldız olarak görülme durumlarını devam ettirmişlerdir.

### 3.5. Toplumsal Gülme, Toplumsal Düşünme

Değişen seyirci profili nedeniyle ayakta kalmak için ucuz denebilecek numaralara başvuru bu dönemde, Türk sinemasını 1960 sonrası dönemde ayakta tutmuş kitlelere seslenmeye çalışarak Yeşilçam kültürünün işe yarayan taraflarını yenileme çabasına giren güldürü filmleri de yer almaktadır. "Güldürü sinemasının yenilikçi bir kimlikle ortaya çıkıp 'gülme eylemi'ni toplumsallaştırdığı bu dönemin en önemli yönetmeni Ertem Eğilmez'dir kuşkusuz"<sup>96</sup>.

Çoğunlukla Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi oyuncuların yer aldığı bu filmler, Türkiye'de güldürü sinemasının uzun yıllar tekrarlanacak yapılarını oluşturmada etkin rol oynamışlardır. 1970'lerin ilk yarısı, bu isimlerin yer aldığı kalabalık kadrolu, naif güldürü anlayışına dayanan ve başta aileler olmak üzere geniş bir kitleye hitap eden filmlerin ilk dönemine ev sahipliği yapmıştır. 1972 yapımı *Tatlı Dillim*'i ilk örnek olarak gösterebileceğimiz bu filmler arasında *Sev Kardeşim* (1972), *Canım Kardeşim* (1973), *Yalancı Yarım* (1973), *Salak Milyoner* (1974), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Mavi Boncuk* (1974) gibi filmler sayılabilir. Bu filmlerde dikkat çeken, daha önceleri birkaç büyük yıldızla güvenerek anlatısını oluşturmuş filmlerden farklı olarak, sahip oldukları kalabalık kadrolarda yer alan her isme yıldızlaşma şansı vermiş olmalarıdır. İlerleyen dönemlerde kendi içlerinde tekrara düşmüş olsalar da bu filmler, seyircinin beğenisini kazanan ve toplumsal yapıya uygun olarak yaratılmış öykülerinin yanı sıra, sahip oldukları kadrolardaki oyuncuların

---

<sup>96</sup> Özgüç (2005), 72.

özelliklerini çok iyi kullanmaları nedeniyle de dikkat çekmişlerdir. Baskın güldürü öğelerinin yanında, Yeşilçam'a has biçimde aralara serpiştirilmiş hüznün ve umut kırıntıları, bu filmlerin yankı uyandırmasında etkili olmuştur. Bu filmler, 1970'li yılların ikinci yarısında, sözü edilen kadroda yer alan isimlerin başrollerde olduğu farklı filmlerin çekilmesini de sağlayarak -yapımcı şirketin adı nedeniyle- Arzu Film Ekolü olarak anılacak bir akımın doğmasına da önayak olmuştur.

Bu akımdaki kırılma noktası, 1975'te ilki çekilen Hababam Sınıfı serisiyle yaşanmıştır. Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından uyarlanan ve toplamda altı filmde oluşan bu seri, Türk sinemasının güldürü damarını daha önce görülmemiş ölçüde etkilemesiyle büyük öneme sahiptir. 1970'lerin ilk yarısındaki filmlerde rol almış oyuncuların birçoğunu barındırmasının yanında Hababam Sınıfı filmleri, özellikle iki oyuncunun tartışmasız bir biçimde yıldızlaşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu isimlerden ilki Kemal Sunal'dır. Sinemadaki kariyerine yine Ertem Eğilmez'in çektiği Tatlı Dillim'deki küçük rolüyle başlayan Sunal, 1970'lerin ilk yarısında rol aldığı Ertem Eğilmez filmleriyle ünlenmiştir. *Hababam Sınıfı* ise onun İnek Şaban karakteriyle herkes tarafından tanınır ve sevilir olmasını sağlamıştır. Jest ve mimikler ile argonun etkin kullanımına dayalı güldürü anlayışının yanında, İnek Şaban'ın saf ve sevecen yapısı, filmin seyirci üzerindeki etkisinde büyük pay sahibi olmuştur. Ancak İnek Şaban'ın sinemadaki maceraları bu seriyle sınırlı kalmamıştır: Başındaki İnek sözcüğünden kurtulan Şaban karakteri ile İnek Şaban'dan esintiler taşıyan birçok farklı Kemal Sunal karakterinin başrolde olduğu filmler, Sunal'ın Türk sinemasında edindiği yeri sağlamlaştırmıştır. Hababam Sınıfı serisine, 1976 yılında, serinin ikinci filmi olan *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*'da canlandırdığı Badi Ekrem rolüyle dâhil olan Şener Şen, Hababam Sınıfı'nın yıldızlaştırdığı isimlerden ikincisidir. Serinin hâlihazırdaki geniş ve başarılı oyuncu kadrosunun arasından sıyrılarak kendine özgü bir güldürü anlayışı yaratan Şen, Hababam Sınıfı sonrasında da Kemal Sunal'inkine benzer bir etki yaratmış; Arzu Film'in birbiri ardına çektiği güldürü filmlerindeki başarılı oyunculuğuyla filmlerin büyük bölümünü tek başına taşıyabilecek derecede önemli roller üstlenmiştir. 1970'lerin ikinci yarısında görülmeye başlayan bu filmler arasında *Tosun Paşa* (1976), *Süt Kardeşler* (1976), *Gülen Gözler* (1977), *Çöpçüler Kralı* (1977),



*Neşeli Günler* (1978) gibi filmler yer almaktadır. Bu filmlerin birçoğunun ortak özelliği, Kemal Sunal ve Şener Şen'in filmlerin taşıyıcı güçleri olarak yer almalarının yanında, Sunal ve Şen arasındaki etkileşimin de filmlerin yapılarına etki etmesi durumudur. İkilinin birlikte görüldüğü sahneler, adı geçen filmlerin güldürü konusunda zirve yapmasına ve bu başarıları nedeniyle izleyen filmlerde de benzer sahnelerin yer almasına neden olmuştur.

Hababam Sınıfı serisiyle yolu kesişen ve bu dönemde yıldızlaşan oyuncular arasında İlyas Salman da bulunmaktadır. *Çöpçüler Kralı*'nda Kemal Sunal'la birlikte rol aldıktan sonra *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* (1978) ve *Hababam Sınıfı Güle Güle* (1981)'de Kemal Sunal'dan boşalan yeri dolduran Salman da, tıpkı Kemal Sunal ve Şener Şen gibi, Türkiye'de güldürü sinemasında benzer karakterleri canlandırarak yer edinmiştir. *Kibar Feyzo* (1978) ve *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) gibi filmlerde canlandığı Bilo Ağa rolü, İlyas Salman'ın 1980'lerdeki etkinliklerinde de belirleyici olmuş; rol aldığı filmlerin bir kısmında Kemal Sunal ve Şener Şen'in birlikte oluşturdukları dinamiğe eklenerek filmlerin başarısında söz sahibi olan oyuncular arasına katılmıştır.

Türk güldürü sinemasının 1970'lerdeki ikinci yarısına ilişkin, yine ilk yarıdaki Ertem Eğilmez filmleriyle tanınmaya başlayan Zeki Alasya ve Metin Akpınar'dan da söz etmek gerekmektedir. "Tuluat tiyatrosunun geleneksel yapısına uygun bir biçimde modern Karagöz-Hacivat misali, popüler bir sinema çifti oluşturan Zeki Alasya ve Metin Akpınar, giderek küçük rollere dayalı 'yan hikaye oyunculuğu'ndan başrollere doğru tırmanacaklardır"<sup>97</sup>. 1970'lerin ilk yarısındaki filmlerde yer alan kalabalık kadronun bir parçası olan ikili, ilerleyen dönemlerde Hababam Sınıfı serisinde yer almak yerine, kendilerinin başrolde olduğu ve senaryoları da kendileri üzerinden biçimlenen filmlerde rol almışlardır. Yönetmenliğini Aram Gülyüz'ün yaptığı *Mirasyediler* (1974), ikilinin bu şekilde yer aldıkları ilk filmidir. Genellikle eğitimsiz, yoksul, sevecen ve yardımsever kimseleri canlandırdıkları filmlerle Zeki-Metin ikilisi, güldürü sinemasının başarılı örneklerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Birbirleriyle olan etkileşimden güç alan ve birbirlerinin performansını tamamlamaya

---

<sup>97</sup> Özgüç (2005), 75.

yarayan oyunculuk anlayışıyla sürükledikleri filmler, zamanla Zeki Alasya'nın senarist ve yönetmen olarak etkinliğinin artmasına neden olmaları bakımından da önemli bir yerde durmaktadır.

Adı geçen tüm bu filmler, Yeşilçam'ın seyirci çekmedeki başarısı nedeniyle uzun yıllar tekrar ettiği yapıları yeni güldürü oyuncularının cazibesıyla birleştirerek yenilemiştir. Kalabalık kadroların perde dışına taşan enerjisi dışında, bu kadrolar içinde yer almış ve zamanla diğer oyuncularından daha fazla görünür olmaya başlamış oyuncuların tekil başarıları da bu filmlerin tutmasında etkili olmuştur. Bu oyuncular üzerinden inşa edilen ve beden dili ile söze, daha çok da seyircide karşılığını bulan argoya dayalı güldürü öğelerinin bu etkiyi artırdığı söylenebilir. “Çünkü bütün Kemal Sunal filmleri, bütün Metin Akpınar-Zeki Alasya filmleri, bütün Ertem Eğilmez filmleri ve genelinde Türk sineması ‘işitsel’ olgu ve kurgulama sistemi üzerine kurulmuştur”<sup>98</sup>. Bu sistem, Türk sinemasının güldürü damarını besleyen güçlü bir kaynağın yaratılmasını sağlayarak toplumun seyir alışkanlıklarında uzun yıllar sürecek şartlanmalara yol açmıştır. Bu döneme damga vuran güldürü sinemasına bakıldığında birden çok yönetmenin söz konusu filmler arasında gezindiği de görülmektedir. Akımın ilgili dönemdeki başlatıcısı olan Ertem Eğilmez'in yanı sıra Atıf Yılmaz, Kartal Tibet, Zeki Ökten ve Osman F. Seden gibi yönetmenler, ağırlıklı olarak erkek komedyenlerin sürüklediği ve gücünü oyunculuk performanslarından alan bu filmlerde görev almışlardır. Bu durum, öyküleri itibarıyla da birbirine benzer yapıda filmlerin ortaya çıkmasına neden olsa da, filmlerin başlı başına tek kişilik gösterilere dönüşmesini engellemiş gibi görünmektedir. Filmleri büyük ölçüde taşıyan oyuncular, kendilerine özgü tarzlarını sinemanın içinde yarattıkları gibi, bu yönetmenlerin onlara sinemada açtıkları alan sayesinde tanınır olmuşlardır. Böylece bu dönemdeki güldürüye dayalı anlatı yapısını oluşturan başlıca etmenin, oyuncular ve yönetmenler arasındaki işbirliği olduğu söylenebilir.

Seyirci sayısı konusunda eski görkemli günlerine dönmek için her şeyi deneyen ama 1960'lı yıllarla kıyaslandığında başarılı olamayan Türk sinemasının bu döneminde, sinemasal anlatıyı ileriye taşıyacak filmlerin eksikliği her zamankinden çok hissedilmiştir. Kalabalık kadrolu güldürü filmlerinin yarattığı etki yalnızca seyirci

---

<sup>98</sup> O. Adanır (1994). *Sinemada anlam ve anlatım*. (2. baskı). Ankara: Kitle Yayınları, s. 137.

potansiyelini bir nebze olsun yeniden harekete geçirmeye yaramış; ancak anlatıda özgünlük noktasında yerinde saymayı da beraberinde getirmiştir. Bu yerinde sayma durumunu tersine çevirmeye çalışan ve bunda başarılı da olan, daha da önemlisi Türk sinemasında özgün anlatının geleceği açısından umutlu olmayı sağlayan bir gelişme yaşanmıştır: Başını Yılmaz Güney'in çektiği ve Nijat Özön'ün Genç/Yeni Sinemacılar olarak adlandırdığı yönetmenler film çekmeye başlamıştır. Hem ülkenin hem de sinemanın yaşamakta olduğu zorluklar, bu sinemacıların etkinliklerini ikisi adına da önemli kılmaktadır. “Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de yeni dönemi başlatan Güney”<sup>99</sup>, “Adana'da sinema salonları arasında, film kopyalarını bisikletle taşıyarak başladığı sinema serüvenine, yönetmen asistanlığı ve oyunculukla devam etmiştir”<sup>100</sup>. Yönetmenlikteki ilk deneyimini 1968 yılında yaşayan Güney, Türk sinemasında toplumcu ve gerçekçi dile yaklaşmayı başaran yönetmenlerin başında gelmektedir. Yılmaz Güney'den sonra gelen ve onunla birlikte Genç/Yeni Sinemacılar arasında gösterilen yönetmenlerin filmlerindeki ortaklıklar, Türk sinemasına Güney'in filmleriyle yerleşmiştir.

Genç/Yeni Sinemaya ön ayak olanlar, niteliği öne alarak; çalışmalarını daha akılcı yöntemlere dayayarak; Türk sinemasında eksikliği her zaman duyulan iyi senaryonun ve ön çalışmanın hakkını vererek; genç yazarlarla işbirliği yaparak; senaryo takımları kurarak; teknik takım, oyuncu ve çevre seçimine gerekli titizliği göstererek; görüntü düzenlemesi, dekor, giysi, aydınlatma, müzik, seslendirme, kurgu, laboratuvar çalışmalarında asgari düzeyi koruyarak başarılı sonuçlara ulaştılar.<sup>101</sup>

Tüm bu özellikler, sinemaya özgü bir dil yaratılabilmesinin yolunun sinemada uzmanlaşmaktan geçtiğini göstermiştir. Güney ve Güney'i takip eden Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk gibi yönetmenler 1970'lerin sonunda başladıkları etkinliklerini 1980'lerin zor şartları altında da

---

<sup>99</sup> Özön (1995), 39.

<sup>100</sup> U. Tambaş (2011). *2000 sonrası Türkiye Sineması'nda kültürel, siyasi, toplumsal ve ekonomik hayatın gerçekçi temsili*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, s. 53.

<sup>101</sup> Özön (1995), 37-38.

sürdürerek Türk sinemasında sinemasal anlatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bu yönetmenler aracılığıyla filmler taşraya, işçiye, çocuğa, kadına, ... bakmaya başlamış; daha önceleri üstünkörü ve klişelerle bezeli biçimlerde seyirciye sunulan kavramlara gerçekçi bir biçimde yaklaşmışlardır. Bu yapılırken sinema dilinin politik bir önem kazandığı da görülmüştür. Ancak her şeyden önce bu yönetmenler, bugünkünden çok daha zor şartlar altında bile Türk sinemasındaki arayışın verimli sonuçları olabileceğini kanıtlamışlardır. En büyük şanssızlıkları da bu arayışın seyirci tarafından ödüllendirilmediği bir dönemde film çekmeye başlamaları, bu dönemden sonra da sansürle boğuşmak zorunda kalarak filmlerini seyirciyle buluşturamamaları olmuştur.

### 3.6. Bir Bireysel Eğlence Kaynağı Olarak Yasak

1980 sonrası dönem darbe ve yasaklar dönemi olarak başlamıştır. Toplumsal yapıda büyük bir travmaya neden olan 1980 yılı, Türk sinemasını da olumsuz yönde etkilemiştir. Seyircinin sinema salonlarından uzaklaşmaya başlayan ilgisi, bu on yılın başında iyiden iyiye kaybolmaya yüz tutmuş; Türk sinemasında ilk sinyalleri 1970'lerde görülen kriz de derinleşmeye başlamıştır. "1980'den sonra ise Türk sinemasının krizi iyice belirginleşmiş ve 1982'de, uzun yıllardan sonra ilk defa yabancı film seyircisi sayısı yerli film seyircisi sayısını geçmiştir"<sup>102</sup>. "1980'de 38.553.202 olan yerli film seyircisi 1983'de 35.835.614'e düşmüş, 1980'de 24.027.301 olan yabancı film seyircisi 45.133.962'ye çıkmıştır"<sup>103</sup>. Bu dönemde film üretimindeki gelişmeler de Türk sineması açısından çelişkili sonuçlara yol açmıştır. "Yönetmen, oyuncu ve senarist sayısındaki artış, sinema salonlarının kapandığı ve seyircinin kaçtığı bir döneme denk gelmiştir"<sup>104</sup>. 1970'li yıllardaki durumun devamı olarak 1980 sonrası seyirci sayısının ciddi ölçüde azalmasının nedenleri "1980'lerin ekonomik ve kültürel ortamıyla ilişkilendirilebilir. Aşırı enflasyonun görüldüğü 1980'ler boyunca sinema harcamalarının kısıldığı iddia edilebilir. (...) videonun yaygınlaşması ve TRT'nin ikinci kanala geçmesi gibi gelişmeler bu konuda etkili olmuştur"<sup>105</sup>. 1980'lerin Türkiye'sinde sinema-seyirci ilişkisini olumsuz yönde etkileyen diğer nedenler ise genellikle sinema salonları ve dağıtımıcılar üzerinden gösterilmektedir. Ekonomik çalkantılar nedeniyle yerli film üretimindeki ve

<sup>102</sup> Yılmazok (2007), 140.

<sup>103</sup> İ. Hıdıroğlu (2010). *Türkiye'de 1980 sonrası sinema politikaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi, s. 190.

<sup>104</sup> N. Pösteği (2012). *1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, s. 34.

<sup>105</sup> Hıdıroğlu (2010), 190.

sinema salonu işletmeciliğindeki zorluklar birbirini etkiler nitelik kazanmıştır. 1970'lerin ortalarından itibaren giderek yayılmaya başlayan televizyon kültürünün 1980'lerde iyiden iyiye oturmasıyla sinemanın yerine televizyonu koymaya başlayan seyirci, ekonomik iklimin de etkisiyle evinden çıkmamaya başlamış; böylece yapımcı-işletmeci-seyirci üçgeninde sinema kan kaybetmiştir. "1980'lerde sinemadan uzaklaşan seyircinin televizyonun yanı sıra video izlemeye de yönelmesiyle sinema salonlarının sayısı azalmaya devam etmiş, kapanan salonlar işhanı, otopark, pasaj, depo vb. amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır"<sup>106</sup>.

"Bu yıllarda sinemaya yalnızca ticari bir olay olarak yaklaşan yapımcılar; az zamanda, az para ve emekle, çok gişe geliri getiren filmler yapmayı amaçlamışlardır"<sup>107</sup>. Bu filmlerin başında, kaynağını bir önceki dönemden alan seks filmleri ve arabesk filmler gelmektedir. Ancak 1980'lerin başındaki yasaklar dalgası, bu akımlardan birinin silinmesine, diğerinin de ondan boşalan yere geçmesine neden olmuştur. Sinema araştırmacılarına göre pornografik özellikleri giderek ağır basmaya başlayan seks filmlerinin yasaklanması, bunun sonucunda yapımcıların tutunabileceği tek dal olarak konumlanan arabesk filmlerin üretiminde gözle görülür bir artışa neden olmuştur.

Ancak 1979'dan sonra, iğrenç boyutlara ulaşan seks filmleri yasaklanınca bu kez de arabesk türü filmler bu salgının yerini alır ve şarkıcı, türkücü filmleri bir yıl içinde büyük bir tırmanışa geçer. 1980'de otuz bir, 1981'de ise otuz dört şarkıcı filmi çekilecekti. Kaldı ki 1981 yılında tümüyle çekilen film sayısı, tam yetmişti.<sup>108</sup>

Bir önceki dönemde Orhan Gencebay'la başlayan ve Ferdi Tayfur'la devam eden arabesk filmler akımı, bu iki isme eklenen İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses ve Emrah gibi şarkıcıların filmleriyle 1980 sonrası dönemde de etkilerini hissettirmeyi sürdürmüştür. Toplumda giderek yayılmakta olan güvensizlik ve umutsuzluk durumu, benzer duygularla büyük kentlere göçmüş insanlarda karşılığını bulmuş; perdedeki

---

<sup>106</sup> Yılmazok (2007), 141.

<sup>107</sup> E. Arslan (2011). 2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk Sineması'nda kullanılan yapım kaynaklarının değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (25), s. 22.

<sup>108</sup> Özgüç (2005), 112.

karakterlerle özdeşlik kuran yeni sinema seyircisi bu filmler sayesinde sinema salonlarına gitmeye devam etmiştir.

Arabesk filmlerin yanı sıra, Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya-Metin Akpınar gibi oyuncuların başrolde olduğu filmlerin etkisi de bu dönemde devam etmiştir. Adı geçen oyuncuların filmlerde üstlendikleri sürükleyici rol giderek artmış; 1970'lerin ikinci yarısında oluşmasına yardımcı oldukları anlatı yapısı da bu dönemde iyice oturmuştur. Sayıları giderek azalan seyirciyi sinema salonlarında tutmayı başarmış bu filmler, genel sinema ilgisinin tümünden yok olmasını da engellemiş görünmektedir.

Bu dönemde seyirciyi sinema salonlarından koparmada etkili olmuş bir diğer akım, doğrudan sinema içinden gelmese de, zamanla oraya da sızarak televizyonun baskınlığını artırmış bir etmen olan videokasetlerin doğuşuyla ortaya çıkmıştır. “Avrupa’da yaşayan Türkler’e videokaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin parayla filmlerinin gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileri, hukuki bir dayanak olmaksızın Türkiye’ye girmeye başlamıştır”<sup>109</sup>. Burada, daha önce 1950 sonrası dönemde sinemanın yeni bir eğlence anlayışı olarak kalıcı olmasında ve 1980 sonrası dönemde arabesk filmlerin öyküleriyle özdeşlik kurabilen bir seyirci profili yaratmasında etkili olan iç göç olgusunun yanında, Avrupa’da yaşayan Türkler için videoya çekilen filmler yaratılmasına neden olan dış göç olgusunun da Türk sinemasını etkilemeye başladığı görülmektedir. Video kültürü, zamanla dışarıya film üreten bir yöntem olarak kullanılmaktan öteye geçmiş ve Türkiye’de film üretimini genel anlamda etkileyen bir öge olmaya başlamıştır. Maddi açıdan kötü durumda olan yapımcılar da bu durumu fırsat bilerek maliyetlerini düşürmeyi amaçlamışlardır. Türk sinemasındaki anlatı yapısı da bundan etkilenmiştir.

Böylece Türkiye’de yapımcılık, bir yanda yalnızca ya da özellikle sinema seyircisi düşünülerek hazırlanan projelerin yapımını yüklenen firmalar, öte yanda ise doğrudan video piyasası için video işletmecilerinin avanslarıyla film yapan firmalar arasında varlık göstermeye başlamıştır. Video için film yapan firmalar, maliyetleri azaltarak daha çok gelir elde etmeyi

---

<sup>109</sup> Arslan (2010), 85.

amaçlandığından ses ve görüntü kalitesi düşük, şablonlar üzerine kurulmuş filmler üretmişlerdir.<sup>110</sup>

1980 sonrası dönemde seyirci sayısı azalmaya devam ederken film sayısında artış yaşanması durumu da videokaset kültürüyle açıklanabilir. Bu durum, Türk sinemasında bir kez daha nitelik ve nicelik arasındaki makasın açılmasına neden olmuştur. 1960'ların sonlarından itibaren gazete ve dergi gibi alanlarda görülmeye başlayan Türk sinemasına ilişkin tartışmaların bu dönemde artış göstermesi, nitelik-nicelik tartışmalarının daha etkin bir biçimde yapılmasını da beraberinde getirmiştir. Hıdıroğlu, video kültürü üzerinden başlayan bu tartışmaların filmlerin kalitesi üzerine düşünmeyi sağlaması nedeniyle olumlu görülebileceğini belirttikten sonra, *Milliyet Sanat Dergisi*'nde yayınlanan bir haberi örnek göstererek bu tartışmaların başlangıcını şöyle aktarmaktadır:

Türkiye'de seyircinin yerli filmle olan ilişkisinde görülen bu değişim, sinema ile ilişkili çevreler içerisinde “kaliteli film” olgusunu gündeme getirmiştir. 1981 yılında *Milliyet Sanat Dergisi*'nde (sayı 25, sayfa 41) “Bir Mevsim Böyle Geçti” başlıklı haberde şu yoruma yer verilmektedir: “Enflasyonun etkisiyle çığırından çıkan film yapım maliyetleri kişisel olanakları ile filmlerini gerçekleştirmeye çalışan yapımcı-yönetmenlerin iyice belini büktü. Ama film sayısının düşmesi, nitelikli yapım oranının artmasına neden olarak aynı zamanda olumlu bir gelişmeye ön ayak oldu.”<sup>111</sup>

1980 sonrası Türk sinemasında nitelik-nicelik tartışmalarının yoğunluğu giderek artarken sinemada anlatı yapısını değiştirmeye çalışan filmlerin sayısında da artış görülmüştür. “(...) 1980 sonrasında yaşanan (...) hızlı düzen değişikliği ile birlikte yerleşen birey olma psikolojisi, dönemin genel özellikleri doğrultusunda sinemacıların uyguladıkları oto-sansür, Türk Sinemasının kendine has üretim sisteminin yok olmasıyla beraber aile biriminin sinema salonlarından uzaklaşması, dolayısıyla hedef kitlesi belli olmayan bir sinema anlayışının yarattığı üretim özgürlüğü ve bu dönemde

---

<sup>110</sup> Arslan (2010), 85.

<sup>111</sup> Hıdıroğlu (2010), 187.

yaşanılan apolitize olma süreci, sinemacıların toplumsal konulardan uzaklaşıp, bireysel konulara yönelmesine sebep olmuştur”<sup>112</sup>. “Bölge işletmeleri ve yıldız sisteminin tamamen sona ermesiyle Türk sineması içinde egemen bir anlatım tarzı kalmamış, yönetmenler ya filmlerin konularına göre biçim belirlemişler ya da kendi biçim arayışlarına girmişlerdir”<sup>113</sup>. Bu biçim arayışlarının bir sonucu olarak beliren ve daha çok bireyin ön planda olduğu filmler, Türk sinemasında etkileri hâlen görülmekte olan tartışmaları körüklemişlerdir. Daha fazla seyirciye ulaşmak için birçok şey deneyen popüler anlatı sinemasının karşısında yer alan ve dönemin baskıcı yapısı nedeniyle de anlatmak istediklerini birey üzerinden aktaran bu filmler, geniş kitlelere hitap etme konusundaki başarıları test edilmiş formülleri tekrarlamaktansa, yeni anlatı yollarının peşine düşmüşlerdir.

İçerik özelliklerinde yaşanan değişimin yanı sıra, kamera hareketleri, kurgu, dekor gibi sinema dilinin oluşumunu destekleme özelliği olan sinematografik öğelerin kullanımında farklılaşma görülmektedir. Geleneksel olay örgüsü, özellikle Avrupa sinemasının anlatım kalıpları örnek alınarak terkedilmiştir. Bu kullanımın sonucunda biçim-içerik bütünlüğünün bulunmadığı film örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu türde çekilen filmler kendilerine ait bir izleyici kitlesi yaratmış olsalar da Türk sineması geleneğinin oluşum özelliklerinin dışında kalan yapıları dolayısı ile hiç bir zaman geniş izleyici kitleleri ile bağ kuramamış örnekler olarak Türk sinema tarihi içindeki yerlerini almışlardır.<sup>114</sup>

Türk sinemasında çoktandır yerleşmekte olan ve sinemanın eğlencelik yönüne yaptıkları vurgu gün geçtikçe artan seyir alışkanlıkları nedeniyle bu filmler, dönem açısından başarısız birer deneme olmaktan öteye geçememiş gibi görünmektedir. “Türk seyircisinden ilgi görmeyen kişisel filmler daha çok yurt dışı için (Avrupa pazarı ve festivaller) çekilmiştir”<sup>115</sup>. Dolayısıyla Türk sinemasının içeride başarılı olamamış örneklerinin dışarıda yankı uyandırması durumunun ilk örnekleri bu dönemde belirmeye

---

<sup>112</sup> S. Bayburtluoğlu (2005). *1980 sonrası Türk sineması ve Yavuz Turgul*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s. 37.

<sup>113</sup> Yılmazok (2007), 145.

<sup>114</sup> Bayburtluoğlu (2005), 38.

<sup>115</sup> Yılmazok (2007), 145.



başlamıştır. Ancak seyircide karşılığını bulamamış olsalar da bu filmler, biçim ve içerik konularında farklılaşma yaratma çabaları nedeniyle Türk sinemasında anlatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır denebilir.

### 3.7. Çöküş

1990'lı yıllar, Türk sineması içindeki uçurumların giderek belirginleştiği bir dönem olmuştur. Bu on yılı özetlerken uçurum sözcüğünün kullanılması, yerli filmlerin perdeye yansımından önceki ve sonraki sorunları nitelemesindeki başarısı nedeniyledir. Çekilen film sayısındaki azalma 1990'larda da devam etmiştir. Nigar Pösteki'nin<sup>116</sup> belirttiği üzere, Türkiye'de 1990-1999 yılları arasında 455 film çekilmiş, bunlardan yalnızca 137 film gösterime çıkabilmiştir. Bu veri, söz konusu on yılda Türk sinemasındaki üretim sorunlarını göstermekle birlikte, dağıtım aşamasındaki zorlukları da ortaya koymaktadır. Yine bu veri, Türkiye'deki sinema araştırmalarında 1990'lı yıllar söz konusu olduğunda sık sık kullanılan kriz sözcüğünün kullanım nedeniyle ilgili ipuçlarını da vermektedir. Ancak çekilen film sayısı ile gösterime çıkan film sayısı arasındaki uçurumun yarattığı olumsuzluğa rağmen, filmlerdeki çeşitlilik Türk sinemasının geleceği adına umutlu olmayı da beraberinde getirmiş gibi görünmektedir:

10 yıllık dönemde izleyiciyle “bir şekilde” buluşmayı başaran 137 filme temalar çerçevesinden baktığımızda, güldürülerden politik sinema ürünlerine, köy filmlerinden kent insanının sorunlarına eğilen kimi ilginç filmlere, marjinal yaşamlar temasını işleyen yapımlardan “öncü” olmaya aday “farklı” yapıtlara, tarihsel denemelerden edebiyat uyarlamalarına, melodramatik yanı ağır basan filmlerden dinsel temalı filmlere, kadın öykülerinden sanat ve sanatçı boyutuna eğilen yapımlara, gerçek yaşam öykülerinden ağırlıklı olarak çocuklara yakın duran filmlere kadar geniş bir yelpaze çıkar karşımıza.<sup>117</sup>

Seyirci yapısındaki değişme de 1990'lı yılların başından itibaren hızlanmaya başlamıştır. Çekilen film sayısındaki azalmanın yanında, sinema salonlarında zaman

---

<sup>116</sup> Pösteki (2012), 92-106.

<sup>117</sup> M. Özer (2000). 1990'larda Türk sineması. *Sinema* (62), s. 89.

geçirmek isteyen seyirci sayısındaki azalma da Türk sinema tarihinin bu konudaki dip noktasının görülmesine neden olmuştur. Sayısındaki azalmanın yanında, bu dönemin başında seyircinin tercihlerinde de büyük bir değişiklik dikkat çekmektedir. Hıdıroğlu'nun<sup>118</sup> belirttiğine göre 1990 yılına kadar yabancı film sayısından daha fazla yerli film gösterilen Türkiye sinemalarında, bu yıldan sonra tam tersi bir durum yaşanmaya başlamıştır. Böylece seyirci, bu durumun yarattığı bir zorunluluk olarak yerli filmde çok yabancı film seyretmeye başlamıştır.

Seyirci sayısını ve doğal olarak üretimi doğrudan etkileyen bir unsur olarak dağıtıma bakıldığında dikkat çeken nokta, Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'deki etkinlikleridir. 1980'lerin son yıllarında Türkiye'ye giriş yapan Warner Bros. ve UIP (United International Pictures) gibi dağıtım şirketleri sayesinde Türkiye'de gösterime giren yabancı (ağırlıklı olarak Amerikan) filmlerin sayısındaki artış, seyircinin ilgisinin yönünü değiştirmiştir. Bir önceki on yılda televizyon ve video kültürüyle kaynaştığı için evden çıkmadığı söylenen seyirci, bu on yılda tüketime yönelik olarak adlandırılan eğlencelik filmlerin Hollywood modellerine daha sık aralıklarla ve daha kolay ulaşır olmuş; böylece en azından sinemaya geri dönmüştür.

1989 yılında Warner Bros-Türkiye'nin kurulması ve de The Dangerous Liaisons – Tehlikeli İlişkiler filmini Avrupa'yla hemen aynı anda gösterime çıkarmasıyla başlayan bu olay, hemen ardından UIP – United International Pictures (ki bağında MGM, Universal, Paramount gibi birçok dev yapımevini toplamaktadır) gurubunun da Türkiye'de büro açmasıyla gelişmiş ve bu iki dev şirket, birden Türkiye'deki yabancı film dağıtımına çağdaş bir boyut getirmişlerdir: dünyayla aynı anda gösterilen, dev tanıtım kampanyalarıyla tanıtılan filmler ve bunların gösterimini sağlamak için de, o döneme kadar sürekli erime halinde olan sinema salonlarına ciddi biçimde destek ve yardım sağlanması olayı...<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Hıdıroğlu (2010), 191.

<sup>119</sup> A. Dorsay (2004). *Sinemamızda çöküş ve Rönesans yılları (Türk sineması 1990-2004)*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 12.

Yabancı dağıtım şirketlerinin yayılmasına yardımcı oldukları tanıtım faaliyetlerinin ve dünyada konuşulmakta olan yabancı filmleri çok geçmeden seyredebilecek olmanın da etkisiyle yavaş yavaş salonlara dönmeye başlayan seyirci, 1990'ların ilk yarısında daha çok yabancı filmleri tercih etmiştir. Türkiye'de sinemanın 1990'lı yıllarda karşılaştığı sorunlar göz önüne alındığında, bu durum doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Ülkedeki ekonomik, kültürel ve siyasal alandaki çalkantılar nedeniyle daha önceki dönemlerde belini doğrultmayı başaramayan sinema, sinemanın içinden gelen büyük değişimlerden de fazlaca etkilenmiştir. Ülke sineması adına herkesçe kabul gören ve sinemanın her alanını işler duruma getiren gelişmelerin yaşanmamış olması, seyirciyi salonlara dönmek için de dış etkilere bağlı duruma getirmiş; salonlara uğramayan insanların geri dönüşü Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'de söz sahibi olmasıyla gerçekleşmiştir. "Amerikan şirketleri yazılı ve görsel medyada, çeşitli reklam ve tanıtım firmaları ya da kendi içlerindeki reklam ve promosyon birimleri ile Türkiye'de oynayacak Hollywood filmlerini oldukça güçlü ve etkili bir şekilde tanıtımını yapmıştır"<sup>120</sup>. "Sinema seyircisi Hollywood'un ana akım sinema ürünlerini dünya ile aynı anda izleme olanağına kavuşurken; dağıtımın yabancı şirketlerin elinde oluşu Türk sinemacıların filmlerinin seyirci ile buluşmasında sorunlar yaşamasına neden olmuştur"<sup>121</sup>. Bu durumun uzantısı olarak da seyirci, öncelikle dağıtıma çıkabilen ve hızla yerli filmlerin önüne geçen Hollywood filmlerini tercih etmiştir. Dolayısıyla üretimden seyre uzanan yolda Türk sineması birbiri ardına eklenen olumsuz gelişmelerin zincirleme tepkimelerine engel olamamıştır. Üretilen filmler dağıtıma çıkamamış; dağıtıma çıkabilen filmler de Hollywood filmlerinin gösterim üstünlüğü altında ezilmiştir.

Üretim ve dağıtım sorunlarının yanında, 1980 sonrası dönemde tanımlama ve seyir konusunda kolaylık tanıyan ya da üzerinde düşünce birliğine varılmış bir sinemadan hâlâ söz edilemiyor oluşu da seyircinin yerli filmleri tercih etmemesinde etkili olmuş gibi görünmektedir. "Özellikle 1990 yılından itibaren bu ülkede ticari film yapanlarla, entelektüel ya da sosyal içerikli film yaptıklarını ileri sürenler ilk kez aynı sorunu

---

<sup>120</sup> Ö. Şentürk (2006). *Folk kültürden popüler kültüre geçişin örneklerinden biri: Vizontele*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 59.

<sup>121</sup> Pösteki (2012), 48.

paylaşmışlardır: seyircisizlik!”<sup>122</sup> Bu sorunun somut gerekçelerine bakıldığında ortaya çıkan ve genellikle film üretimi, dağıtım ya da Amerikan filmlerinin egemenliği üzerinden açıklanmaya çalışılan sorunların yanında, çekilen filmlerin niteliğine de bakılması gerekmektedir. Seyircisizlik sorununu paylaşan yaratıcılara yönelik eleştirilere bakıldığında, üzerinden Türk sinemasının bugününe ilişkin çıkarımların da yapılabileceği düşünceler göze çarpmaktadır. Örneğin “Her nedense hemen ilk şikayet yıllarından bu yana, bu ülkede sinemayla ilgilenen insanlar, bu başarısızlığın sorumluluğunu -belki bir iki istisnai durum dışında- hemen kendi üstlerine almaktan hep kaçmışlardır.”<sup>123</sup> diyen Oğuz Adanır’a göre, Türk sinemasının özellikle 1990’lı yıllardaki krizine yol açmış asıl nedenler yaratıcılık konusunda aranmalıdır. “Televizyon ve sonuçta video aracılığıyla Türk sineması ve Dünya sineması arasında karşılaştırma yapma olanakları giderek çoğalan Türk seyircisi kendisine saygı duymayan bir sinemaya sırt çevirmiştir”<sup>124</sup>. Sansür, televizyon ya da dağıtım alanlarıyla ilişkilendirilen sorunların aşılması konusunda toplu bir yaratıcılık gösteremeyen Türk sineması, söz konusu sorunlar nedeniyle seyir alışkanlıkları çok çabuk bir biçimde çok farklı yönlere meyleden seyirciyi kazanacak filmlerin üretilmesi aşamasında da başarısız olmuştur.

### 3.8. Çırpınış

1990’lı yılların ikinci yarısı, Türk sineması adına kırılma noktalarının yaşandığı bir dönem olmuştur. Üretim ve dağıtım yönüyle on yılın ilk yarısı gibi kısır geçmekte olan bu dönemde farklı denemelerin yarattığı umut, teknik düzeydeki iyileşmelerle birleşerek ilgi çekici filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türk sinemasında, özellikle 1996 yılının gişe açısından dönüm noktası olmasını sağlayan *Eşkya*’nın ardından, üretim ve çeşitlilikteki hareketlenmede artış gözlenmiştir. 1990’lı yılların ilk yarısında gerek film üretimindeki azlık gerekse de dağıtımcıların ve seyircilerin yabancı filmleri güvenli birer yatırım aracı olarak görmesinden dolayı yabancı yapımların karşısında tutunamayan Türk sinemasının yerini, gişede canlanmaya başlayan bir Türk sineması almaya başlamıştır.

---

<sup>122</sup> O. Adanır (1996). Gerçeklerden kaçamayız!. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 8.

<sup>123</sup> Adanır (1996), 5.

<sup>124</sup> Adanır (1994), 129.

Özellikle bu onyılın ikinci yarısında karşımıza çıkan “İstanbul Kanatlarımın Altında”, “Eşkîya”, “Ağır Roman”, “Her Şey Çok Güzel Olacak”, “Karışık Pizza”, “Propaganda” (...) gibi yapımlar, sinemanın vazgeçilmez unsurlarından olan teknik kaliteyi öne çıkardılar, bir yandan da kitlelerin Amerikan filmlerinden aşına olduğu “popülist” bir anlatım yolunun peşinden gittiler, bu yolla da Türk sinemasının öncelikle ulusal anlamda popülerlik kazanmasına hizmet ettiler. Adı geçen filmlerin birçoğu, içeriksel anlamda bir zenginlik getiremediler Türk sinemasına. Genellikle “hafif” görünen öykülerindeki diyalogların yaşama iç içe özellikler taşımasına özen gösterdiler, böylece filmlerinin “sıradan” izleyicinin dünyasına yakın durmasını sağladılar. Sonuçta da gişenin tartışılmaz galipleri olarak öne çıktılar. Böylesi “tarihi” bir işleve sahip olan bu filmleri “çılgır açıcı” yapıtlar olarak değerlendirmek yanlış olmaz sanırız.<sup>125</sup>

Teknik yetkinlik ve gişe başarısının yavaş yavaş sürüklemeye başladığı Türk sineması, 1990’larda film çekmeye başlayan yeni kuşak yönetmenlerin filmleriyle yeni bir kimlik kazanmaya da başlamıştır. Bu yönetmenlerin etkinlikleri, meyvelerini daha çok 2000 sonrası dönemde verecek yeni tartışmaların da başlatıcısı olmuş; Türk sinemasındaki çatalı yollara yenilerini eklemiştir. Kitlesele başarı hedefleyen popüler anlatı sineması filmlerinin karşısında yer almaları nedeniyle bu yönetmenlerden bazılarının filmleri, sinema araştırmacıları tarafından 1970’lerin sonları ve 1980’lerde film çekmiş ve aralarında Genç/Yeni Sinemacılar’a dâhil edilen isimlerin de bulunduğu yönetmenlerin filmleriyle karşılaştırılmış; bulunan benzerlikler ve farklılıklarla Türk sinemasına yeni bir soluk getirme ihtimalleri üzerinden değerlendirilmişlerdir. “Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Handan İpekçi, Reha Erdem, Onur Ünlü gibi isimleri sayabileceğimiz bu yönetmenlerin hepsinin bir tarzı vardır ya da oluşacaktır gibi görünmektedir”<sup>126</sup>. Kitle sinemasının karşısına konumlandırılışları itibarıyla aralarında ortaklıklar bulunan bu yönetmenler, Yeşilçam’ın alternatifini oluşturmak gibi bir durumla da anılır olmuşlardır. Pösteki’nin “Dünyaya duruşları farklı, çoğu son yıllarda ilk filmlerini çekmiş bu yönetmenlerin sinemaları Yeşilçam’a

---

<sup>125</sup> Özer (2000), 88.

<sup>126</sup> Pösteki (2012), 46.

yeni görünümünü kazandıracak gibi görünmektedir.”<sup>127</sup> cümlesiyle özetlediği durumu Engin Ayça şöyle açmaktadır:

Yeşilçam’ın anonim yaratıcılığı, yerini yönetmenlerin kendi kişisel dünyalarına, kişisel biçimlerine, kişisel sorunlarına, kişisel sinemalarına bırakır. Film kişileri kalıp tipler olmaktan çıkıp, değişen, boyutlanan karakterlere dönüşür (karakter tipler). Sinema dünya metropollerine açılır, kırsal kültür temelinden ve seyircisinden kent ve dünya kültürüne ve seyircisine döner. (Sinema kentleşir). Çok seslilik egemen olur. Yeşilçam dönemindeki sinema - seyirci ilişkilerindeki tek yönlülük ve bağımlılık yerini yönetmenlerin ve seyircilerin çeşitlenmesiyle çok yönlülük ve çoğulculuk, karşılıklı bağımsızlık ilişkilerine bırakır. Yeni dönem sinemamızın bu açıdan Yeşilçam’ın popülizm ve yerelliğinden evrensel ve demokratik bir döneme girmesidir.<sup>128</sup>

Ancak bu yönetmenler arasında ilk kuşak denebilecek isimlerin ilk filmleri, 1990’ların başından beri sürmekte olan seyirci azlığından etkilenmişlerdir. Daha önceki dönemlere göre daha seçici olan ve sinemaya gitme tercihini daha çok popüler filmlerden yana kullanan az sayıdaki seyirci, sinemada farklı dertlerle yaratımda bulunan bu yönetmenlerin filmlerini yalnız bırakmıştır. Dağıtım şirketlerinin yabancı filmler lehine olan etkinlikleri ile televizyonun (özel yayıncılığa geçişin de etkisiyle) sinemadan daha çok tercih edilen bir eğlence aracı olarak kabulü, seyirciye Türk sinemasına ilişkin yeni alışkanlıklar kazandırma ihtimali olan bu filmleri olumsuz etkilemiştir.

Televizyon kanal işletmelerinin (ev salonu gösterilerinin) popüler, popülist, ticari sinemayı (Yeşilçam’ı) sinema salon işletmelerinden devralmasıyla özgün anlatımlı, kişisel, yaratıcı sinema, aslında birçok bağdan kurtulmuş oldu. Ama bu sinema da daha kendi varolma ortamını ve koşullarını oluşturamadı. Sinemanın ticari olma boyutu (zorunluluğu) en önemli ayak bağı olarak dün olduğu gibi bugün de bu sinemanın aşmak zorunda olduğu en büyük sorunlardan biri. Bağımsız, özgür, yaratıcı Yeni Türk Sinemasına,

<sup>127</sup> Pösteki (2012), 46.

<sup>128</sup> Ayça (1992), 132.

dün Yeşilçam sistemi olarak vermezken bugün sinema salon işletmelerinde ABD'nin büyük, ticari, bol tanıtımlı filmleri önünü kesmektedir.<sup>129</sup>

1990'ların sonuna gelindiğinde, anlık patlamalarla çok sayıda seyirciye ulaşabilen filmler sayesinde, gişe terimi daha sık kullanılır olmuş; tüm dönemi etkisi altına alan seyirci azlığına bağlı olarak belirli barajları aşabilen filmlerin sayısının gün geçtikçe artması nedeniyle, sinemaya olan ilginin arttığı çıkarımı bir anlamda doğrulanır hâle gelmiştir. Ancak bu dönemdeki ilginin seyri kolay popüler filmler aracılığıyla artmış olması, Türk sinemasına yönelik verimli ve kalıcı bir ilginin yokluğuna işaret etmeye yaramıştır. Bu dönem, Türkiye'deki seyircinin sinemaya gitme alışkanlığının dönemsel niteliğinin sinema içinden de açıklanabileceğini göstermekle birlikte, bir türlü gelişemediği söylenen sinema endüstrisinin, oyunu kuralına göre oynamaya karar vermesinin nedenlerini de ortaya koymuştur.

### **3.9. Bölünmüş Salonlar**

Türk sinemasının 2000'li yıllardaki gelişimi geçmişe oranla daha iyi seyretmiştir. Film yapım ve dağıtım sorunlarına paralel olarak gelişen yaratım ve seyir sorunlarının 1990'ların ikinci yarısından itibaren etkisini kaybetmeye başlamasıyla yayılan sinemada yerli film de seyredilebileceği düşüncesi, 2000'li yılların başında Türk sinemasının ivme kazanmasına yardımcı olmuştur. Gişede başarılı olan yapımların yanına, sayıları giderek artan bağımsız filmlerin eklenmesiyle yerli filmlerdeki çeşitlilikte artış gözlenmiş; 1980 sonrası uzun bir kriz dönemine giren Türk sineması 2000'li yılların başında nefes almaya başlamıştır. Gösterime giren yerli film sayısının yabancı filmlere kıyasla az olmasına rağmen seyircinin tercihini yerli filmlerden yana kullanmaya başlaması da bu nefes alış içinde değerlendirilebilir.

2000'lerin ortasına geldiğimizde Türk sinemasının genel manzarası 10 yıl önceki haliyle kıyaslanmayacak bir şekilde değişmişti ve bu durum bugün de sürüyor. 2005'ten bu yana her yıl gösterime giren Türk filmi sayısı toplam filmin % 10-20'sine denk düşüyor (2009 için bu rakam şu anda % 23), buna karşılık Türk filmlerine giden izleyici sayısı toplam izleyicinin %

---

<sup>129</sup> Ayça (1996), 147-148.

35'le % 55'i gibi göreceli olarak çok yüksek bir oranını oluşturuyor. 90'lı yılların başındaki "ithal ikâme" dönemi kırılmış görünüyor, hatta Türkiye seyircisi pek çok ülke sinemasında görülmeyen ölçüde kendi ülke sinemasına ilgi gösteriyor. Türkiye bu açıdan, Hollywood'un egemenliğinin seyirci düzeyinde büyük ölçüde kırıldığı nadir ülkeler arasında sayılıyor.<sup>130</sup>

Her ne kadar sinemaya gitme alışkanlığının geri dönmesi gişeye yönelik filmler üzerinden olduysa da, bu geri dönüş bağımsız sinemanın kazandığı başarılarla birleştiğinde genel bir sinema ilgisine dönüşmeye başlamıştır. 1990'lı yılların sonlarına doğru Türkiye'de de bir bağımsız sinemanın varlığından söz edilebilir oluşunun gişeye yönelik filmler ile bağımsız filmler arasındaki ayrımı daha da keskin hâle getirmesi nedeniyle Türk sineması, 2000'li yıllara bu gibi ayrımların gölgesinde girmiştir. Böylece ortaya çoğunluk tarafından kabul gören bir yol ayrımı çıkmıştır: "Bunlardan birincisi popüler yol iken; ikincisi ise seyirci beğenisi için filminden taviz vermeyi düşünmeyen ve sinemayı derdini anlatmak için kullanan sinemacıların tuttuğu yoldur"<sup>131</sup>. Popüler filmler "TV yıldızlarını oynatarak, magazin basınına konu olacak olaylar yaratarak, çok para harcadıklarının altını çizerek ya da teknolojinin sonuna kadar kullanıldığını söyleyerek gişe yapmaya"<sup>132</sup> çalışırken Türk sinemasının bağımsız kanadı bunların tam tersi bir yol izlemiştir. Televizyon-sinema ya da popüler film-sanat filmi gibi ayrımların giderek şiddetli ayrılıklara dönüşmesi, sinema tartışmalarının Türkiye'deki gelişimi açısından engelleyici olmuştur. Söz konusu ayrımın bir süre sonra taraflardan birinin diğerinden daha üstün görülmesi gibi durumlara neden olması, ayrımın kendisini sabit tutmakla birlikte, bu ayrıma yeni adlar aranmasına da yol açmıştır:

Sinemamızın iki ayrı kulvardaki gidişatını takip ederken bu kulvarları "sanat filmleri-ticari filmler" ya da "kişisel filmler-gişe filmleri" diye adlandırmaktan kaçınacağım. Bu terimlerin olmadık varsayımlar içerdiğini ve bir taraf tutma mecburiyeti getirdiğini düşünüyorum. Onların yerine, herhangi bir hiyerarşi ya da rekabet ima etmeyen ve asıl olarak filmlerin

---

<sup>130</sup> U. Şirin. (2009). Türk sineması dirildi. Peki nasıl yaşamalı? *Sinema* (15. Yıl Özel), s. 169.

<sup>131</sup> Pösteki (2012), 188.

<sup>132</sup> Pösteki (2012), 188.



klâsik anlatım kalıplarının ne kadar içinde veya dışında olduğuyula ilgilenen “merkez sinema-çevre sinema” sıfatlarını daha doğru buluyorum.<sup>133</sup>

Televizyonun yaygınlaşmasına bağlı olarak gelişen ünlü kavramı ile bu kavramın taşıyıcıları olan insanların gişe filmlerinde rol almaya başlaması, 2000’li yılların başlangıcından itibaren Türk sinemasının takip edilirligi üzerinde daha da etkili olmaya başlamıştır. Televizyon, sinema dışı alanlardaki yetkinlikleriyle tanınan birçok kişiyi seyirciye tanıtmaya işlevi görmüştür. Televizyonun yanı sıra tiyatro, moda gibi alanlarda ünlü isimlerin çoğu televizyonu bir atlama tahtası olarak kullanmış ve sinemaya geçiş yapmıştır.

Geçimini sinemadan sağlayan gerçek sinema yıldızları olmadığından tiyatro sanatçıları ve medyatik kişilikler bu boşluğu doldurmaktadırlar. Dizi yönetmenleri ve oyuncularını seyirci tarafından daha çabuk tanınmaktadır. Bu nedenle de sinemada rol almanın yolu televizyondan geçmektedir.<sup>134</sup>

Bu isimler, yönetmenlikten oyunculığa uzanan bir çizgide, film üretiminin önemli her aşamasında görev almışlardır. Bu durumda ortaya çıkan tablo, gişe filmlerinin televizyon tarafından biçimlendirilmesine yol açmıştır. Çünkü Pösteki’nin<sup>135</sup> de belirttiği üzere seyirci, tanıdığı yönetmenlerin ya da oyuncuların yer aldığı sinema filmlerine daha çok ilgi göstermektedir. Türkiye açısından söz konusu bu tanınırlık durumu, sinemanın kendi dinamikleriyle oluşturulmuş bir tanınırlık olmaktan uzakta kalmıştır. Böylece, Türkiye’de film üretiminin sinema dışı alanlar tarafından belirlenmesinin sonuçlarından biri olarak, ‘sinemaya geçmek’ deyişi sık kullanılmaktan öteye geçmiş ve film üretiminin herhangi bir aşamasında görev alan herkes için neredeyse tek geçerli kullanım hâline gelmiştir. Doğrudan sinemanın içinden gelerek film üretiminin ve böylece biçim ile içerik açısından farklılık yaratmanın olanaksız oluşu, toplumun kültürel kodlarını yeniden biçimlendiren bir aygıt olmasının yanında televizyonu, Türk sinemasına biçim ve içerik kodlayan bir mecra hâline de getirmiştir. Sinemada ilgi çekmenin yolu, televizyon aracılığıyla kontrolü yapılmış formülleri tekrar

---

<sup>133</sup> Şirin (2009), 168.

<sup>134</sup> Pösteki (2012), 70.

<sup>135</sup> Pösteki (2012), 70.

etmekten geçmeye başlamıştır. 1980 sonrası dönemde yerleşen ve 1990 sonrası dönemde özel yayıncılığın yaygınlaşmasıyla birlikte etkisini artıran televizyon, 2000 sonrası dönemde sinemasal anlatıyı belirler duruma gelmiştir. Bu durum, yalnızca anlatının etkilenmesiyle sınırlı kalmayarak, anlatının oluşturulması sürecinde gereksinim duyulan insanların ödünç alındığı bir alanı oluşturmayı da beraberinde getirmiştir.

Son dönem Türk sinemasının “Amerikan tarzı” çekilmiş örneklerinde ortak nokta ise TV’den sinemaya geçen oyuncularını merkez almalarıdır. TV’de popüler olan oyuncular, yönetmenler hatta diziler sinemaya geçmişlerdir: Hemşo’da Okan Bayülgen, Mehmet Ali Erbil, Vizonte’de Yılmaz Erdoğan ve BKM oyuncularını, Dansöz’de Savaş Ay, Deliyürek’de Kenan İmirzalıoğlu ve yönetmeni Osman Sınay, Son’da Levent Kırca ve Olacak O Kadar ekibi gibi. Bu filmler aynı zamanda TV’den aldıkları rüzgârı ilgi çekmeyi ve magazinleşmeyi başarmışlardır. TV’de reyting için ne yapıyorlarsa, sinemada da gişe için aynısını yapmışlardır.<sup>136</sup>

Film üretimindeki iş gücü ihtiyacını karşılamasının yanı sıra televizyon, giderek artan bir biçimde, çekim öncesinden başlayıp gösterim sonrasına dek süren uzun süreçte filmlerin gündeme taşınması noktasında da etkin bir rol üstlenmiştir. Filmlerin gündemde olabilmesinin birincil şartı, televizyon dünyasıyla iç içe olmak olmuştur. Çoğu televizyon sayesinde ünlenen oyuncular üzerinden yapılan haberler sayesinde, anlatısını oluştururken düşünsel ve maddi boyutlarda televizyona bel bağlamak zorunda kalan filmler, yapım sonrasını da kapsayan süreçte bu insanlar üzerinden tanıtılmışlardır. Bunun yanında ve buna bağlı olarak, üretilen filmlerin büyük bir kısmını salonlara seyirci çekme potansiyelleri üzerinden tartışılır hâle gelmiştir. Hâlen endüstrileşememiş olan Türk sinemasının yapımcı ve dağıtımçıları, salonları doldurmak için ünlü kavramı üzerinden yürütülen tanıtım kampanyalarına yüklenmişlerdir. Bu girişimler, filmlerin bütçelerinin daha da artmasına ve doğal olarak daha saldırgan tanıtım stratejilerinin izlenmesine yol açmıştır. Televizyonun bu aşamaya gelene kadar süren yirmi yıllık süreçte kazandığı bu önem, onun sinemanın alanını doğrudan

---

<sup>136</sup> Pösteki (2012), 46.

belirlenmesine yol açmıştır. 1990 sonrası dönemde Türk filmleri açısından birer örnek teşkil etmeye başlayan Hollywood filmlerinin tanıtımı konusunda da oldukça önemli olan ancak bu yönüyle daha çok yardımcı bir rol üstlenen televizyon, sinema endüstrisinin yokluğu nedeniyle, Türkiye’de film üretiminde ve tanıtımında ölümcül bir rol üstlenmiştir. Türkiye’de televizyon, tanıtım konusunda üstlenmesi gerektiği düşünülen sorumlulukları aşmış; film çekebilmek için birincil dayanak hâline gelmiştir.

Hollywood sinemasına özenen, teknik anlamda üstün olmakla övünen, geniş kitlelere seslenme çabalarıyla gündeme gelen ve tüm bunları yapım ve tanıtım aşamalarında televizyonun olanaklarıyla birleştiren filmler, 2000’li yılların başında Türk sinemasının eski zamanlardaki ilgi çekiciliğini yakalamasında yardımcı olmuştur.

Türk Sineması’nın bu gelişimi; 1990’lı yıllardan başlayarak bilinçlenen yönetmen ve yapımcıların, sinema salonlarını dolduran Amerikan filmlerini, Türk halkının hassas olduğu yerli hikayeler anlatan Yeşilçam yapımlarını ve Türk insanının kendine has komedi anlayışını referans alan, reklam takviyesi ile desteklenen yapımlarla izleyicinin Türk filmlerine olan ilgisini çekmeyi başarmaları ile gerçekleşti.<sup>137</sup>

Gişeye yönelik filmlerin karşısında, tematik benzerlikleriyle dikkat çeken bağımsız filmler yer almıştır. 2000’li yıllar Türk sinemasının bağımsız örnekleri, 1980 sonrası dönemdeki türdeşlerine benzer biçimde, Türkiye’nin sürekli değişen karmaşık yapısının içinde kaybolmuş olan bireye odaklanmıştır. Bu odaklanma sırasında olay örgüsü ve diyaloglar olabildiğince az tutulmuş, birey üzerinden saptamalar yapılmıştır.

Alternatif sinema olarak adlandırabileceğimiz, popüler olmaktan uzak, düşük bütçeli, seyirci ile ilişkileri sınırlı olan, bireyi ön plana alan, sıradan insanı anlatan ve gerçekliği yeniden üreten filmler genç bir kuşak tarafından üretilmişlerdir. Sanat filmi olarak da nitelendirilen bu filmler minimalist anlatımları ile dikkati çekmektedirler. Yarattıkları evreni klasik olay

---

<sup>137</sup> N. Ulusoy (2009). 2000’li yıllarda Türk sinema sektörü ve sinema devlet ilişkileri. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 8* (Ed: D. Bayraktar), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 64-65.

örgüsünden farklı anlattıkları için daha bireysel filmler ortaya çıkmaktadır.<sup>138</sup>

1990'lı yıllarda etkinliklerine başlayan ve 2000'li yılların büyük bir bölümünde Türkiye'deki sinema tartışmalarını ileriye götürme potansiyeli taşıyan filmler çeken bağımsız yönetmenler, çıkış noktaları ya da anlatıları farklılık gösterse de, evrensel temalara dokunmayı başaran filmler çekmişlerdir. Zamanla kendilerine geleneksel anlatı yollarını ve gişeye yönelik formülleri yıkmak gibi bir görev de verilen bu yönetmenler, Türk sinema tarihi içindeki alternatif yolların bir uzantısı olmakla birlikte, içinde buldukları döneme has biçim ve içerik üretmişlerdir. Türkiye'de sinemanın ölümünün ilan edilmesinden sonraki on yıl içinde ortaya çıkmaları ve alışılmışın dışında filmler yaratmaları, onların daha çabuk fark edilmesine yaramıştır denebilir. Bu anlamda, varlıkları değilse de, bilinirlikleri Türk sinemasının kriz yıllarına bağlanan bu yönetmenler, hem seyirci hem de yaratıcılık konusunda düğümlenen Türk sinemasının düğümlerinden birinin çözülmesi noktasında etkili olmuşlardır. Popülerlik üzerinden yürüyen ve kurtuluşu anlık patlamalara bağlanan Türk sinemasında bu kalıbın dışında kalmaya çalışarak yaratımda bulunan bağımsız sinemacıların filmleri, filmlerin salt seyirlik olarak konumlandırılmasına bir karşı çıkışı beraberinde getirmiştir. Çektikleri filmler biçim ve içerik yönünden birbirlerinden farklı olmasına rağmen, anlatmayı seçtikleri şeylerin ve bunları anlatırken tercih ettikleri yolların Türkiye'de sinemayı yeniden canlandırdığı söylenen filmlerdekinden tümünden farklı olması, bu yönetmenlerin aynı kampta değerlendirilmesine yol açmıştır. Dolayısıyla farklı şeyler anlatmanın peşindeki insanlar, anlatı düzeyindeki karşı çıkışlarının ortaklığı nedeniyle aynı başlık altında incelenmişlerdir.

Türkiye'de ana akım sinemanın karşıtı olarak gösterilen bağımsız sinemaya bakıldığında, üretim anlamında tam bir alternatif yaratılmadığından da söz edilmesi gerekmektedir. Ana akım sinemadan farklı dertlerle yaratılan filmlerin perdeye ulaşma maceraları, aynı kategoriye dâhil edilen filmler arasında farklılık göstermektedir. Türk sinemasının gişe potansiyeli yüksek filmler için dahi süreklilik gösteren üretim yolları geliştirememiş olması, bağımsız kanatta yer alan filmlerin de üretim yolları açısından

---

<sup>138</sup> Pösteki (2012), 185.

ana akım sinemaya ciddi anlamda bir alternatif geliştirememesini beraberinde getirmiştir. Biçim ve içerik açısından farklılık yaratmak, farklı öyküler anlatmak ve/veya sinemanın düşünsel boyutuna vurgu yapmak isteyen sinemacılar, öykülerini ve düşüncelerini paylaşmak için ana yolları tamamlanamamış bir arazide tali yollar inşa etmek zorunda kalmışlardır. Arz-talep dengesine hapsedilen ve dönemsel nefes alışların ölümsüzlük getireceği yanılgısıyla geçici akımlara emanet edilen Türk sineması, bağımsız sinemacıların çabalarına seyirci kalmaktan başka bir şey yapamamıştır. Bireysel sinemanın peşinde olanların çoğu, hedeflerine ulaşmak için de bireysel çabalara başvurmak zorunda kalmıştır. Yapım aşamasındaki sınırlılıklar nedeniyle bireysel çabalara sığınmak zorunda kalan kimselerin filmlerini çekerken izledikleri yolların gösterdiği çeşitlilik, bağımsız film tanımlamasının sorgulanmasına da yol açmaktadır. Bu durum, Türkiye’de farklı yollardan ve farklı dertleri olan filmler yaratmanın zorluklarını özetlemekle birlikte, genel anlamda Türk sinemasının dünyada kabul görmüş yöntemlerle olan sınavını gözler önüne sermesi bakımından da önemlidir. Zira özellikle 2000 sonrasında Türkiye’de ana akım sinemaya dönemsellik özelliği kazandıran geçici akımların arkasında televizyon yapım şirketlerinin ya da sinema dışı alanlardan kazandıkları parayı gişede başarılı olma potansiyeli yüksek filmlere yatıran kimselerin yer alması gibi nedenler, filmlere kaynak bulma konusundaki arayışları da bağımsız sinemacılar üzerinden izlemeyi gerekli kılmaktadır. İşlerlik kazanmış film üretim yollarının dönemselliği nedeniyle alternatifini oluştururken de bocalamak zorunda kalan Türk sinemasının bağımsız kanadı, filmlerin çekilmesi aşamasında beliren kaynak yaratma zorluğunu farklı biçimlerde gidermek zorunda kalmıştır. Yönetmenlerin maddi birikimlerini tümüyle ortaya koyduğu filmler ile uluslararası fonlar ya da Kültür Bakanlığı hibeleriyle çekilen filmlerin yanında, Türkiye’de ana akım sinema içerisine konumlandırılacak filmlere para yatırmış olan yapımcıların destekleriyle çekilen bağımsız filmler de vardır. Derviş Zaim, kaynak bulma konusunda görülen bu çeşitliliğin, bu yollarla çekilen filmlerin tümünün bağımsız film başlığı altında değerlendirilmesi sonucunu doğurup doğurmayacağıyla ilgili endişelerini belirttikten sonra, söz konusu filmleri kapsayacak yeni bir başlık önermektedir:

Önerdiğim terim ‘alüvyon’ olacak. Coğrafi bir terim olan ‘alüvyon’ doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma

kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alan bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymişçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman, dağıtım vs. biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını düşündüğüm ‘alüvyon’ kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir.<sup>139</sup>

Kaynak yaratma aşamasında birbirlerinden farklı yollar izlemek zorunda kalan bağımsız filmler, seyirciyle buluşma aşamasında aynı kaderi paylaşmışlardır. Çok az kopyayla gösterime çıkabilen bu filmler, gösterildikleri sinemalarda da çok az seyirciyle buluşabilmişlerdir. Tanıtım konusunda ana akım sinemanın nimetlerine sahip olmayan ve bu nedenle dağıtımıcılar ve sinema salonu sahipleri tarafından birer risk olarak görülen bu filmler, genellikle yurt içindeki film festivalleri aracılığıyla adlarını duyurmuşlardır. 2000’li yıllarda gişede başarılı olmuş filmlerin söz konusu festivallerin ödüllü bölümlerine dâhil edilmemesi zamanla medyanın dikkatini çekmiş; sinema adına yapılan tartışmaların odak noktası, gelişigüzel biçimde gişe filmi ve festival filmi olarak ayrılan filmlerin bu ayrımına uygun biçimlerde etiketlenmesi olmaya başlamıştır. Seyirciyle buluşmaları genellikle film festivalleri üzerinden gerçekleşen bağımsız sinemacılar da, filmleri arasındaki biçim ve içerik farklarına bakılmaksızın aynı kefeye konmuşlardır.

Bağımsız sinemacıların yurt dışındaki film festivallerine katılımlarının ve bu festivallerdeki başarılarının artmasıyla, sözü edilen sanal kavganın şiddetinde de artış gözlenmiştir. Dolayısıyla Türkiye’de farklı dertlerle film çeken yönetmenlerin uluslararası alanda kazandıkları başarının artması, 2000’li yıllar Türk sineması için hem olumlu hem de olumsuz sonuçlara yol açmıştır. Uzun bir aradan sonra dünya festivallerinden gelen ödüller, dikkatleri Türk sinemasına çekerek filmlere yapılan finansal desteklerin artmasını sağlamıştır. “Türk Sineması daha proje aşamasındayken aldığı ulusal ve uluslararası desteklerle farklı tür ve anlatı yapısına sahip filmlerin

---

<sup>139</sup> D. Zaim (2008). Odaklandığın şey gerçeğindir: Türkiye sineması, alüvyonik Türk sineması ve uluslararası kabul - 1. Bölüm. *Altyazı* (78), s. 50.

çekildiği bir süreci yaşar hale”<sup>140</sup> gelmiştir. Hem devlet desteğinin hem de çeşitli fonlar aracılığıyla yapılan desteklerin artması, bağımsız sinemacıların görece daha rahat koşullar altında film yapmalarını da beraberinde getirmiştir. Ancak bağımsız sinemanın yurt dışında adından söz ettirir olmaya başlaması sonucunda, popüler film-sanat filmi ayrımı daha da keskinleşmiştir. Daha önce seyirci bulmak konusunda oldukça zorlanan, uluslararası alanda kazandıkları başarıların ardından bilinirliklerinin artmasına bağlı olarak seyirci sayısı da artan bağımsız filmler, bağlamlarından koparılmış biçimde eleştirilmeye başlanmıştır. Ödüllerin uyandırdığı merak duygusunun da etkisiyle görece daha fazla seyirciye ulaşmaya başlamalarının ardından bu filmler, doğrudan popüler filmlerin karşısına konarak topa tutulmuşlardır. Böylece festival filmi tanımlamasının olumsuz anlamda kullanılmasında da artış gözlenmiştir. Yazım, yapım, yönetim aşamalarındaki farklılıklarına bakılmadan, tüm bağımsız filmler aynı kategori altına toplanarak ‘sıkıcı sanat filmi’ olarak nitelendirilmiştir. Buna bağlı olarak film eleştirmenleri, köşe yazarları, sinemacılar ve seyirci arasındaki ilişkiler de zarar görmeye başlamıştır.

2000’li yıllarda Türk sinemasının gelişimi adına yapılan tartışmalara bakıldığında da gişe ve festivaller üzerinden yapılan etiketlendirmelerin kazandığı önem dikkat çekmektedir. Popüler film kategorisine konan filmler, dolaylı yoldan da olsa, bu tartışmanın başlatıcısı olarak görülebilir. Hasılat bakımından oldukça sönük geçen 1990’lı yılların ardından daha çok seyircinin salonlara gitmesiyle birlikte popüler filmlerin bizzat Türkiye sinema endüstrisinin taşıyıcıları olarak görülmeleri, çeşitli nedenlerle salonlara seyirci çekmeyi başaramayan bağımsız sinema temsilcilerinin eleştirilmesine neden olmuştur. Özellikle film festivalleri öncesinde ve sonrasında daha da alevlenen tartışmalar, medyatik kişilerin yorumlarıyla ülke gündemine taşınır hâle gelmiştir. Böylelikle Türk sinemasının kaderi, sinemaya giden/gitmeyen, sinemayla ilgilenen/ilgilenmeyen herkes tarafından, konuşulmanın da ötesine geçip, belirlenir olmaya başlamıştır. Gelişime yönelik herhangi bir potansiyel taşımayan tartışmalar, farklı düşünceler yardımıyla film üretim yollarını kolaylaştırması gereken Türk sinemasına yanlı ve yanlış bakmayı da beraberinde getirmiştir. Sinema adına zenginliğin seyirci sayısı ve hasılat üzerinden belirlenmesi durumu, Türkiye’de farklı filmlerin

---

<sup>140</sup> Ö. Yılmazkol (2011). *Sunuş. 2000 sonrası Türk Sineması’na eleştirel bir bakış*. (Ed: Ö. Yılmazkol), İstanbul: Okur Kitaplığı, s. 7.

çekilmesini ve yaygın dağıtım ağına sokularak görücüye çıkmasını engeller bir nitelik kazanmıştır. Bunun sonucu olarak da, popüler filmlerin gişe formüllerine dayalı yapısından farklı biçimde yaratılan bağımsız filmler ile bu filmler sayesinde alışılmışın dışında bir sinema deneyimine yol açması beklenen seyir alışkanlıkları, yaygın biçimde gelişmeye fırsat bulamamıştır.

Dolayısıyla 2000 sonrası Türk sinemasında bir kamplaşmadan söz etmek mümkündür. Geniş kitlelere seslenme amacıyla çekilen filmler ile bu kaygıdan uzakta olan ve sinemada anlatının farklı yollarını arayan filmlerin çatışması, Türk sinemasının endüstrileşmesi tartışmalarında kısır bir döngüye girilmesine neden olmuştur. Bir yanda seyircinin sinema salonlarına geri dönmesi ve daha çok filmin çekilebiliyor olması nedeniyle gişede kazanılan başarılar öne çıkarılırken, diğer yanda ülke seyircisinden tamamen kopukmuş gibi gösterilen bağımsız sinemacıların üretimleri az sayıda seyirci tarafından salt düşünsel boyutlarıyla ele alınmış ve üstünkörü biçimde değerlendirilmiştir.

Ancak bu iki kulvar ortak bir sorundan mustarıpti: Her şeye rağmen hâlâ bir endüstriden söz etmek mümkün değildi. Bir çark dönüyordu, evet, ve üretim 90'ların başına kıyasla yükselişe geçmişti ama bütün bunların arkasında, bir futbol terimi ödünç alarak söyleyelim, "bireysel yetenekler" yatıyordu. Bir yanda Gani Müjde, Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan gibi isimlerin gişe başarıları, diğer yanda Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Nuri Bilge Ceylan'ın yapıtları derken, ilk akla gelenlerini bir çırpıda sayabileceğimiz bir avuç insan bu değişimin lokomotifliğini üstleniyordu.<sup>141</sup>

Bu iki kampın çatışması nedeniyle, Türk sinemasında söz konusu iki ana yol dışında herhangi bir yolda ilerlemenin mümkün olmadığı yanılgısı da hızla yerleşmeye başlamıştır. İlgili kampların temsilcileri olarak ön plana çıkan kimselerin sayısındaki azlık ise Türkiye'de sinema söz konusu olduğunda asıl kurtarıcı olması gereken çeşitliliğin ne kadar uzağında kaldığının kanıtı gibidir.

---

<sup>141</sup> Şirin (2009), 168.



#### 4. 2000 Sonrası Türkiye’de Komedyen Sineması

2000’lerde Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu ekonomik anlamda iyileştiren akımlar arasında en belirgininin, daha çok komedyen kimlikleriyle tanınan kişiler tarafından yaratıldığı görülmektedir. Televizyon ya da sahne sayesinde komedyen kimliklerini oluşturmuş/sağlamlaştırmış olan bu kişiler, 2000’li yılların Türkiye’inde sinemayı gişe açısından taşıyan kişiler olarak belirmiş; kendi aralarında zincirleme bir tepkime yaratarak 2000 sonrası Türk sinemasının en önemli akımlarından birinin temsilcileri olmuşlardır.

Sinema dışı alanlarda oluşturdukları komedyen kimlikleri sayesinde başarılı ve tanınır olmayı başaran bu kişiler arasında, 2000’li yıllarda Türk sineması adına her zamankinden daha dikkat çekici hâle gelen gişe kavramı dâhilindeki başarı kıstaslarını sürekli olarak güncellemeye tabi tutmaları nedeniyle Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demirer gibi isimler başı çekmektedir. 2000’li yıllara bakıldığında, sinema dışı alanlardan sinemaya geçiş yapmış başka kişilerin varlığı da söz konusudur; ancak adı geçen komedyenlerin Türk sinemasının gidişatını etkileme konusunda kazandıkları önem, bu araştırmada onların ön plana alınmasına neden olmuştur. Araştırmaya konu olan komedyenlerin, üretilmesine yardımcı oldukları filmleriyle seyirci rekorlarını alt üst etme konusunda yarışa girmeleri, 2000’li yıllar Türkiye’inde sinemaya gitme alışkanlığının anlaşılması bakımından büyük öneme sahiptir.

Çalışmanın ilk bölümünde 2000 öncesi Türk sinemasında da komedyen etkinliklerinin zaman zaman baskın çıktığından bahsedilmiştir. Özellikle 1970’lerdeki Ertem Eğilmez filmleriyle tanınır olmuş bazı oyuncular, devam eden dönemlerde de bir filmi tek başlarına taşıyacak duruma gelmişlerdir. Bu açıdan, Türk sinemasının güldürü filmlerinde diğer oyuncularından daha ön planda olan komedyenlerin varlığı 2000’lere has bir olgu değildir. Ancak ilk bölümde de altı çizildiği üzere, dönem dönem seyirciden büyük ilgi gören ve komedyenlerin etkinliklerine dayanan filmlerin yaratılmasının ardında yine sinemanın kendisi olmuştur. Türk sinemasının ilgili döneminde oynadıkları filmler sayesinde başarılı olan oyuncular, söz konusu filmlerin yönetmenleri tarafından ‘yeniden’ keşfedilmiş; bu oyuncuların başı çektiği filmlerin senaryoları yine Türk

sinemasının içinden gelen kimseler tarafından yazılmıştır. Nadiren sinema dışı alanların sinemaya doğrudan uyarlanması durumlarında da yönetmenlerin baskın olduğu bir tablo ortaya çıkmıştır.

Hatta İsmail Dümbüllü'den Muammer Karaca'ya, Gazanfer Özcan'dan son dönemlerdeki Metin Akpınar ve Zeki Alasya'ya kadar birçok komedyenin oyunlarının sinemalaştırılması ya da sinema oyuncularını olarak sinema filmlerinde oynamaları genellikle Türk sinemasının gelişim doğrultusuna yatkın yönetmenler tarafından düşünülmüş ve gerçekleştirilmiştir. Bu durum da açık olarak sinema dünyasının dışında sinemanın doğal niteliklerine uygun ürünlerin Türk sinemasında yer almasına yol açmıştır.<sup>142</sup>

Ayrıca 1970 ve 1980'lerde Türk sinemasında yaygın olmuş “komedi filmlerine bakıldığında, çok güçlü bir komedi geleneğinden söz edilmese de, içeriğin bir kurgu ve anlatım kaygısıyla oluşturulduğunu”<sup>143</sup> söylemek mümkündür. “Türk komedi filmleri tarihine baktığımızda bu kaygının 70'lerden itibaren Hababam Sınıfı ve ‘Kemal Sunal’ filmleriyle arttığını, anlatım ve kurgunun yanında toplumsal durumların da konu edildiğini görüyoruz”<sup>144</sup>. Kurgu ve anlatıya önem vermeleri sayesinde bu filmler, yalnızca ve yalnızca başrolde oynayan komedyenlerin filmleri olmaktan kurtulmuşlardır. Daha önceki dönemlere damga vurmuş komedyenlerin filmleri, içinde buldukları dönemlerin yaygın anlatı tercihlerini tekrarlamış olsalar da, salt filmlerde rol alan komedyenler tarafından yaratılmamış ya da salt onların adlarıyla anılmamışlardır.

Bu ayırım çalışma açısından oldukça önemlidir. Zira aynı başlık altında incelenmeleri olası olan 1970 sonrası komedyenler ile 2000 sonrası komedyenlerin filmleri, çekilmeleri ve algılanmaları bakımından oldukça farklı yerlerde durmaktadır. 1990 sonrası dönemde Türkiye’de televizyon kültürünün tümenden yerleşmesi sayesinde iyice tanınır olan Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demirel’in çekilmesinde söz sahibi

---

<sup>142</sup> Kayalı (1998), 75.

<sup>143</sup> S. D. Şahinalp (2010). *Türkiye’de gülmenin dönüşümü 1970 ve 2000’li yıllarda komedi filmlerinin karşılaştırmalı bir analizi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, s. 9.

<sup>144</sup> Şahinalp (2010), 9.

oldukları filmler, doğrudan bu isimler sayesinde çekilebilmişlerdir. Bu durumun, rol aldıkları filmlerin senaryolarının komedyenler tarafından yazılmış olmasından kaynaklandığı söylenemez. Komedyenlerin sinemaya geçmeden önce de tanınıyor olmaları sayesinde kazandıkları avantaj ile filmlerde tercih edilen anlatı yapılarının daha önceden sinema dışı alanlarda test edilmesi durumları birleştiğinde, bu filmlerin çekilmesi ve gişede başarı kazanması kolaylaşmıştır.

Komedyenlerin ve filmlerin incelenmesinden önce, televizyonun bu komedyenler açısından edindiği yerden söz etmek yararlı olacaktır. Tanınırlık noktasında üç komedyen açısından da ortaklık teşkil eden televizyon, televizyona has içerik üretme konusunda komedyenler açısından bir farklılık arz etmektedir. Yılmaz Erdoğan ve Ata Demirel televizyona uygun yapıda dizi/program üretmişlerdir; Cem Yılmaz'ınsa doğrudan televizyon için ürettiği bir eser bulunmamaktadır. Ancak Cem Yılmaz'ın bir ünlü olarak televizyonlarda yer bulması ile sahne gösterilerinin televizyon kanallarında gösterimi gibi etmenler, onun da televizyon aracılığıyla ünlenmesine ve güldürü anlayışını tanıtmaya yardımcıdır. Dolayısıyla bu komedyenler incelenirken televizyona özgü içerik üretme zorunluluğu aranmamıştır. Kaldı ki üç komedyenin televizyonda yer alması noktasında bir ortaklık daha söz konusudur: Üçünün de televizyonda bir şekilde yer almış işleri, tiyatro sahnesine de uygun olan yapıları nedeniyle benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla komedyenler arasında bulunan benzerlikler bu açıdan değerlendirilmelidir. Örneğin oyunculuk konusunda aşağıda yapılan genelleme televizyon üzerinden yapılmış olsa da, rahatlıkla sinema dışı alanlar anlamında da genişletilebilir bir nitelik taşımaktadır:

2000'lerin komedi filmlerinde, sinema oyuncusu göremiyoruz. Başrollerde oynayanlar genelde televizyonda belirli bir üne kavuşmuş ve sonradan komedi filmlerinde oynamaya başlamışlardır. Televizyonun rating temelli, hızlı güldürü kurallarına uyum sağlamış bu oyuncuların sinemada da, televizyon kurallarına göre varlık göstermesi şaşılacak bir durum değildir. Senaryoların bu duruma fazlasıyla elverişli olması sorgulanması gereken bir

durumdur çünkü bu noktada sinema, kendine has özelliklerini yitirmekte ve televizyonun bir uzantısına dönüşmektedir.<sup>145</sup>

Sinemaya özgü niteliklerin azlığı, incelenecek filmler açısından temel ortaklıklardan birini oluşturmaktadır. Sinema dışı alanlar sayesinde ünlene ve bu alanlarda geliştirdikleri anlatı tercihlerini filmlerine neredeyse bire bir aktaran komedyenler, bu sayede popüler Türk sinemasında daha önce başvurulmuş yöntemlere bir yenisini eklemiştir. Önceki dönemlerde genel anlamda edebiyat ve tiyatro gibi alanlardan yapılan uyarlamalardan farklı olarak, söz konusu komedyenlerin filmlerine taşıdıkları yapılar, komedyenlerin kendileri tarafından yaratılan yapılar olarak dikkat çekmektedir. İncelenecek filmlerin sinema özelinde yapılan türsel ayrımlarla olan ortaklıkları, komedyenlerin baskınlıkları nedeniyle önemsiz denebilecek bir hâle gelmektedir. Bu filmleri genel geçer anlamda popüler film ya da güldürü filmi olarak nitelendirmek, ilgili akımın yeterince anlaşılabilmesi tehlikesini barındırmaktadır.

Komedyenlerin, üzerine öyküleme biçimlerini inşa ettikleri sinema öncesi etkinlikleri daha çok filmlerin öyküleri ve olay örgülerini etkilediğinden, filmlerin incelenmesinde de bu iki öge ön planda yer alacaktır. Komedyenlerin söz konusu filmler çekilmeden önceki etkinliklerine göz atmak, filmlerde izleri beliren bu etkinliklerin filmlerin anlatı yapılarını ne derece etkilediğinin anlaşılması bakımından önemlidir. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demirel'in sinema öncesi dönemlerinde adlarıyla birlikte anılan tarzlarının oluşmasında rol oynayan özelliklere dikkat çekildikten sonra, bu özelliklerin ilgili filmlerdeki izleri aranacaktır. Corrigan ve Abisil'in yardımıyla anlatı yapısı başlığı altında toplanan öykü ve olay örgüsü öğelerine bakarak filmlerin klasik anlatı yapısına sahip filmlerle farklılaştığı noktalara dikkat çekmek mümkün olacaktır. Böylece 2000 sonrası dönemde ortaya çıkışları bakımından aralarında benzerlikler bulunan ve çok sayıda seyirci tarafından seyredilerek Türk sinemasının bir dönemini etkisi altına almış filmlerin oluşturduğu bir akımın açıklanmasına çalışılacaktır.

---

<sup>145</sup> Şahinalp (2010), 11-12.

#### 4.1. Yılmaz Erdoğan ve Vizontele

Çoğu kişi tarafından yakın dönem Türk sinemasındaki ikinci kırılma noktasını oluşturması nedeniyle önemli görülen Vizontele, 2000 sonrasında Türkiye’de sinema alanında etkin olan koşulların yaratılmasına öncülük etmiştir. Eşkıya’nın görece uzun bir sürede salonlara çekmeyi başardığı seyirciden çok daha fazlasına çok daha kısa sürede ulaşan film, içinde bulunduğu dönemdeki sinema ilgisinin nicel yönüne dair ipuçlarını vermiştir.

2 Şubat 2001’de gösterime giren Vizontele, gösterimde kaldığı süre boyunca 3.308.320<sup>146</sup> kişi tarafından seyredilmiştir. Bu sayı, 2001 yılı itibariyle Türk sinema tarihindeki seyirci rekoru olarak kayıtlara geçmiştir. “Yapım sürecinde ve yapım sonrasında sürekli olarak kamuoyunun gündemine taşınan film tam da popüler sinemanın pazarlama tekniklerine uygun olarak çekilmeden merak edilen (ettirilen) bir olguya dönüştürülmüştür”<sup>147</sup>. Özellikle, filmin bütçesinin bir hayli yüksek olması nedeniyle, film için yapılan harcamalar sürekli gündemde tutulmuş; bu durum da merak unsurunu artırmıştır.

2,5 milyon dolar bütçesiyle Türk sinema tarihinin en pahalı yapımı olan “Vizontele” ayın merakla beklenen yapımlarından biri. Çekimleri Van’ın Gevaş ilçesinde yapılan filmin post prodüksiyon işlemlerinin tamamı da Londra’da gerçekleştirildi.<sup>148</sup>

Yaygın tanıtım faaliyetlerinin etkili olmasının yanı sıra, filmin kısa sürede seyirci sayısı konusunda gösterdiği başarı nedeniyle de zincirleme bir tepkime oluşmuş ve film, 2000’li yılların başında Türk sineması adına yeni bir heyecan duyulmasına neden olmuştur.

Filmin senaryosunu yazması ve filmde rol almasının yanında filmin iki yönetmeninden biri de olan Yılmaz Erdoğan, daha önceden tiyatro ve televizyon aracılığıyla kurduğu

<sup>146</sup> <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/yerli> (Erişim tarihi: 02.03.2013)

<sup>147</sup> S. Karakaya (2009). Son dönem popüler Türk sinemasında (2000-2004) ulusal kültür bağlamında tema ve konu sorunsalı. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ÖNERİ)* 8 (31), s. 280.

<sup>148</sup> ----- (2001). Ayın filmleri. *Sinema* (71), s. 10.

yapıları ilk filmine taşımıştır. Bu durum, filmi çevreleyen tanıtım etkinliklerinin de yardımıyla, çok sayıda seyircinin Vizontele’yi güvenli bir seçim olarak görmesini de beraberinde getirmiştir.

#### 4.1.1. Yılmaz Erdoğan’ın kurduğu anlatı yapıları

Yılmaz Erdoğan’ın kurduğu ve bu çalışma açısından önem taşıyan yapılardan ilki, yıllardır sahnede ve televizyon ekranlarında birlikte çalışmış olduğu Beşiktaş Kültür Merkezi (BKM) oyuncularından oluşmaktadır. Diğer bir yapı ise aynı oyuncularla birlikte çalıştığı televizyon dizileri ve tiyatro oyunlarında kurmuş olduğu anlatı yapısıdır. Çok oyunculu kadroya uygun olarak geliştirilen çok karakterli anlatı yapısı, Yılmaz Erdoğan’ın kurduğu BKM bünyesinde sahnelenen tiyatro oyunlarında ve aynı ekiple ekranlara getirdiği *Bir Demet Tiyatro (1995-1998; 2000-2002; 2006-2007)* adlı televizyon dizisinde büyük ölçüde korunmuştur. Daha çok gündelik sorunların gülünç yanlarını seyircilere göstermeyi hedefleyen ve bunu yaparken de yan karakterler ve yan öykülerden sık sık beslenen bu anlatı yapısı, Yılmaz Erdoğan ve ekibini tanınır hâle getirmiştir. Kalabalık kadrolu dizi ve oyunların yanında, Yılmaz Erdoğan’ın uzunca bir süre sahnelediği tek kişilik oyunu *Cebimde Kelimeler (1995-2002)* de, kendisinin güncel ve/veya gündelik olaylara bakışının seyirci tarafından kısa sürede benimsenmesine yardımcı olmuştur.

Yılmaz Erdoğan’ın geniş kitlelerce tanınmasına aracı olan televizyon ve tiyatrodaki kurduğu anlatı yapısının izlerini *Olacak O Kadar (1986-1989; 1991-2003; 2004-2005; 2009-2010)*’ın erken dönemlerine dek takip etmek mümkündür. 1990 sonrası dönemdeki televizyon kültüründe önemli bir yere sahip olan *Olacak O Kadar*’ın daha kalabalık bir yazar kadrosuna sahip olmadan önceki dönemlerinde programın bölümlerini yazmakla görevlendirilmiş olan Yılmaz Erdoğan, bu görevini *Umut Taksi (1993)*, *Haşlama Taşlama (1993)* ve *Yaseminname (1994)* gibi televizyon programlarında da sürdürmüştür. Yılmaz Erdoğan, televizyondaki kariyerinin başlangıç dönemi denebilecek bu dönemde Levent Kırca, Yasemin Yalçın, Ferdi Akarnur, Erdoğan Dikmen gibi oyuncuların yer aldığı programları yazmakla kalmamış; bu kişilerin yanında oyuncu olarak da yer almıştır. Söz konusu programlar, televizyonun yeni bir eğlence aracı olarak büyük bir hızla yayılmaya ve giderek yerleşmeye başladığı

dönemlerin hemen başında yayınlanarak dönemin güldürü anlayışının belirlenmesinde rol oynamıştır. Yılmaz Erdoğan'ın yazar olarak başı çektiği bu programlar, programlarda oyuncu, yazar, yönetmen gibi farklı alanlarda görev almış kişilerin gelecekte de benzer işleri yapmalarına olanak tanımış; uzunca bir süre farklı televizyon kanallarında yer alacak benzer programların doğmasına da önayak olmuştur. Böylece skeç<sup>149</sup> temelli, karmaşık olmayan yapıdaki güldürü anlayışı uzun yıllar Türk televizyonlarında hüküm sürmüştür.

Bu programların ardından Yılmaz Erdoğan televizyondaki yoluna, 1995 yılının başında yayınlanmaya başlayan Bir Demet Tiyatro adlı diziyle devam etmiştir. Daha önce yaptığı işlerden farklı olarak, burada çok daha etkin bir Yılmaz Erdoğan yer almaktadır. Zira dizinin yayınlanmaya başlamasını takiben, 11 Kasım 1994 tarihinde Necati Akpınar'la birlikte kurmuş olduğu Beşiktaş Kültür Merkezi, *Otogargara (1995-1999)* adlı oyunla perdelerini açmış ve böylece Yılmaz Erdoğan açısından oldukça verimli geçecek bir tiyatro-televizyon etkileşiminin ilk adımları atılmıştır. Bir Demet Tiyatro ve Otogargara'da yazarlığının yanına oyunculuğunu bir kez daha ekleyen Yılmaz Erdoğan, aynı ekiple birlikte tiyatro ve televizyon arasında mekik dokumaya başlamıştır. Bir Demet Tiyatro'da, daha önce çalıştığı televizyon programlarında oluşturmuş olduğu anlatı yapısını ileriye taşıyarak, daha fazla sayıda karakter ve daha uzun soluklu öyküler kaleme almıştır. Beşiktaş Kültür Merkezi ve televizyon arasındaki etkileşimin yararları, öncelikle daha fazla insana daha kısa sürede ulaşmasına olanak tanıyan televizyonda görünür olmuş; oyuncularını iyi tanıyan bir yazar olarak, başta Demet Akbağ olmak üzere, zamanla adına BKM Oyuncuları denen ekipten yüksek verim elden etmeyi başaran bir Yılmaz Erdoğan görülmeye başlamıştır.

Yine 1995 yılında sahnelemeye başladığı Cebimde Kelimeler adlı tek kişilik oyun, Yılmaz Erdoğan'ın kariyerini ve anlatı yapısını belirleyen bir başka dönüm noktasıdır. Hâlihazırda güncel ve gündelik olaylara ilişkin gözlemlerini kalabalık bir oyuncu kadrosu aracılığıyla paylaşıyor olduğu televizyon ve tiyatro alanlarının yanına eklediği tek kişilik gösterisiyle Erdoğan, söz konusu olaylarla ilgili doğrudan söz söyleme

---

<sup>149</sup> Türk Dil Kurumu tarafından “Güldürü niteliğinde kısa oyun” olarak tanımlanmaktadır.  
[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cee9c638a81.40643529](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cee9c638a81.40643529)  
(Erişim tarihi: 31.10.2014)

olanağı bulmuştur. Bu sayede Erdoğan'ın, farklı alanlarda ürettikleri sayesinde tanışmış olduğu seyirciyle daha yakın bir ilişki kurması kolaylaşmıştır. Daha önce yazdığı eserlerde olduğu gibi yine çocukluğundan ve aile yaşamından izler taşıyan Cebimde Kelimeler, Yılmaz Erdoğan'ın ününü pekiştirmiştir.

Ağırlıklı olarak tiyatronun alanında etkin olmuş Erdoğan, bu alan için ürettiklerinde kullandığı yapının benzerini televizyonda da kullanmıştır. Mizahın etkin kullanımı, yan öykülerden beslenen anlatılarda göze çarpan önemli etmenlerin başında gelmektedir. Parçalı öykülerin sağladığı kolaylıklar nedeniyle, gülünç özelliklere sahip ve gündelik dile benzer bir dil kullanan karakterler Yılmaz Erdoğan'ın anlatılarında sıklıkla seyirci karşısına çıkmıştır. Bir yazar olarak Yılmaz Erdoğan'ın dile olan hâkimiyeti de güldürünün diyaloga dayalı yapısının ön planda olmasına neden olmuştur. Yılmaz Erdoğan'ın Beşiktaş Kültür Merkezi oyuncularıyla uzun yıllar birlikte çalışmış olması da zamanla onun kaleminin oyunculara göre biçimlenmesi yönünde etkili olmuştur denebilir. Hem oyuncunun hem de oyuncu tarafından canlandırılan karakterin seyirciden ilgi görmüş yönleri, özellikle televizyon alanında bunların tekrarlanması durumunu da beraberinde getirmiştir. Kalabalık kadroya uygun anlatıların yanında, tek kişilik gösterisi aracılığıyla seyirciyle doğrudan kurduğu ilişki de Yılmaz Erdoğan'ın gündelik yaşama ilişkin gözlemlerini aracısız anlatması bakımından önem teşkil etmektedir. Bunun yanında Erdoğan, yine tek kişilik gösterisi sayesinde, anılara ve kişisel deneyimlere dayalı anlatılar kurmuş; bunları seyirciye doğrudan aktarma şansına sahip olmuştur.

Sözü edilen işlerin tümünde öncelikli olarak yazar kimliğiyle yer alan Yılmaz Erdoğan, yazdığı tiyatro oyunlarının çoğunda yönetmenliği, yine bu oyunlar ile televizyon dizisinde de oyunculuğu yazarlığın yanına eklemiştir. Özellikle Bir Demet Tiyatro'da canlandığı Mükremin Çıtır karakteriyle döneme damgasını vurmuş; yükselişte olan televizyon ünlüleri arasında kendisine sağlam bir yer bulmuştur. Karşılıklı olarak birbirlerini etkileyen tiyatro ve televizyon alanları sayesinde ulaştığı insan sayısı oldukça fazla olan Erdoğan, televizyon ünlüleri dünyasında kazandığı yerle de seslendiği insan sayısını artırmıştır.



Özellikle televizyonun Türkiye’deki etkisinin zirve yaptığı 1990’ların ikinci yarısında ünlenen ve sevilen bir ekip ile bu ekibin yaratıcısı olarak Yılmaz Erdoğan, Vizontele’nin maddi başarısına giden yolu da çok önceden hazırlamış gibi görünmektedirler. Tiyatro ve televizyon aracılığıyla tanınmanın getirdiği ve daha çok Vizontele’nin gösterime girmesinin hemen ardından görülebilen yararların yanında, bu alanların Yılmaz Erdoğan’ın filmini çekmesi aşamasında da büyük getirileri olmuştur. Film gösterime girmeden önce, anlattığı öykünün oldukça kişisel olduğunu ve kendi çocukluğundan izler taşıdığını dile getiren Yılmaz Erdoğan, bu kişisel öyküyü perdeye yansıtabilmek için tiyatro ve televizyondan kazandığı parayı sinemaya aktarmıştır. Daha önce de sinema alanında söz söylemek isteyenlerce başvurulan bu yöntem, Yılmaz Erdoğan ve Vizontele örneğinde daha dikkat çekici hâle gelmektedir. Öncelikle filmin yapım aşamasındaki büyüklükten kaynaklanan bu durum, filmin kısa sürede Türkiye’deki gişe rekorlarını alt üst etmesiyle birlikte önem kazanmıştır. Erdoğan, 2001 yılında verdiği bir röportajda bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Artık bir film yapmak durumundayım diyeli 4-5 yıl oluyor. Son iki yıl da zamanını kolladığımız bir dönemdi çünkü ben Türkiye’de sağlıklı bir yapımcı profili olduğuna inanmıyorum. Dolayısıyla yapımcı da kendimiz olmak zorundayız. Türkiye’de bir iş yaparken işin araçlarını da icat etmek gibi bir sorunumuz var. Üç dört yılda hazırlandık, televizyondan parayı topladık. Allah razı olsun.<sup>150</sup>

Yılmaz Erdoğan’ın sinema öncesi dönemindeki anlatı tercihlerine bakıldığında, çok karakterli ve birden çok yan öyküden beslenen bu durumun yol açtığı çok parçalı öyküleme tarzının ön planda olduğu görülmektedir. Televizyon ve tiyatro alanında ürettiği işlerin neredeyse tümünde bu yapıyı korumuş olan Erdoğan, tek kişilik gösterileri aracılığıyla da karakterleri üzerinden yapıyor olduğu gözlemlerini doğrudan dillendirme şansı bulmuştur. Söz konusu işlerin uzun yıllar televizyon ve/veya sahnede sergilenmesi sayesinde, tercih ettiği anlatı yapılarına yönelik bir aşinalık yaratan Yılmaz Erdoğan’ın bu işler aracılığıyla ün kazanması da ona bu yönde yardımcı olmuş; aynı zamanda sinemaya geçişinin önündeki maddi zorlukları aşmasına da yaramıştır.

---

<sup>150</sup> S. Erdine (2001). “Hayatı ilk gördüğün yer”. *Sinema* (71), s. 45.

## 4.1.2. Vizontele

### 4.1.2.1. *Künye*

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak

Senarist: Yılmaz Erdoğan

Yapımcı: Necati Akpınar

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan (Deli Emin)

Demet Akbağ (Siti Ana)

Altan Erkekli (Nazmi)

Cem Yılmaz (Fikri)

Cezmi Baskın (Latif)

Şafak Sezer (Veli)

Bican Günalan (Sezgin)

Tolga Çevik (Nazif)

Görüntü Yönetmeni: Ömer Faruk Sorak

Sanat Yönetmeni: Yaşar Kartoğlu

Kurgu: Mustafa Preşeva

Müzik: Kardeş Türküler

Yapım: BKM Film, Böcek Film

Dağıtım: Warner Bros.

Gösterim Tarihi: 2 Şubat 2001

Süre: 110 dakika

### 4.1.2.2. *Öykü*

Film, 1970'lerin başında Türkiye'nin doğusundaki bir kasabaya televizyonun gelişini konu edinmektedir. Belediye Başkanı Nazmi, kasabaya gelen yetkililerin televizyonu kurmadan apar topar Ankara'ya dönmeleri nedeniyle zorda kalır ve radyo tamircisi Deli Emin'den yardım ister. Bu arada halkın tek eğlencesi olan yazlık sinemanın sahibi Latif, televizyonun gelişinden hiç memnun değildir. Yetkililerin önerisi üzerine televizyon vericisini yüksek bir yere kurmak üzere yolan çıkan bir ekip zorlu uğraşlar sonunda televizyonu çalıştırmayı başarır. Büyük kutlamalarla açılışı yapılan televizyon, kasabada birçok şeyi değiştirecektir.

### **4.1.2.3. Anlatı yapısı**

Televizyonun kasabaya gelişi etrafında örülen öyküsü, Vizonte'nin başı ve sonu olan bir film olarak değerlendirilme şansını elde ettiği en önemli nokta olarak görünmektedir. Filmin iskeletini oluşturan bu öykünün, ana karakterlerin temel motivasyonlarını görünür kılmak gibi bir işlevi de vardır. Zamanla bu iskelet daha belirleyici olacak ve filmin finalini tek başına taşıyan bir unsur hâline gelecektir.

Ancak söz konusu ana öykünün filmde belirleyici olmaya başlamasına dek geçen sürede filmin çok karakterli yapısının ön planda olduğu görülmektedir. Film, özellikle gülme anlarının sayıca çok tutulması amacıyla, ana ve yan karakterlere fazlaca zaman ayırmakta; kasabaya ve orada yaşayan insanların gündelik yaşamlarına dair gözlemlerini paylaşırken ana iskeletin kurulması aşamasını geciktirmektedir. Bu durum yalnızca ana iskeletin geciktirilmesiyle sınırlı kalmayıp daha sonradan ana iskelete eklenilecek yan öykülerin aceleyle kurulması sorununu da beraberinde getirmektedir.

Örneğin Belediye Başkanı Nazmi'nin ailesi ve çalışma arkadaşlarına dair ipuçlarının paylaşıldığı filmin ilk bölümlerinde hem gülünç hem de hüznü anların birbiri ardına sıralandığı görülmektedir. Seyirci açısından henüz tam anlamıyla karakter olarak görülme şansına erişememiş bu insanların ana iskelete hizmet eden ya da etmeyen tutum ve davranışları, güldürü ve hüznün seyirciye bir an önce geçirilebilmesi için sırayla perdeye yansımakta gibidir.

Jenerik sonrası açılış sahnesi, yazlık sinemadaki filmi damdan seyreden aile bireylerinin tanıtılması işlevini üstlenmektedir. Filmin sonunda televizyonun kasabaya gelişinin yarattığı yıkımı göstermeye yarayacak nokta olan Rıfat'ın askere gideceği bilgisi, Sıti Ana'nın ağlayarak film seyretmesi üzerinden seyirciye sunulur. Bunun yanı sıra film boyunca işe yaramaz birisi olması üzerinden gülme sağlanacak olan Nazif'in çapkın yapısına ilişkin bir anekdot, bu sahne açısından hızla gelen gülme anlarından birini oluşturur.

Hemen ardından gelen Belediye Başkanı Nazmi'nin evindeki yemek sahnesinde de benzer bir durum söz konusudur. Bu kez üzerinden gülme sağlananlar Nazmi'nin

çalışma arkadaşlarıdır. Öyküye tam anlamıyla hizmet etmeyen sözlü atışmalar, ana öyküden çok, ilerleyen zamanlarda gülmenin daha kolay gelmesini sağlayan anlara hizmet eder gibi görünmektedir. Bu bölümde Rıfat'ın askere gideceğinin bir kez daha hatırlatılması, filmin finalinde işe yarayacak olan bu durumun bir an önce kurulmasına yarar.

Rıfat'ın, sevgilisi ve ailesiyle vedalaşması sahnelerinde dikkat çeken, hâlen tam olarak kurulamamış karakterler aracılığıyla verilmeye çalışılan hüznün duygusundaki yoğunluk denemesidir. Filmin sonlarında daha dramatik bir etki için kullanılacak olan Rıfat'ın askerliği, görüntüye eşlik eden ağır bir müzikle vurgulanarak seyirciye sunulur. Böylece karakterlerle duygusal açıdan yakınlık kurma şansını henüz elde edememiş seyirciye yardım edilmiş olur.

Hızlıca sağlanmış duygusal yatırımın ardından yine hızlıca sağlanan gülme durumuna geçiş yapılır. Dükkânında çırağına hava atan Fikri'nin anıları ve bu anıları anlatış biçimi üzerinden Fikri'yle ilgili hızlı yoldan görüş elde etme şansı elde edilir. Devamında Fikri'nin Deli Emin'le karşılaşmasının da eklenmesiyle, yine ilerleyen zamanlarda atıfta bulunularak gülmenin sağlanacağı gülünç durumlar yaratılmış olur.

Bu anları izleyen ve televizyonun kasabaya gelişi haberinin alınmasına dek süren olaylarda da benzer bir ritim söz konusudur. Gülünç ve hüzünlü anların el ele yürümesi bir yana, kasabadaki birçok karakter çoğu zaman birbirinden kopuk anlarla perdede görünür. Damda film seyretme sahnesinin yinelenmesi, çocukların Şeyhmus'tan karpuz çalması, yazlık sinemadaki film gösterimi sonrası Deli Emin'in içine düştüğü gülünç durum, Yılmaz'ın damdan düşerek sakatlanması, kasabalının kahvehanedeki sohbeti, Nazmi'nin makamında Fikri ve Nafiz tarafından ziyaret edilmesi ve bu anlarda Sezgin'in dökülen saçlarıyla alay etmeleri gibi olaylar birbiri ardına sıralanır. Sırayla görünen bu karakterler ve olaylar, kasabadaki yaşama ilişkin gözlemleri sunmanın yanında, seyircinin filme olan ilgisini canlı tutmaya da yardımcı olmaktadır.

Televizyon vericisinin Ankara'dan yola çıktığı haberinin alınmasıyla birlikte ana öyküye geçiş de başlamış olur. Bu noktadan sonra film, televizyonun gelişinin

yaratacağı sorunlarla ilgili yeni yan öyküler kurmaya başlar. Yazlık sinemanın işletmecisi Latif ile onun oğlu Veli'nin belediye başkanı ve ailesiyle olan çatışması da bu andan sonra belirir. Filmin yine daha sonradan geri döneceği “O iş ne oldu?” gerilimi de gizlice işlenmektedir. Ankara'dan gelmekte olan ekibin yol boyunca yaptıkları ve öyküye doğrudan katkısı bulunmayan tartışmalar, yine kısa süreli gülme sağlayan anlık durum saptamaları olarak yorumlanabilir. Bu bölümde yaratılan gülünç durumlar, belediye başkanının meydanda toplanan kalabalığa televizyonla ilgili bilgi verdiği konuşmaya giden yolu hazırlamaya yarar.

Ekibin gecikmesi üzerine konuşma yapmak zorunda kalan belediye başkanının televizyonla ilgili verdiği bilgilerden birinin artık sinemaya gitmeye ihtiyaç kalmayacağı yönünde olması, önceden temelleri atılan Nazmi-Latif çatışmasının görünürde derinleşmesini sağlar. Ancak bu çatışma, televizyonu getiren ekibin alelacele geri dönmesiyle birlikte yerini, televizyonun nasıl kurulacağı merakına bırakır. Bu, filmin bu ana kadar parçalı olarak ortaya attığı birçok yan öykünün ortaklaşma şansı elde ettiği ilk andır.

Yine de film, bu andan sonra da yeni karakterler tanıtmaya ya da önceden tanıttığı karakterlerle ilgili yeni yan öyküler kurmaya devam eder. Televizyonun nasıl çalıştırılacağıyla ilgili bilgi sahibi olmayan belediye başkanının Deli Emin'den yardım istemeye karar vermesinin ardından, önceden kısa kısa görünen Deli Emin perdede daha uzun süreli yer almaya başlar. Burada Deli Emin karakterinin kişisel öyküsüne dair ipuçlarının da yine aynı yolla, yani karakterin kendi ağzından dökülen cümleler yoluyla verildiği görülmektedir. Belediye başkanının Deli Emin'e güvenmesini bir risk olarak gören insanların tepkileri de Deli Emin karakterinin dışlanması nedenlerini açıklamada yardımcı olur.

Televizyonun gelişinin insanlarda yarattığı heyecan ve gerilimin üzerine gidilerek ana öyküye yardımcı olan ender durumlardan biri de Sıti Ana'nın televizyona şiddetle karşı çıkmasıdır. Ancak bu karşı çıkışın temellendiği noktada da yeni bir karakter yer almaktadır: Mela Hüseyin. Latif'in dolduruşuyla televizyonun şeytan icadı olduğuna inanan Mela Hüseyin, Sıti Ana'yı da bu yönde ikna eder. Böylece filmin finalinin

habercisi olan ve başta Nazmi ile Sıti Ana arasında yaşanan çatışma da temellendirilmiş olur. Mela Hüseyin'in öyküye dâhil oluşu yalnızca bu çatışmanın görünür olmasını sağlamakla kalmaz; çocukların da yer aldığı bir dizi gülünç olayla seyirciye bir kez daha nefes alma şansı tanınır.

Deli Emin'in yardımcı olarak devreye girmesinin ardından film, yan karakterlerin öykülerine eğilerek yeniden anlık saptamalar yapma yoluna girer. Deli Emin'in televizyon açılışında giyeceği kıyafeti ele geçirmesi, Sıti Ana ve Asiye'nin askerdeki Rıfat'la telefon görüşmesi yapmaya çabalaması, Latif'in damdan film seyretmeyi engellemek için sinema duvarlarını yükseltmesi ve Veli'nin "O iş ne oldu?" ısrarı gibi yeni ya da yinelenen olaylar öykünün gidişatında çeşitli sapmalara yol açar. Dolayısıyla film, televizyonun kurulması aşamasını biraz daha geciktirerek zaman kazanma yolunu seçer.

Televizyonun çalıştırılması aşamasına gelindiğinde filmin ana öyküsünü tekrar bulduğu ve bu öyküyü filmin yararına olacak biçimde geliştirmeye çalıştığı görülmektedir. Birbiri ardına gelen başarısız çalıştırma denemelerinin ardından ana karakterlerin yaşadığı umutsuzluk hâli, başından beri kurulmaya çalışılan dramatik yapının işlemeye başladığını gösterir gibidir. Bu anlardan birinde belediye başkanının televizyonun önemiyle ilgili yaptığı konuşma, filmin ana çatışmasını derinleştirmeye yarayan bir öge olarak göze çarpar. Filmin anlattığı coğrafyaya ilişkin gözlemler de yine doğrudan karakterin ağzından çıkmaktadır; ancak bu durumun bu kez öyküye hizmet etmek gibi bir özelliği olduğu söylenebilir. Gazetelerin buldukları yere iki gün geç gelmesi örneğini vererek televizyonun bu konudaki eksikliği gidereceğini söyleyen belediye başkanının umutlu durumu, filmin finalindeki gelişmenin yaratacağı etkiyi artırmaya dönük bir ipucu niteliği taşımaktadır.

Televizyonun alev almasının ardından film, ana öyküye bir mola daha vererek Fikri'nin başrolde olduğu hamam sahnesine geçer. Bu sahne, öykü içindeki çatlaklara verilebilecek en iyi örneklerden birini oluşturmaktadır. Televizyonun çalıştırılması denemelerinde kendi içinde bir düzene kavuşarak anlatıya gerilim ögesini de katmayı başaran film, Fikri'nin gülünç anılarından birine daha yer vererek devam eden anlatıyı

sekteye uğratmayı seçer. Bu, filmin gülmeyi harekete geçirmek için başından beri başvurduğu yöntemin devamı niteliğindedir. Benzer bir durum, Şeyhmus ile karısı arasındaki kuma tartışmasında da devam etmektedir. Filmin ilk dakikalarından beri araya sıkıştırılan bu tartışmanın kendi içindeki çözümü, televizyonun çalıştırılması gerilimine verilen arada kendisine yer bulur. Dolayısıyla iskeletini kurmakta geç kalan film, bu süre içinde aralara serpiştirdiği yan öyküleri devam ettirme/sonlandırma tercihini iskelet kurulduktan ve işlemeye başladıktan sonra da sürdürmektedir.

Hatta benzer durumların, televizyonun kesinkes çalıştırılacağına karar verildikten sonra, ana öykünün giderek sonlanmaya yaklaştığı bölümlerde de devam ettiği gözlenmektedir. Hedeflerini gerçekleştirmek üzere Artos Dağı'na çıkmakta olan karakterlerin yolda verdiği neredeyse her mola, ana öykünün de mola vermeye devam etmesine neden olur. Deli Emin'in Danimarkalı aşkı seyirciye ilk kez sunulurken, Sezgin'in saçları da bu molalarla filme yeniden dâhil olan güldürü öğeleri arasında kendisine yer bulur.

Tepede bir kez daha hayal kırıklığına uğrayan ekibin eli boş bir biçimde merkeze dönmesinden sonra televizyonun şans eseri çalışması, filmin temelindeki öykünün sonuçlanma aşamasına girdiğinin habercisi olur. Filmin yaklaşık üçte birlik süresini kaplayan televizyonun çalıştırılması macerası görünürde mutlu sonla bittiğinde de film, bu kez Deli Emin'in annesinin mezarına yetişerek ona türkü dinletmeye çalışması esprisini sonlandırmak üzere bir mola daha verir. Bu kesintinin ardından belediye başkanının evinde topluca televizyon açılışı yapılması sahnesi gelir. Bu sahne, filmin süresi içinde kırıntılar şeklinde ortaya saçılan dramatik ipuçlarının nihayete ereceği sahne olması nedeniyle önemlidir. Siti Ana'nın televizyona başından beri karşı çıkışı, Asiye'nin Rıfat'ı umutsuzca bekleyişi ve haberlerin kasabaya geç ulaşması gibi durumlar birkaç saniye içinde birleştirilerek çözüme kavuşturulur. Rıfat'ın öldüğü haberinin televizyondan alınmasıyla, başından beri sözü edilen dramatik gelişmelere yeterince zaman ayırmayan filmin finalinde bir patlama noktası yaratılmaya çalışılmıştır. Bunun bir anlamda başarılı olduğu da söylenebilir: Filmin çok karakterli ve yan öykülü anlatı yapısı nedeniyle yeterince derinleştiremediği söz konusu durumlar, birden bir araya gelerek seyircide bir şok etkisi yaratmıştır. Filmin sürprizli finalinin bir

uzantısı olarak seyirciye sunulan düğün sahnesindeyse, Veli'nin "O iş ne oldu?" ısrarı açık edilir.

Rıfat'ın ölümü, Asiye'nin Veli'yle evlendirilmesi ve Gülizar'ın evi terk etmesi gibi gelişmeler, finalde kısmen yaratılan şoka rağmen, beklenen etkiyi yaratmaktan uzaktır. Bunda, filmin bu gelişmelere giden yolu hazırlarken aceleci davranmasının payı büyüktür. Ana öyküyü parçalamak ve yavaşlatmak pahasına birden fazla yan öyküye yer verilmesi, söz konusu yan öykülerin ana öyküyle kesiştiği yerlerde çatlaklar oluşmasına neden olmuştur. Zira bu yan öyküler de kendi içlerinde, çoğu gülme odaklı çok sayıda başka an tarafından bölünmüştür.

#### **4.1.2.4. Anlatı yapısını etkileyen etmenler**

Vizontele'nin anlatı yapısı, birçok açıdan Yılmaz Erdoğan'ın kariyeri boyunca yarattığı işlerdeki anlatı yapılarıyla benzerlikler göstermektedir. Daha da önemlisi, tüm bu işlerin, onun sinemaya geçişinde bir hazırlık niteliği taşımış olmasıdır. Yılmaz Erdoğan, katıldığı bir konferansta bu durumu şöyle açıklamıştır:

Biz aslında yolculuğun başında tiyatroyla başladık ama tiyatroya başladığım gün de benim kafamda mutlaka bir gün sinema filmleri yapmak vardı. Bütün önceki işleri, yani televizyona yaptığımız *Bir Demet Tiyatro*'yu, bütün işleri hep sinema yapabilecek güne kadar gelişmemiz olarak, onun atölye çalışmaları olarak gördük.<sup>151</sup>

Televizyon ile tiyatronun farklı alanlarında eş zamanlı yürüttüğü işler, Yılmaz Erdoğan'ın kaleminin ve oyunculuğunun söz konusu alanlardaki eserlere benzer biçimlerde uyarlanmasına neden olmuştur. Bunlardan Bir Demet Tiyatro ve Otogargara, kalabalık oyuncu kadrolarına uygun roller yazmak ve buna bağlı olarak anlatıları birden çok yan öyküye bölmek konusunda Yılmaz Erdoğan'ı uzmanlaştırmış gibi görünmektedir. Buna ek olarak Cebimde Kelimeler sayesinde de Erdoğan, televizyon ve tiyatrodaki yapıyor olduğu durum tespitlerini seyirciye doğrudan iletebilmiş; ayrıca kişisel

---

<sup>151</sup> Ç. Sarıkartal (2006). Yapımcı yönetmenler I. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler* 7. (Ed: D. Bayraktar), s. 178.



ve aile yaşamına, daha da önemlisi çocukluğuna dair anıları aracısız bir biçimde aktarma şansı elde etmiştir. Vizontele'nin anlatısında da, sözü edilen işlerden devreden çok karakterli ve parçalı yapının baskın olduğu görülmektedir.

“Olaylar dizgesine bakıldığında televizyonun görevliler tarafından getirilişi, uygun yer aranışı, yayının bulunamayışı, sonunda bulunuşu, köy halkının televizyonla tanışması... olarak giden iç-öykü ve buna bağıntılı yan olaycıklar dışında bir bütünsellikten söz edilemez”<sup>152</sup>. Televizyonun çalışır duruma getirilmesi çabasıdan ibaret olan iskelet, sık sık filmde yer alan karakterlerin öyküleriyle bölünmüştür. Bu, filmin çok parçalı bir yapıya sahip olmasına neden olmuş; bütünselliğin zedelendiği anlarda kısa süreli gülmeye odaklanan bir anlatı tercihini de beraberinde getirmiştir. Bunun için de, Yılmaz Erdoğan'ın daha önceden televizyon ve tiyatro aracılığıyla uzmanlaştığı, çok karakterli anlatı yapısına uygun ve gücünü daha çok oyuncuların alan bir yapı ön plana alınmıştır.

Televizyon denen icatla tanışma sancıları çeken küçük bir Doğu kasabasında yaşanan traji-komik “anlar”ı beyazperdeye taşıyan “Vizontele”, öyküyü tek parça halinde anlatmak yerine, küçük parçacıklara bölüp, herkesin özel hikayelerinden oluşan bir bütün haline getiriyor. Böyle bir yaklaşım, filmin belli bölümlerde “devamlılık” konusunda sıkıntılara girmesine neden oluyor. Bu sıkıntıları aşmak içinse, Erdoğan ve Sorak'ın başvurduğu yöntem, oyuncuların sırtına yüklenmekten geçiyor. Bizzat Erdoğan ya da Cem Yılmaz gibi isimlerin, ellerine sazı alıp durumu kurtarma çabaları giriyor devreye.<sup>153</sup>

Öykünün parçalı yapısı, filmin klasik anlatı yapısına uygun bir biçimde çizgisel olarak ilerleyen akışını sorgulamaya da neden olmaktadır. Anlık gülmelere hizmet eden ve çoğu zaman film açısından kısa geçiş anları olma işlevi kazanan sahnelerin ana öykü içindeki yerleri tartışmalıdır. “Bir an için komik sahne ve sekansların yer değiştirdiği düşünüldüğünden çok fazla kopukluk ve anlam kayması olmayacaktır”<sup>154</sup>. Bu gibi

---

<sup>152</sup> Karakaya (2009), 280.

<sup>153</sup> M. Özer (2001). *Vizontele*. <http://siyad.org/article.php?id=534> (Erişim tarihi: 09.04.2013)

<sup>154</sup> Karakaya (2009), 280.

nedenlerle filmin odak noktasını sık sık kaybettiğini söylemek mümkündür. Benzer bir durum karakter yapılarında da göze çarpmaktadır. Üzerlerinden gülme sağlanan ya da filmin o an için önemli gördüğü tespitlerin yapılmasına aracılık eden karakterlerin derinlikten uzak bir biçimde yaratıldıkları görülmektedir. Tüm bunlar birleştiğinde filmin konusu ve atmosferiyle ilgili bir bütünsellikten söz etmek de mümkün olmamaktadır.

Ana kişiler ve karakterler birer karikatür ve çizgi roman tiplemesi olmanın ötesine geçememekte, dolayısıyla tema ve konu Türkiye toplumunun tarihsel ve dönemsel gerçeklerinden, bir düş olan sinema sanatının anlatı yapısının gereklerinden uzak kalmaktadır. Bununla birlikte film, seyirci açısından boş, komik, izlenir, rahatlatıcı ve 'iyi' olarak tanımlanmış ve üst düzeyde kabul görmüştür. İşte böylelikle, popüler sinema hedefi tam kalbinden (seyirci) vurup amaca ulaşmıştır.<sup>155</sup>

Filmin, tanıtım aşamasında özellikle vurgu yapılan, Yılmaz Erdoğan'ın çocukluk anılarından oluşuyor olması özelliği de, öykünün iskeleti kuruluncaya dek geçen sürede ağırlıklı olarak gülme durumunu devam ettiren etmenlerin taşıyıcısı durumuna gelmektedir. Gerçekten de film boyunca sık sık başvurulan yöntemler, tıpkı filmdeki karakterlerle ilgili fikir sahibi olunması istendiğinde kendi ağızlarından dökülen anılara/anedotlara ihtiyaç duyulması gibi, birbirinden kopuk anların perdeye yansımalarına neden olmaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın yazarlık kariyerini üzerine inşa ettiği söz ve sözcük oyunları ile bol diyaloga dayalı anlatım tercihleri, filmdeki boşlukların da benzer biçimde doldurulmasına yol açmıştır. Gerek ana iskeletin oluşturulmasına dek geçen sürede gerekse de öyküyü finale taşıyacak olan dinamiklerin belirmeye başlamasından sonra izlenen yollar benzerlik göstermiştir.

Anlatı yapısını belirleyen bu etmenlerin Vizontele açısından önem taşıyan yönü, bu etmenlerin Yılmaz Erdoğan'ın tanınırlığıyla olan ilişkisidir. Bu noktada tanınırlığın iki aşaması olduğundan söz edilebilir: Bunlardan birincisi, televizyon ve sahne aracılığıyla Yılmaz Erdoğan'ın ün kazanması biçimindedir; ikincisiyse, Yılmaz Erdoğan'ın

---

<sup>155</sup> Karakaya (2009), 280-281.

ünlenmesi aşamasında kendine özgü anlatı yapılarını da beraberinde getirmesidir. Özellikle televizyon aracılığıyla birçok eve girmeyi başarmasının yanında, bu gerçekleşirken insanların, Erdoğan'ın yıllar içinde farklı işlere imza atarken kurduğu anlatı yapılarına aşinalık geliştirmesi de zor olmamıştır. Böylece seyirci, bir döneme damga vuran televizyon dizisi, oyun ve tek kişilik gösteri aracılığıyla, Yılmaz Erdoğan'ın anlatılarıyla bağ kurmuştur. Vizontele özelinde bakıldığında, filmin Beşiktaş Kültür Merkezi oyuncularının tam kadro olarak yer aldığı bir film olması, Yılmaz Erdoğan'ın yazar olarak alışageldiği karakterlerin yaratılmasında işe yaraymış gibi görünmektedir. Yıllarca birlikte çalıştığı ve uygun roller yazdığı insanlarla bu kez beyazperdede bir araya gelmesi, Vizontele'nin çok karakterli yapısının doğmasına neden olmuştur denebilir. Bunun yanı sıra bu yapı, anlatının da bu kadroya uygun gelişmesine yol açmıştır. İlgi çekici karakterlerin neredeyse her birine ayrı ayrı yan öyküler yazılmış; bu öyküler Vizontele'nin ana öyküsüyle ilişkili ya da ondan tamamen bağımsız olarak perdeye yansımıştır. Bu nedenle zamanla filmin parçalı yapısı baskın çıkmaya başlamış; skeç benzeri öykücükler gülmenin ya da hüznün seyirciye aktarılması noktasında kilit rol üstlenmişlerdir.

#### **4.2. Cem Yılmaz ve G.O.R.A.**

12 Kasım 2004'te gösterime giren G.O.R.A., o yılın en çok seyredilen filmi olmakla kalmayarak 2001'de Vizontele tarafından kırılan seyirci rekorunu da yenilemiştir. 4.001.711<sup>156</sup> kişi tarafından seyredilen film, 'Bir Uzay Film'i' alt başlığıyla birlikte tanıtılarak, Türk sinemasında uzun bir aradan sonra çekilen ilk 'uzay' filmi olmasıyla da heyecan yaratmıştır.

2000 sonrası dönemin baskın eğilimlerinden olan, film için yapılan harcamanın vurgulanması durumu, G.O.R.A. özelinde başka bir öneme sahiptir. Filmin yapımını üstlenen Türk Film'i adlı şirkete film çekilme aşamasındayken el konması, söz konusu bütçenin yarattığı çekim zorluklarını da gündeme taşımış; uzunca bir süre gösterime girip girmeyeceği belirsiz olan film, BKM Film'in filmi satın alması sayesinde seyirciyle buluşabilmiştir. Böylece bir 'uzay' filmi olma iddiasındaki filmin bunu gerçekleştirirken bir hayli artmak zorunda kalan bütçesi, filmin gösterime girmesinden

<sup>156</sup> <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/yerli> (Erişim tarihi: 02.03.2013)

önce yaşanan tartışmalar nedeniyle daha ilgi çekici hâle gelmiştir. Filmin yaşadığı yapım sorunları, çekim aşamasında film için bir plato yaratılmış olması ve filmde yer alan görsel efektlerin çokluğuyla birleştiğinde, filme duyulan merak artmıştır. Atilla Dorsay'ın “Türk sinemasının en pahalı, en iddialı, gösterime çıkması en çok gecikmiş (2 küsur yıl!), hakkında en çok dedikodu üretilmiş, en çok beklenen ve promosyonu en iyi yapılmış filmi...”<sup>157</sup> biçiminde tanımladığı G.O.R.A., yaygın bir gösterim ağına da sahip olmuştur.

Tamamlanması tam manasıyla yılan hikayesine dönen “G.O.R.A.” sonunda bu ay geliyor. 200'ü aşkın kopyayla “Asmalı Konak: Hayat”ın bu konudaki rekorunu da geride bırakan filmin çekimleri için Antalya Film Platoları'nda bir gezegen inşa edilmişti. (...) Post prodüksiyon aşamasında da özel efektlere bir hayli para harcadığı söyleniyor.<sup>158</sup>

Türkiye'de uzun zamandır yapılmamış denli büyük bir film olmasının yarattığı heyecanın yanında, filmin tipik bir Cem Yılmaz güldürüsü olarak pazarlanması da seyircinin beklentisini bu yönde geliştirmiştir denebilir. Filmin ilk kısa tanıtım videosu ve daha sonra gelen fragmanı, filmdeki alıntılanabilir esprilere odaklanmış; böylece filmin konu bütünlüğü film henüz gösterime girmeden feda edilmiştir. Bu da, Cem Yılmaz'ın sinemadaki ilk senaristlik (Hakan Haksun ve Ömer Vargı'yla birlikte) ve oyunculuk deneyimi olan ve öykünün daha ön planda olduğu 1998 yapımı *Her Şey Çok Güzel Olacak*'tan farklı bir film geleceğinin ilk habercisi olmuştur.

Filmin senaristi olan ve dört farklı rolde seyirci karşısına çıkan Cem Yılmaz, özellikle tek kişilik gösterisi sayesinde oluşturduğu komedyen kimliğini G.O.R.A.'ya da aktarmıştır. Yapım sorunlarının ve bir bilimkurgu filmi olma iddiasının yarattığı beklentilerin yanında filmin bir Cem Yılmaz güldürüsü olma özelliğine vurgu yapan tanıtım faaliyetleri, G.O.R.A.'nın seyirci rekoru kırmasında ona yardımcı olmuştur.

---

<sup>157</sup> A. Dorsay (2011). *Sinemamızda değişim rüzgârları (Türk sineması 2005-2010)*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 60.

<sup>158</sup> B. S. Yalçın (2004). Aynı filmleri. *Sinema* (Kasım 2004), s. 8.

#### 4.2.1. Cem Yılmaz'ın kurduğu anlatı yapıları

Cem Yılmaz'ın sinemaya geçmeden önce oluşturduğu ve onun sinemadaki etkinliğini belirlemiş olan anlatı yapısı ağırlıklı tek kişilik gösterilerinden oluşmaktadır. 1990 sonrası dönemde Türkiye'de tek kişilik gösteri yapan ve bu alandaki etkinlikleriyle belirleyici bir rol üstlenen az sayıdaki insandan biri olan Cem Yılmaz, 2000 sonrası dönemde de aynı başarısını sürdürmüştür. Geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan *Bir Tat Bir Doku* (1999) ve sonrasında sahnelediği *CMYLMZ* (2001-2007) adlı oyunlar, Yılmaz'ın komedyen kişiliğinin oluşmasında ve yerleşmesinde etkili olmuştur.

Sahnedeki Cem Yılmaz'a geçmeden önce, onun sahnede oluşturduğu kimliğinin belirlenmesinde yardımcı olmuş bir dönemden söz etmek gerekmektedir. 1990'lı yılların ilk döneminde bir çizer olarak çalıştığı *Leman Dergisi*, Cem Yılmaz'ın daha sonradan kendisiyle birlikte anılan güldürü anlayışının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Sinema, müzik, çizgi roman gibi alanların içinde yer etmiş klişeleri komik bir dille ele alan Yılmaz, kadın-erkek ilişkilerinden süper kahramanlara, hayvanlardan çizgi roman karakterlerine, Dünya'dan uzayın derinliklerine dek genişleyen bir yelpazede oldukça geniş bir literatür oluşturmuş; görsellikten beslenen esprilerin yanı sıra söz ve sözcük oyunlarına da başvurarak karikatürlerini mizah dergisi okuyucularıyla buluşturmuştur. Bunu yaparken çoğu zaman yerel-evrensel geriliminden yararlanarak Türklere özgü olarak adlandırılan davranış kalıplarını da söz konusu karikatürlere yedirmeyi başarmıştır. Bunun yanında Cem Yılmaz karikatürlerinde ortak denilebilecek bir özellik, karikatürlerde yer alan en az bir karakterin karikatürde resmedilen durumla ilgili yorum yapıyor olmasıdır. İçine düşülen durum ve bu durumun saçmalığı, söz konusu karakter(ler)i karikatürün dışındaymışçasına gözlem yapmaya iter. Çizerin karikatür aracılığıyla doğrudan okuyucuya seslenmesi de denebilecek bu durum, Yılmaz'ın tespitlerinin doğrudan aktarımında ona yardımcı olmuştur. Cem Yılmaz'ın *Leman Dergisi* bünyesindeki etkinliklerinde belirleyici olan doğal bir etmen olarak, mizah dergilerinin seslendiği kitlenin daha çok genç insanlardan oluştuğu bilgisi de unutulmamalıdır. Bir karikatür karesine sığacak denli kısa süreli bağlantıların mizah dergilerinin seslendiği genç kuşak tarafından daha rahat anlaşılır olması, Yılmaz'ın gülmeyi yarattığı durumların anlaşılması bakımından önem arz etmektedir.

Karikatürün kendine özgü dünyası içinde oluşturduğu espriler, Cem Yılmaz'ın daha sonraki anlatı tercihlerini etkilemiş görünmektedir. 1995 yılında, çalıştığı derginin alt katında oluşturulan Lemana Kültür adlı sahnede ilk tek kişilik gösterisini sergileyen Yılmaz, karikatürlerinde oluşturduğu güldürü anlayışını benzer biçimde sahneye de uyarlamıştır. Sahnede anlatılanların çoğu, Cem Yılmaz'ın daha önceden karikatürlerinde çizmiş olduğu durumlarla benzerlikler taşımıştır. Sahnedeki durumu farklı kılan, daha önceden karikatürlerinin birçoğunda gözlemci rolü verdiği karakterlerin kendisinde cisimleşmesi ve böylece gülmenin sağlanacağı durumun seyirciye doğrudan aktarımına ek olarak, o durumla ilgili yorumların da kendisi tarafından yapılması olmuştur.

Lemana Kültür'ün sahnesindeki başarısı, Cem Yılmaz'ın kısa sürede çok daha fazla seyirciyle buluşmasına olanak tanıyacak başka bir sahneye geçmesine yaramıştır. Bir Tat Bir Doku adlı gösterisini Beşiktaş Kültür Merkezi çatısı altında sahneleyen Yılmaz, Lemana Kültür'deki gösterisinin çok daha uzun ve genişletilmiş bir versiyonunu seyirciye sunmuştur. Benzer biçimde CMYLMZ de, 2000 sonrası dönemde başarıyla sürdürdüğü bir başka sahne gösterisi olur. Sahnedeki hâkimiyetinin artmasına bağlı olarak Cem Yılmaz'ın seyirciyle olan etkileşiminde de kimi değişiklikler gözlenmiştir. Anlattığı şeylerin gösterdiği çeşitliliği korumakla birlikte Yılmaz, seyirciyi oyuna katmaya ve ondan aktif olarak yararlanmaya başlamıştır. “Aksiyonu artırmak ve gülmenin ritmini yükseltmek için Cem Yılmaz seyirciyi de, gösteriye dâhil eder”<sup>159</sup>. Her gösteri öncesi bu duruma yaptığı vurgu onun seyirciye sataşması biçiminde algılansa da bu, gösteri boyunca anlatılanlar arasındaki bağların daha kolay kurulmasına ve seyircinin dikkatinin sürekli olarak ayakta tutulmasına yaramıştır. Böylece konu geçişleri rahatlıkla sağlanırken, seyircinin, aralarında tam olarak bir bütünlük bulunmayan öykü diziliminden kopmasının da önüne geçilmiş olur.

Gözlem yeteneği, güldürüye dayalı tek kişilik gösterilerin tümünde ortak olduğu üzere, Cem Yılmaz'ın sahne gösterilerinde önemli bir yere sahiptir. Gündelik yaşamdaki detaylar, sahneyi iş edinmemiş insanların bakamayacağı biçimlerde belirtilerek seyirciye sunulur; basitmiş gibi görünen bağlantıların doğru zamanlamayla kurulmaları hâlinde de gülme sağlanır. Bunun yanında, içinde bulunulan ülkeye ve dolayısıyla

---

<sup>159</sup> E. Bilge (2008). Cem Yılmaz anlatıları <Üstünlük kuramı bağlamında>. *Türkbilgi* (16), s. 19.

kültüre özgü kodların gündelik yaşam pratiklerindeki gülünçlüklerle birleştirilmesi, o ülke seyircisi açısından bir avantaj oluşturmaktadır. Sahnede anlatılanın kendi deneyimledikleriyle benzer olduğu hissi, seyircinin anlatılanlarla daha yakın bir bağ kurmasına yardımcı olmakta ve gülme eylemine katılmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca Yılmaz'ın gösterilerinde konu edindiklerinin tıpkı karikatürlerindeki gibi geniş bir alana yayılması ile bu alandaki ilişkilerin daha çok genç kuşağın anlayabileceği biçimlerde kurulması, Türkiye'de tek kişilik güldürünün dönüşümü açısından önemli görülmüştür.

Beşiktaş Kültür Merkezi sonrası dönemde Cem Yılmaz'ın ünlü olarak anılması dönemi de başlar. Bir Tat Bir Doku'nun DVD olarak yayınlanması ve 2000 yılında televizyonda gösterilmesi, Yılmaz'ı sahnede seyredememiş insanlara onu tanıtmada yardımcı olmuştur. Hazırcevap, sivri dilli, zeki gibi sıfatlarla anılmaya başlayan bir güldürü anlayışının temsilcisi olarak Cem Yılmaz, bir anlamda sahnede oluşturduğu kimliği sayesinde sahne dışında da benzer biçimlerde anılır hâle gelmiştir. Sahnede seyirciyle doğrudan kurduğu ilişkinin de yardımıyla, kendisine yönelik eleştirileri göğüslerken izlediği yollar zamanla onun gösterilerinin bir parçası hâline gelmiş; özellikle yaptığı işten kazandığı para ve bu parayı aktardığı yerlerle ilgili söylenenleri tersine çevirerek bu durumdan kahkaha üretmiştir. Bir süre sonra Cem Yılmaz'ın sahnedeki anlatıları da ünlü olmak, komedyen olmak, zengin olmak ya da başarılı olmak üzerine kurgulanan skeçlerden beslenmeye başlamıştır. Sahnedeki ve sahne dışındaki Cem Yılmaz birlikte ele alındığında, kendisinden ve yaptığı işten emin, bu işten kazandığı parayı vurgulamaktan çekinmeyen ve bu durumların tersini yaşayan seyircilerin bu anlamdaki şanssızlıklarına şakayla karışık vurgu yapan bir komedyen portresi ortaya çıkmaktadır.

Mizah kuramlarından üstünlük kuramı bağlamında Cem Yılmaz'ın gösterilerine bakıldığında, onun jest ve mimikleri ile desteklediği üstünlük duygusunu anlatılarının konusu olarak seçtiği gözlenir. İnsanların başına gelen talihsiz olayları küçümseme içeren sözlerle ifade ederken bu durumu aynı zamanda mimikleri ile tasdik eder.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Bilge (2008), 19.

Kariyerinin büyük bir bölümünü tek kişilik gösterileri üzerine inşa eden Cem Yılmaz'ın anlatı tercihlerine bakıldığında, bu gösterilerin kendisine tanıdığı serbest anlatım olanaklarının baskın çıktığı bir yapı görülmektedir. Çeşitli konularda, çoğu zaman aralarında herhangi bir bağ kurmaksızın yaptığı ve genellikle gözleme dayalı olarak biçimlenen espriler, Yılmaz'ın bu serbest anlatılar arasında dolaşmasına izin vermiştir. 1990 sonrası dönemde bir komedyen olarak kendisini yetiştiren Cem Yılmaz, seslendiği genç kuşağın üyelerinden biri olarak, esprilerine malzeme ettiği durumları sinema, müzik, edebiyat ve tüm bunların popüler kültürle kesiştiği noktalar ile gündelik yaşam pratikleri arasından seçmiş; Türkiye açısından yeni sayılabilecek bir güldürü anlayışının temsilcisi olmuştur. Sahnedeleyen seyircisiyle kurduğu ilişki de Cem Yılmaz'ın anlatılarını etkilemiş ve Cem Yılmaz'ın bir ünlü olarak algılanışında pay sahibi olmuştur.

#### **4.2.2. G.O.R.A.**

##### ***4.2.2.1. Künye***

Yönetmen: Ömer Faruk Sorak

Senarist: Cem Yılmaz

Yapımcı: Necati Akpınar

Nuri Sevin

Gökhan Tuncel

Oyuncular: Cem Yılmaz (Arif, Komutan Logar, Erşan Kunter, Komutan Kubar)

Özge Özberk (Ceku)

Ozan Güven (216)

Şafak Sezer (Kuna)

Rasim Öztekin (Bob Marley Faruk)

Özkan Uğur (Garavel)

İdil Fırat (Mulu)

Erdal Tosun (Rendroy)

Cezmi Baskın (Tocha)

Muhittin Korkmaz (Tihulu)

Görüntü Yönetmeni: Veli Kuzlu



Sanat Yönetmeni: Bahattin Demirkol  
Kurgu: Mustafa Preşeva  
Müzik: Ozan Çolakoğlu  
Yapım: BKM Film, Böcek Yapım, Türk Filmi  
Dağıtım: Warner Bros.  
Gösterim Tarihi: 12 Kasım 2004  
Süre: 127 dakika

#### **4.2.2.2. Öykü**

UFO fotoğraflarına duyduğu merakla tanınan bir tüccar olan Arif, uzaylılar tarafından kaçırılarak G.O.R.A. adlı gezegene götürülür. Çok geçmeden bir tutsak olduğunu anlayan Arif'in kaçma denemeleri başarısızlıkla sonuçlanır. Arif gezegende geçirdiği süre boyunca Bob Marley Faruk ve 216 adında yeni arkadaşlar edinir. Gezegenin kötü adamı Komutan Logar'ın G.O.R.A.'yı ele geçirmek için kurguladığı plan suya düşünce, gezegeni yaklaştırmakta olan alev topundan kurtarma işi Arif'e kalır. Bu sırada Prenses Ceku'yla tanışan Arif, Komutan Logar tarafından yeniden hapsedilir; ancak imdadına yetişen Rendroy sayesinde kaçmayı başarır. Arif, Logar'ın adamlarına yakalanan Ceku'dan ayrı düşünce onu kurtarmak için Garavel adındaki bir bilgenin yardımına ihtiyaç duyacaktır. Yeni arkadaşları ve özellikleriyle Ceku'yu kurtarmaya ve Dünya'ya geri dönmeye koyulan Arif, Komutan Logar'la yeniden mücadele etmek zorunda kalır.

#### **4.2.2.3. Anlatı yapısı**

'Bir Uzay Filmi' olarak tanıtılan G.O.R.A.'nın bu tanıma uyma çabası filmin ilk saniyelerinden itibaren görünür olmaya başlar. Üzerinde kimi sembollerin olduğu bir kapının yavaş yavaş açılmasıyla kamera, farklı ışıklandırmasıyla dikkat çeken bir koridorda farklı kıyafetleriyle dikkat çeken kimselerin arasında gezinerek başka bir kapıya ulaşır. Bu kapının da açılmasıyla bir uzay gemisinin içinde dolaşıldığı ortaya çıkar. Ulaşılan yer, uzay gemisinin komuta merkezidir. Kameranın hemen ardından odaya giren kişiyle birlikte geminin mürettebatında bir hareketlenme gözlenir. Mürettebat İngilizce konuşarak gelen kişiye rapor vermeye başlar. "Roger that!", "Copy that!", "... coordinates ..." gibi seyircinin Hollywood filmlerinden aşına olduğu kalıpların kullanıldığı bu bölümün ardından Komutan Logar'ın yardımcısı Kuna,

Komutan Logar’a ekibin İngilizce konuştuğunu söyleyerek her şeyi baştan Türkçe almalarının mümkün olup olmadığını sorar. Komutan Logar’ın “Alırız!” cevabının ardından kamera geriye doğru kayarak uzay boşluğuna çıkar ve az önce içinde dolaşılan uzay gemisini baştan başa göstermeye koyulur. Devasa boyutlardaki gemi yanından geçen göktaşlarının arasından hızla uzaklaşırken, geminin motorlarının yarattığı ışığın içinde filmin adı belirir. Böylece G.O.R.A., bilimkurgu filmlerindeki klişeleri alaya alırken kendisini de ciddiye alacağını belirterek başlamış olur.

Filmin adının perdeye yansımalarının ardından akmaya başlayan jenerik, jeneriğe ayrılan zamanın birkaç kez bölünmesiyle, filmin baş kahramanı olan Arif’in tanıtılmasına yardımcı olur. Oyuncuların adları sıralanırken dünyaya yaklaşan kamera, kırmızı arabasıyla yol almakta olan Arif’i havadan takip etmeye başlar. Çekmiş olduğu sahte UFO fotoğraflarını pazarlamaya çalışırken gördüğümüz Arif, bunu yaptığı mekânın çıkışında yaşlı bir adamı arabasına alarak yoluna devam eder. Burada dikkat çeken, filmin daha sonra da sık sık yapacağı üzere, öykü akışının kısa süreli gülme anları için kesintiye uğratılmasıdır. Arif’i tanıtmak için jeneriği birkaç parçaya ayıran film, ondan sağlanacak güldürünün ipuçlarını vermek için de aynı yolu seçer. Birdenbire ortaya çıkan yaşlı adamla olan etkileşimi (arabanın üstünün açık olması nedeniyle yaşlı adamın şapkasını ters çevirmesi, müzik türleri üzerine yaptıkları konuşma ve bu konuşmanın yaşlı adamın annesine bağlanması), (Arif’in o adamı kullanarak çekeceği sahte UFO fotoğrafının gösterilmesi dışında) daha sonra bahsi geçmeyecek gülünç anların yaratılmasına yarar. Böylece “Ben gavur müziğini sevmiyorum. Belki anama küfrediyor, nereden bileceğim?” ve ‘UFO Gören Masum Köylü’ klişeleri, salt bu klişelerden güldürü sağlamak amacıyla araya serpiştirilmiş kısa anlar olarak belirir.

Benzer bir durum, Arif’in turist rehberi ve halı tüccarı olarak tanıtıldığı bölümlerde de vardır. Mağaraya benzeyen bir yerde Japon turistlere duvardaki resimleri anlatan Arif’in çevirmenle ve turistlerle yaşadığı gerilim, Arif’in küfürlü konuşma tarzının ve Japonlara yönelik önyargılarının görünür olmasına yarar. Arif’in tanıtılmasına katkı sunmaya devam eden bu bölümlerin yalnızca güldürmeye odaklı bölümler olarak ana öyküden kopuk olmaları bir yana, söz konusu önyargıların (“Bana ninjalık yaptırmayın!”)

gerçekmiş gibi gösterilmesi (Arif'in Japon turistlerden dayak yemesi) filmin gülmeyi yarattığı durumların sorgulanması gerektiğini göstermektedir.

Arif'in halı dükkânı, onun üçkâğıtçılığının bir kez daha sergilenmesine sahne olmakla birlikte, öykünün iskeletinin kurulmaya başlaması bakımından da önem taşır. Prens Charles'a benzemesi üzerinden gülme sağlanan bir adam ve onun karısı olarak rol yapan bir kadın tarafından, kendisinin tanıttığı bir halı içerisinde kaçırılan Arif'in uzay gemisine adım atmasıyla birlikte, filmin akışının güldürmeye yönelik anlarla kesilmesinde de artış görülmeye başlar. Arif'in uzay gemisinde geçirdiği ilk anlar, her şeyden önce, filmin daha sonra da sık sık sarılacağı ve Türklere özgü olarak nitelendirilen davranışların gösterilmesi bakımından önem taşımaktadır. Kaçırıldığına inanmayan Arif ile onu kaçıran uzaylılar arasındaki diyaloglar, argoya dayalı olmalarının da katkısıyla, genellikle Arif üzerinden sürdürülecek tepkisel güldürünün başlatıcısı olur. İşlerini ciddiyetle ve bu ciddiyeti oluşturmaya yarayan bilimkurgu filmlerindekine benzer biçimde yapan uzaylılar karşısında Arif, bu ciddiyetin sorgulanmasına yol açan cümleler aracılığıyla, filmin güldürü yükünü neredeyse tek başına üstlenmeye başlar.

Yine birdenbire ortaya çıkan ve bugüne dek popüler kültür içinde edindiği yere paralel olarak kullanılan 'uyuşturucu taciri Kolombiyalı'nın da hücreye gönderilmesinin ardından Komutan Logar, kaçırılan Dünyalılarla ilgili raporu dinler. Kuna'nın Komutan Logar'ın Dünyalı nefretinin nedenlerini kameraya göz kırparak sorması, parodi<sup>161</sup> biçiminde oluşturulan filmlerde ortak olduğu üzere, o an görünen karakterin bir filmde yer aldığı bilincinde olması durumunu yansıtmaya yarar. Böylece tipik bir kötü adam olarak çizilen Komutan Logar'ın bu durumuna ilişkin klişeler seyirciye hatırlatılmış olur.

Komutan Logar'ın nefretinin açıklanmasına yarayan bölüm, filmin daha sonra da başvuracağı bir yöntemle, geçmişe dönüş yöntemiyle perdeye yansır. Komutan Logar'ın

---

<sup>161</sup> Türk Dil Kurumu tarafından "Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü" olarak tanımlanmaktadır.

[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cf1f7989a82.78047833](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cf1f7989a82.78047833)

(Erişim tarihi: 31.10.2014)

büyük büyükbabası Komutan Kubar ve onun robot yardımcısının 1789 yılında Aksaray'a yaptıkları ziyaret sonrası başlarına gelenler, sessiz film görünümü kazandırılmış sahnelerle seyirciye aktarılır. İndikleri yerde bir adamla karşılaşan ikilinin sevecen tavırlarına karşın adam tarafından kovalanmasını takip eden sahnede adamın robota tecavüz etmesi, Komutan Logar'ın nefretinin kaynaklandığı yer olarak gösterilmek istenmiştir.

Arif'in Dünya'daki arkadaşıyla iletişim kurma çabasının sonuçsuz kalmasının ardından film Garavel'i tanıtır ve öykünün ilerlemesine yardımcı olacak bu karakter aracılığıyla 'seçilmiş kişi' klişesini de aradan çıkarmış olur. Seyirciye ilk kez gösterilen bu karakterin Arif'le girdiği etkileşim, Garavel'in tikli olması üzerinden sağlanmaya çalışılan gülmeyi içerir ve böylece anlık tepkilere dayalı güldürme çabasının devam ettiği gözlenir.

Komutan Logar'ın gemisinin G.O.R.A.'ya yaklaşmasıyla, gezegene ilişkin ilk izlenimler de oluşmaya başlar. Görsel efektlerin baskın olarak yer aldığı geminin yanaşma sahnesinden sonra, gezegenin yönetiminde söz sahibi olan kimselerin tanıtıldığı bir karşılama sahnesi gelir. Karşılama esnasında Rendroy karakteri üzerinden yapılan cinsel içerikli espri, filmin yakın gelecekte özellikle Kuna üzerinden yineleyeceği ve daha çok komik bir öğe olarak ele alınan eşcinsellik göndermelerinin süreceğine işaret eder. Cinsellik üzerine eğilme, Arif'in muayene sırasında yanındaki siyahi erkek üzerinden yapılan penis boyu göndermesi ve Komutan Logar ile Kuna'nın birlikte seyrettikleri erkek dansçı hologramı üzerinden devam eder.

Robot 216 ve Ceku'nun tanıtıldığı bölümler, öykünün ana hatlarının belirginleşmesi açısından önemlidir. Komutan Logar'ın Ceku'yla evlenme isteğinin gösterilmesi, filmin çatısını oluşturacak çatışmanın temellerinin atılmasına yarar. Ancak bu bölüm, Arif'in uzay gemisi içindeki maceralarının gösterilmesiyle kısa kesilir. Arif'in duş alması ve yemekhanede yemek yemesi sahnelerinde gösterilen durumlar, onun yabancı olduğu bir ortamda başına gelen ve tam olarak anlamlandıramadığı olaylara verdiği tepkilerin görünür olmasını sağlar. Filmdeki durum ve olayların bu biçimde sıralanması, film boyunca uyulacak bir kuralı da iyiden iyiye ortaya çıkarır. Amir Tocha'nın Ceku'yu

evlendireceği kişiye gezegeni emanet etmesi isteğinin açık edilmesi sonucu Komutan Logar'ın asıl amacının anlaşıldığı sahne ile Arif'in Bob Marley Faruk'u kaçma konusunda ikna etmeye çabaladığı sahne, ana öykünün işleyişine katkı sağlar. Bunları izleyen ve Bob Marley Faruk'un geçmişine dönüş yoluyla 1980'ler Türkiye'sinden bir kesit sunan bölümde ise Cem Yılmaz'ın canlandığı bir başka karakter olan Erşan Kureri üzerinden salt güldürmeye ve durum tespitine odaklanan bir tercihin öne çıktığı görülür. Böylece filmin, öyküyü işleten bölümler ile bu amaçtan uzakta gibi görünen bölümleri birbiri ardına sıraladığı ve bunu yaparken de bu sıralamanın bağlantı noktalarını aceleyle geçiştirdiği görülmektedir.

Bob Marley Faruk'un önerileri üzerine gerçekleşen başarısız kaçma denemelerinin yardımıyla bilimkurgu filmlerine, 216 ve Ceku'nun birlikte eğlenmeleri üzerinden de Dünyalılara (daha çok da Türklere) özgü kültürel olguların (göbek dansı, Yeşilçam filmlerine dair klişeler, kahve falı) yabancı ortamlardaki algılanış biçimlerine gönderme yapan ve bunları gülmenin aracı olarak kullanan film, bu sahnelerden sonra tekrar öykünün ilerleyişine odaklanır. Komutan Logar'ın G.O.R.A.'ya bir alev topu göndermesi ve kutsal taşların kullanımını engelleyerek G.O.R.A.'yı alev topundan kurtaran kişi olması üzerine kurulu planı, Arif'in gezegendeki durumunu belirleyecek gelişmelerin yaşanmasına neden olur. Komutan Logar'ın G.O.R.A.'yı kurtarma piyesi işe yaramayınca devreye giren Arif, doğrudan *Beşinci Güç (The Fifth Element, 1997)* filminden alınan bir yolla gezegeni kurtarınca Ceku'yla yakınlaşması da başlamış olur.

Arif ile Ceku arasında başlaması olası bir aşk ilişkisiyle filmin güldürü kaynaklarına bir yenisi eklenirken, ana iskeletin belirmesindeki en büyük adım da atılmış olur. Bunu yapmak için zamanının yarısını kullanan film, bu aşamadan sonraki olayların büyük bir bölümünde ise öyküyü hızlıca işletecektir. Babasının G.O.R.A.lı olmadığını tam da filmin ihtiyacı olduğu bir anda öğrenen Ceku'nun babasını arama isteği, artık bir üçlü oluşturan Arif, Bob Marley Faruk ve 216'nın da işine yarar. Rendroy'un Arif'e tüm kapıları açan bir kart vermesi, filmin bundan sonraki bölümünü işgal edecek G.O.R.A.'dan kaçış öyküsünü başlatır. Daha önce G.O.R.A.'dan kaçmanın imkansız olduğuna inancı tam olan Bob Marley Faruk'u ikna etmek de yine tam zamanında beliren Garavel'e düşer.

Üçlünün Ceku'yla buluşması ve kaçmak için kullanacakları araçları edinmeleri ile Komutan Logar'ın onları aramak için her yeri yakıp yıkması bölümlerinin ardından gelen ve ekibin ormanda dinlenmelerini içeren bölümde, Arif ile Ceku aşkının hızlı gelişimine tanık olunur. Burada da kadın-erkek ilişkileriyle ilgili Türklere özgü olduğu söylenen nitelikler üzerinden gülme sağlanır. Arif'in yabancı bir ortamda olmasına ek olarak, aşkını ilan ederken de zorlanıyor olması, kendisini Ceku'ya tanıtırken doğrudan ifadeler kullanmasına neden olur; burçlar, İngilizce fiil çekimleri, Dünyalı erkekler, Brad Pitt ve sucuk kokusunu da içine alan geniş bir yelpazede tespit yapma şansı elde edilir. Böylece bir kez daha yabancı bir gezegen ve ona yabancı olma durumu üzerinden seyircinin rahatlıkla anlayabileceği gündelik güldürü öğeleri kullanılmış olur.

Komutan Logar'ın askerlerinden kaçmayı başaran üçlü, askerler tarafından yakalanan Ceku'dan ayrı düşer. Bir şelaleye sığınan Arif, 216 ve Bob Marley Faruk yine tam zamanında ama bu kez hologram olarak değil, gerçekten de orada bulunan Garavel'le karşılaşır. Garavel'in bu aşamadan sonra filme iki türlü hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bunlardan birincisi, Ceku'nun kayıp babası hikâyesini birinci ağızdan anlatan kişi olarak öykünün iskeletini devam ettirmesi bakımından önem taşımaktadır. Daha önceden bu hikâyeye ilgili Ceku'nun annesinden duyulan itiraf, Garavel tarafından genişletilir ve böylece Garavel'in Arif'le iletişim kurma çabasının nedeni de seyirciye açıklanmış olur. Böylece, üçlünün G.O.R.A.'dan kaçış planı ile Ceku'nun kurtarılması gerekliliği birleştirilerek, filmin son bölümüne geçiş sağlanır. Bu geçiş, Garavel'in filme hizmet ettiği diğer noktanın belirmesine de yarar. Arif'in Ceku'yu kurtarabilmek için gerekli donanıma sahip olmayışı, onun Garavel tarafından eğitilmesi gerekliliğini doğurur. Bu durum, Arif'in Garavel'in yanında geçirdiği zaman boyunca filmin sinema referanslarını daha açık bir biçimde yapmasına ve gülmenin de bu referanslar üzerinden gerçekleşmesine neden olur. *Matrix (The Matrix, 1999)*, *Kaplan ve Ejderha (Wo hu cang long, 2000)* ve *Karateci Çocuk (The Karate Kid, 1984)* gibi filmlerin başı çektiği bu gönderme silsilesi içinde dikkat çeken, filmin bütününe sinen 'Türkler uzayda' durumuna ek olarak, bu filmlerin en karakteristik özelliklerinin de Türkleştirilmesi çabasıdır. Kazanılan güçlerle uzuneşek oynamak gibi durumlar ile "Nimetle şaka olmaz!" ve "Bu meyveler ham." gibi ifadeler, özellikle Hollywood sineması ve dövüş sanatlarına dair bilinen klişelerin Türkçe yorumlanarak alaya

alınmasına yarar. Arif'in eğitiminin geçtiği aşamaların önemsizliği bir yana, bu filmlerin Arif özelinde saçma bulunan taraflarının sözel yoruma dayalı olarak aktarılması, içinde bulunulan durum üzerinden gülme yaratılmasını sağlar.

Yine Hollywood filmlerindeki benzer eğitim montajı ve kahramana kıyafet seçme aşamalarından sonra Arif, Ceku'yu kurtarmak üzere geri döner. Dövüş sanatlarının sıkça yer aldığı aksiyon filmlerine göndermelerle dolu biçimde engelleri aşan Arif, evlenmek üzere olan Komutan Logar ve Ceku'nun düğününü basar. Filmin çözüm aşamasına geçildiğinin sinyali olan bu bölüm, tüm gönderme ve Türkleştirme çabalarının da zirve yaptığı bir bölüm olacaktır. Düğünün yapıldığı salona görkemli bir girişten sonra salondakileri "Selamünaleyküm!" diyerek selamlayan Arif, devamında Komutan Logar'ı işaret ederek "Arkadaşın sünnet düğünü var galiba?" cümlesiyle onu küçümser. Aksiyon filmlerdekine benzer biçimde hızlı kurgulanmış kısa bir dövüş sahnesiyle askerleri yere seren Arif'in "Şu anda bu tarz filmlerde olabilecek kahramanlığın artık limitindeyim!" ifadesi, dördüncü duvarın bir kez daha yıkılmasını sağladığı gibi, film boyunca yapılan göndermelerin hatırlatıcısı da olur. 216 tarafından duvara yansıtılan Komutan Logar, Kuna ve Tihulu'nun yatak sahnesi, filmin başından beri yatırım yapılan ve gülünç bir durummuş gibi gösterilen eşcinselliğin sonuca hizmet eden bir yapıya kavuşmasına neden olur. Üç erkeğin aynı yatakta bulunmasının komik bulunacağı düşüncesi ve G.O.R.A.'yı tehlikeye atanın bizzat kendisi olduğunu itiraf eden cümlelerinin de yardımıyla iyice küçük düşen Komutan Logar, sinirlenerek Arif'e iki el ateş eder. Birinci atıştan Matrix'in başkahramanı Neo'nun yaptığı gibi ağır çekimde geriye doğru yatarak kurtulan ve üzerinden geçen ışın sayesinde sigarasını yakan Arif, ikinci atıştan da havaya sıçrayıp Komutan Logar'a nah çekerek sıyrılır. Böylece tepkisel güldürünün vurucu örneklerinin finalde de seyirciye sunulduğu ve hatta filmin çatışmasının bu yolla çözüldüğü görülür.

Garavel'in ayarladığı geminin küçüklüğü nedeniyle 216 ve Bob Marley Faruk'tan ayrılmak zorunda kalan Arif'in gemiye binmeden hemen önce çekindikleri fotoğrafı satmaya çalışırken görüldüğü bölüm, filmin açılışına göndermede bulunur ve böylece öykünün başladığı yerde bitmesi sağlanır. Ardından gelen, Ceku'nun yeni bir gezegene uyum sağlama endişesini dillendirdiği ve Arif'in onu rahatlattığı sahneden sonra film,

Arif ile Ceku'nun arabanın içinde el ele tutuşmuş hâlde uzaklaşmalarıyla son bulur. Böylece, olduğu gibi kabullenilmesi istenen Arif, sevdiği kıza ve gezegenine kavuştuğu mutlu bir sonla, tipik bir film kahramanı olarak ödüllendirilmiş olur.

#### **4.2.2.4. Anlatı yapısını etkileyen etmenler**

Dev bütçesi, görkemli görsel efektleri ve Cem Yılmaz'ın kendisi sayesinde büyük ilgi uyandırmış ve gişede de başarılı olmuş bir film olarak G.O.R.A., Cem Yılmaz'ın sinema öncesi anlatı tercihlerinden fazlaca etkilenmiştir. Bunun yanında filmin bir parodi olarak işleyen yapısı, başta Hollywood olmak üzere sinema dünyası içinde oluşmuş ve seyircide yer etmiş klişelere açık göndermeler yapılmasına da olanak tanımıştır. Böylece filmde öyküye ve güldürüye hizmet eden gelişmeler, Cem Yılmaz'ın gözlem yeteneğinin başı çektiği bir bileşimle seyirciye sunulmuştur.

Yılmaz'ın *Leman Dergisi*'ndeki günlerinden başlayarak oluşturduğu gözlemci karakteri, filmdeki olayların gidişatını etkilemekle kalmayarak, ona, olayların yaşandığı anlarda söz konusu olaylarla ilgili yorum yapma şansı da vermiştir. Kendisinin daha bilinçsiz bir versiyonu olarak tanımlanabilecek Arif Işık karakteri sayesinde Cem Yılmaz, bilimkurgu ve aksiyon filmlerine dair değişmez bazı durumları sergilemiş ve bunları tiye almıştır. İç içe geçtiği söylenebilecek iki kaçırılma olayı etrafında kurulu olan ve çevreleyen etmenlerin bu olaylara doğrudan eklemelenmiş olması nedeniyle fazla karmaşık olmayan senaryo, Cem Yılmaz'ın gösterilerinde yapageldiği tespitleri film içine yedirmesine olanak tanımıştır. *Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977)*, *Uzay Macerası (Star Trek: The Motion Picture, 1979)*, *Beşinci Güç*, *Matrix*, *Kaplan ve Ejderha* ve *Karateci Çocuk* gibi yabancı film örneklerinin yanı sıra *Yeşilçam*'ın klasikleşmiş trüklerini de içeren sinema referansları, öykünün gelişiminde ve gülmenin yaratımında önemli rol oynamıştır. Yılmaz'ın daha önceden özellikle tek kişilik gösterileri aracılığıyla seyirciye doğrudan iletmediği gözlemler, G.O.R.A.'da da benzer biçimde yer almıştır. Filmdeki karakterler, Cem Yılmaz'ın sahnede yaptığına benzer biçimde, zaman zaman seyirciyle doğrudan etkileşime girmiş; seyredilenin bir parodi olduğu hatırlatması sık sık yapılmıştır.



Bu durumu etkilemiş ve filmin gösterimde kaldığı süre boyunca yarattığı heyecanı da körüklemiş bir etmen olarak filmin görsel yapısından da bahsedilmesi gerekmektedir. G.O.R.A.'nın salt bir parodi filmi olmakla yetinmediğine yapılan vurguyu haklı çıkarmak istercesine hazırlanmış ve üst düzey sayılabilecek görsel efektlerle dolu yapısı, daha önce bahsedilen sinema referanslarının doğal ortamlarında gerçekleşmesine olanak tanımıştır. Güldürüye dayalı ve karmaşık olmayan yapıdaki senaryonun geçtiği ortamı ciddiye alarak hazırlamak, filmin gösteriminden önce ve sonra bu konuya yapılan vurgunun artmasına ve G.O.R.A.'nın Türk sinemasının 2000 sonrası döneminde teknik anlamda bir devrimmiş gibi görülmesine neden olmuştur. Bunu mümkün kılan kişinin sinemanın dışından gelerek başarılı olması, Türk sinemasının endüstrileşmemesinin sonuçlarından biri olarak dikkat çekmektedir.

Sinema dünyasına genel atıfları içeren referansları ve başarılı görsel efektleriyle 'Bir Uzay Filmi' olan G.O.R.A.'nın dışında, filmi 'Bir Cem Yılmaz Filmi' olarak nitelendirmeye yarayan durumlar da mevcuttur. Burada da Yılmaz'ın karikatür çizdiği dönemlerde başladığı ve sahne gösterilerinde sürdürdüğü Türkleştirme mekaniğinin devam ettiği gözlenmektedir. Arif'in karşılaştığı durumlara verdiği tepkilerin Türkiye'nin kültürel özelliklerinden kaynaklanan yapısı, filmin yalnızca üretildiği ülkede anlaşılması olası esprilerle bezeli yapısıyla birleştiğinde, dar bir çerçevede ve birbirini tekrar eden yapıda sahnelerin ortaya çıktığı görülmektedir. Sıradan, küfürbaz, üçkâğıtçı ve iş bitirici olarak resmedilen Arif üzerinden film, bu özelliklere sahip insanların yabancı oldukları durumlarda yaptıklarına benzer yorumlarıyla filmin güldürüye dayalı anlarının yegâne temsilcisi olmuştur. Filmlerde çok sık kullanıldığı üzere bir ülkeye, bir mekâna ya da bu durumda bir gezegene yabancı olma durumu üzerinden Arif'e tam gözlem yetkisi verilmiş; Arif'in sözlerine ve beden diline dayalı gülünç anlar birbiri ardına sıralanmıştır. Arif üzerinden Cem Yılmaz, daha önceden karikatür ve tek kişilik gösteriler aracılığıyla yapmış/yapıyor olduğu gözlemleri ön planda tutmayı tercih etmiş ve bu anları yakaladığında filmin ana öyküsünün bu gidişattan etkilenebileceği düşüncesiyle ilgilenmemiş gibi görünmektedir. Dolayısıyla ortaya, birbiri ardına eklenmiş skeçlerin ince bir ipliğe benzetilebilecek basitlikte bir öyküyle bir arada tutulduğu bir film çıkmıştır.

Sinema filmlerinde Cem Yılmaz, her ne kadar Leman geleneğinden beslense de dergi mizahının üzerine yeni bir taş koymamıştır. (...) Gora'daki bir Türk'ün yabancıyla, yabancı diyarlarla imtihanı, zaten doksanlar mizah dergilerinin ana malzemesiydi, Cem Yılmaz bunların üzerine sadece bol bol prodüksiyon koydu; yüksek bütçeli setler, kostümler, yıldız oyuncular v.s.<sup>162</sup>

Bu yapı, karakterlerin yaratılması aşamasında da sorunlara yol açmıştır. Herhangi bir karakterin motivasyonuna ilişkin bilgilerin eksikliği, filmin skeçlere dayalı yapısından ileri gelmiş gibi görünmektedir. İçinde bulunulan durumlara ilişkin (özellikle Arif'in ağzından yapılan) doğrudan yorumlar, Arif ve çevresindeki karakterlere dair seyircinin ipuçları yakalamaya çalıştığı anlar olarak belirir. Benzer biçimde, karakterlerin geçmişine ya da o anki durumlarına ilişkin bilgiler de doğrudan karakterlerin ağzından verilmiştir. Öyküyü ya da karakterleri derinleştirmek gibi bir derdi olmayan film, bu aşamalarda kazandığı zamanı daha fazla güldürü ögesini filme sığdırmak için kullanmıştır denebilir. Cem Yılmaz, verdiği bir röportajda bu durumun farkında olduğunu şöyle açıklamıştır:

Ayrıca çok karton tipler çıkacak karşınıza. Bizim filmin senaryosunu okuyanlar, işin içinde olan oyuncular bile tiplerin üçüncü boyuttan yoksun olduğunu söylediler. Peki bu adamın altyapısında ne var, falan dediler. Böyle şeylerin olmadığı bir film bu, ama espriler de o kadar ucuz değil.<sup>163</sup>

Dolayısıyla Cem Yılmaz'ın G.O.R.A. öncesi döneminde kurmuş olduğu anlatı yapılarının izlerini bu filmde sürmek mümkün olmuştur. Yılmaz'ın tek kişilik gösterilerinde yapmış olduğu gözlemlerin birçoğunu paylaşan ve bunları basit bir öykü çatısı altında toplayan film, daha çok Cem Yılmaz'ın canlandırdığı karakterler üzerinden ilerlemiş; Yılmaz'ın etrafındaki karakterler ve bu karakterleri bir arada tutması beklenen olay örgüsü zayıf kalmıştır. Cem Yılmaz'ın bir komedyen olarak oluşturduğu kimliğin filme neredeyse tümüyle yansımış olması, G.O.R.A.'yı bir bilimkurgu filmi parodisi olmaktan çıkararak uzun metrajlı bir Cem Yılmaz gösterisine

<sup>162</sup> A. Sayın (2010). *Yahşi Batı: Bitmeyen yurdum insanı mizahı*. <http://siyad.org/article.php?id=3464> (Erişim tarihi: 09.04.2013)

<sup>163</sup> S. Erdine (2004). Bir Cem Yılmaz komedisi. *Sinema* (Kasım 2004), s. 69-70.

dönüştürmüştür denebilir. Söz konusu kimlikle tanınan ve bilinen birisi olarak Cem Yılmaz, ünlü bir komedyen olmanın getirdiği avantajları büyük bütçeli bir komedi filmi çekerek kullanmış; sahneden getirdiği esprileri doğal ortamlarında peş peşe yapma olanağı elde etmiştir.

### 4.3. Ata Demirer ve Eyyvah Eyvah

Ata Demirer'in sinemadaki ilk yazarlık deneyimi olan Eyyvah Eyvah, 26 Şubat 2010 tarihinde gösterime girmiş ve gösterimde kaldığı süre boyunca 2.459.815<sup>164</sup> kişi tarafından seyredilerek o yılın en çok seyirci çeken filmlerinden biri olmuştur.

Ata Demirer'in bu filmde önceki tanınırlığı sayesinde hâlihazırda bir avantajı olan film, vurgu yaptığı yöresel güldürü öğeleri ve daha çok bu öğelerden kaynaklanan basit yapısı nedeniyle kendisini kolay bir seyirlik olarak konumlandırmıştır. Bu da popüler sinema örneklerinde daha çok bu nitelikleri arayan seyirci için ilgi çekici olmuştur denebilir. Ata Demirer başta olmak üzere, filmde yer alan tüm oyuncuların güldürüye dayalı performanslarının ön plana çıkarılması da tanıtım aşamasında önemli yer tutmuş; gücünü buradan alan filmin samimiyetine yapılan vurgu, filmin eğlencelik yapısının ana tanıtım malzemesi olmasına neden olmuştur.

Ata Demirer'in geçmişindeki muhtemelen en iyi oyunculuk performansı ve Türkiye'nin en büyük oyuncularından biri olan Demet Akbağ'ın; Demet Akalın, Seda Sayan gibi şarkıcıların ortalaması olan Firuzan tiplemesi, bu noktada sanmıyorum ki kolay unutulsun. Sonuç olarak BKM'nin film için sağlamış olduğu teknik destekle iyi görüntülere sahip olan Eyvah Eyvah, oyunculuğuyla, samimiyetiyle, esprileriyle, sinematografisiyle, basit ama akan senaryosuyla eğlenmek için birebir. Firuzan ve Hüseyin'i çok seveceksiniz.<sup>165</sup>

Filmin Çanakkale'de geçen bölümleri ve özellikle bu bölümlerde hissedilen Kuzey Ege/Trakya etkileri ile müziğin filmde edindiği yer, filmin gösterime girmesinden önce

<sup>164</sup> <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/yerli> (Erişim tarihi: 02.03.2013)

<sup>165</sup> F. Sularöz (2010). *Eyyvah Eyvah*. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-178308/elestiriler-beyazperde/> (Erişim tarihi: 21.10.2014)

ve sonra üzerinde en çok durulan konular olmuş; söz konusu yöreye dair kalıplaşmış konuşma ve davranışların oluşturduğu güldürü öğeleri filmin tanıtımında da etkin rol oynamıştır. Taklitten ve yöresel kalıpların farklı durumlara uyarlanmasından güç alan güldürü anlayışının bir temsilcisi olarak Ata Demirer, yazarlığını ve başrollerinden birini üstlendiği ilk filmine de bu anlayışı taşımayı başarmıştır. Daha önceden oluşturduğu anlatı tarzını filme doğrudan aktarması, filmin seyirciden büyük ilgi görmesinde pay sahibi olmuştur.

#### 4.3.1. Ata Demirer'in kurduğu anlatı yapıları

Sinemanın alanında üretime geçmeden önceki Ata Demirer etkinliklerine bakıldığında televizyon ile sahnenin etkileşiminden oluşan bir yapı görülmektedir. Özellikle 2000 sonrası dönemde televizyonda yayınlanan *Korsan TV (2001)* adlı program ve tek kişilik gösterisi *Tek Kişilik Dev Kadro (1998-2005)*, Ata Demirer'in tanınmasına yardımcı olmuştur. Söz konusu iki alandaki işlerin biçim ve içerik bakımından birbirlerine benzemeleri de Demirer'in güldürü anlayışının yerleşmesinde pay sahibidir. Daha çok ünlü kimseler ile yöresel ağızların taklidine dayanan ve bunun yanında müzikli eğlence anlayışından da beslenen yapılarıyla Ata Demirer anlatıları, sözü edilen işlerde baskın biçimde ortaya çıkmıştır.

Müzik ve tiyatronun birlikte yürüdüğü kariyerinin ilk bölümünde, Ata Demirer'in konservatuar eğitimi aldığı yılların etkisi rahatlıkla görülebilmektedir. Okul yıllarında taklit ve piyanist şantörlük yaptığını belirten Demirer<sup>166</sup>, Gökhan Semiz ve Uğur Uludağ aracılığıyla ilk tek kişilik gösteri deneyimini ve Dormen Tiyatrosu'nda sergilenen bir oyunda rol almasıyla da ilk oyunculuk deneyimini yaşadktan sonra 1998 yılında ilk profesyonel gösterisini Leman Kültür'de sergilemiştir. Bu gösteri daha sonra Korsan TV'de canlandıracağı birçok tipin doğumuna kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla Ata Demirer'in kendisiyle özdeşleşmiş güldürü anlayışının izlerini 1998 yılına dek sürmenin mümkün olduğu görülmektedir.

2001 yılında yayınlanmaya başlayan Korsan TV, Ata Demirer'in daha önceden oluşturmuş olduğu tiplmelerin geniş kitlelerce tanınmasına aracılık etmiştir. Bunda,

<sup>166</sup> <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/14616796.asp> (Erişim tarihi: 07.10.2014)

Demirer'in yarattığı özgün tiplerin yanında, ünlü kişilerin taklitlerine dayanan ve o kişilerin karakteristik özelliklerinin abartılarak sergilenmesiyle oluşturulan tiplerin de etkisi vardır. Şükrü Sus, Niyazi Gül, Akın İpekçe, Necip İncesaz gibi tiplerin sürüklediği bölümler ile Bülent Ersoy, Fatih Terim, Erman Toroğlu, Müslüm Gürses gibi ünlü isimlerin taklitlerine dayalı bölümlerden oluşan ve giderek genişleyen yapısıyla Korsan TV, birbirlerinden bağımsız oluşturulmuş skeçlere ev sahipliği yapmıştır. Bölümler arası bağlantıların silikliği, Fatih Terim'in ekonomi hakkında yorum yapmasına ya da Müslüm Gürses'in üniversite sınavına girecek öğrencilere tavsiyelerde bulunmasına olanak tanımıştır. Böylece taklit yeteneğinden aldığı güçle Ata Demirer, aralarında konu bütünlüğü bulunmayan canlandırmalara dayalı bir televizyon programında her telden çalabilme olanağı bulmuştur.

Benzer bir yapıyı Demirer'in Leman Kültür'den sonra Beşiktaş Kültür Merkezi'nde sahnelediği Tek Kişilik Dev Kadro adlı gösterisinde de görmek mümkündür. Televizyondan farklı olarak, bu gösteride tipler arası geçişleri o tiplere dair kimi girizgâhlarla yapan Ata Demirer, daha önceden canlandırdığı ya da taklitlerini yaptığı kimselere ilişkin kendi yaşamından örnekler sunmuştur. Böylece, tek kişilik gösterilerin doğasına uygun bir biçimde, söz konusu tiplerin Demirer'in kendi yaşamından kaynaklanan gözlemlere dayandığı izlenimini edinmek kolaylaşmıştır. Tek Kişilik Dev Kadro'nun hâlihazırdaki Ata Demirer anlatılarında fark yarattığı söylenebilecek nokta, Demirer'in yöresel konuşma ve davranışları skeçlerine daha fazla yedirmeye başlaması olarak gösterilebilir. Antik Yunan söylenceleri ya da Harry Potter kitapları gibi skeç başlıklarının altında canlandırdıklarıyla Ata Demirer, söz konusu konulara dair bilindik durumları yöresel ağızlarla ya da taklitlerini yaptığı ünlülerin kemikleşmiş tarzlarıyla süsleyerek sergilemiştir. Böylece kültürel olarak seyirciye yabancı sayılabilecek durumların yerelleştirilmesiyle gülme sağlanmış; bu gülme esnasında, sahnede canlandırılan tiplerin birbirlerine verdikleri anlık tepkilerden de yararlanmışlardır.

Gerek televizyon programı gerekse de tek kişilik gösterisi için ortak denebilecek noktalardan biri müziğin kullanımınıdır. Canlandırılan olaylar ne kadar alakasız olursa olsun skeçler arasına sızmayı başaran müzik, güldürünün kaynaklandığı yerlerden biri

olmuş; skeçler arası geçişleri sağlamada da anlatıya yardım etmiştir. Özellikle müzik dünyasından gelen ünlülerin taklitleri sayesinde gerçekleşen bu durum, Ata Demirer'in aldığı müzik eğitimi sayesinde salt parodi olarak anlaşılma tehlikesini bertaraf etmiş; müzik bilgisinin etkin kullanımı sayesinde taklitleri zenginleştiren bir bileşim ortaya çıkmıştır. Büyük bir ciddiyetle icra edilen eserlerin arasından taklidini yaptığı ünlünün tarzıyla doğrudan seyirciye seslendiği anlarda Demirer, o ünlünün ya da o anki skeçe konu olan durumun yaratması muhtemel gülünçlüğe vurgu yapmıştır.

Ata Demirer'in kendi anlatılarıyla ünlenmesinin yanı sıra, kendisinin yazmadığı çeşitli film ve dizilerde oynamış olması da onun ünlenmesine katkı sağlamıştır. Bu film ve dizilerin çok denebilecek sayıda seyirci tarafından takip edilmesi, Ata Demirer'in kendi anlatıları dışındaki işlerde de yer alan bir oyuncu olarak yer etmesini sağlamıştır. *Neredesin Firuze* (2004) ve *Osmanlı Cumhuriyeti* (2008) gibi filmler sayesinde Demirer, kendisi tarafından yazılan bir filmde önce sinemanın alanına geçiş yapmıştır denebilir. Bunlar arasından özellikle *Neredesin Firuze*'de, daha önceden canlandırıyor olduğu tiplere yakın bir kompozisyon yaratmış; ünlü olmak isteyen amatör bir şarkıcı rolünde büyük beğeni toplamıştır. Ata Demirer tarafından yaratılmamış televizyon dizisi tarafına bakıldığında kendisinin ününü katlamasında büyük pay sahibi olan *Avrupa Yakası* (2004-2009) adlı dizi görünür. 2000'lerin ortalarından (iki yıllık ara dışında) sonlarına dek rol aldığı dizide canlandığı karakter aracılığıyla seslendiği insan sayısı artan Demirer, dizinin kendisine tanıdığı özgürlük alanında yine daha çok tepkisel güldürüye dayalı bir oyunculukla varlık göstermiştir. Dizinin çok sayıda kişi tarafından seyrediliyor olması da Ata Demirer'in 2000 sonrası dönemdeki ünlü olma durumuna katkı sağlamıştır.

Ata Demirer'in anlatılarına genel olarak bakıldığında taklide, müziğe ve yerelleştirmeye dayalı bir güldürü anlayışının baskın olduğu görülmektedir. Kendisi tarafından canlandırılan çok sayıda tiplere sayesinde birçok konuda yorum yapma şansı elde eden Demirer, jest ve mimiğe dayalı bir oyunculukla, özellikle taklit konusunda oldukça başarılı olmuş; herhangi bir konu bütünlüğüne sahip olmasalar da skeçlerin güncelleme olan bağı ve çeşitliliği sayesinde taklide dayalı güldürü anlayışında olumlu sayılabilecek bir yenileşmeyi de beraberinde getirmiştir. Müziğin etkin kullanımı sayesinde de

Demirer, televizyon programı ve tek kişilik gösterilerinde seyircinin dikkatini ayakta tutmaya yarayan eğlencelik geçişler yaratmıştır. Zamanla kendisiyle birlikte anılan bir güldürü anlayışının temsilcisi hâline gelen Ata Demirer, yalnızca oyuncu olarak yer aldığı televizyon dizileri ve filmler sayesinde de tanınırlığını artırmıştır.

#### **4.3.2. Eyyvah Eyvah**

##### **4.3.2.1. Künye**

Yönetmen: Hakan Algül

Senarist: Ata Demirer

Yapımcı: Necati Akpınar

Oyuncular: Demet Akbağ (Firuzan)

Ata Demirer (Hüseyin Badem)

Özge Borak (Müjgan)

Bican Günalan (Ramiz)

Salih Kalyon (Halil Badem)

Tanju Tuncel (Hatice Nine)

Meray Ülgen (Ali Rıza Şeker)

Bülent Şakrak (Menajer Metin)

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış

Sanat Yönetmeni: Mete Yılmaz

Kurgu: Mustafa Gökçen

Müzik: Fahir Atakoğlu

Serkan Çağrı

Yapım: BKM Film

Dağıtım: UIP

Gösterim Tarihi: 26 Şubat 2010

Süre: 104 dakika

##### **4.3.2.2. Öykü**

Çanakkale'nin bir kasabasında dedesi ve ninesiyle birlikte yaşayan Hüseyin Badem, kendi hâlinde bir çalgıcıdır. Müzisyen arkadaşlarıyla birlikte düğünlerde sahne alan

Hüseyin, bir gece ninesinin sakladığı bir kutuda, ölmüş bildiği babasına ait bir fotoğraf ve babasıyla annesinin birbirlerine yazmış oldukları mektupları bulur. Mektuplarda yazılı adresten yola çıkarak İstanbul'a, babasını bulmaya gider. Memleketlisi olan terzi Ramiz'in dükkânında beklerken Firuzan adlı bir şarkıcıyla karşılaşır. İkilinin yolları, Firuzan'ın kıyafetlerinin teslimini yapamayacak olan menajerin işini Hüseyin'in üstlenmesiyle tekrar kesişir. Bir süre sonra Hüseyin'in müzikteki yeteneklerini fark eden Firuzan onu ekibine alır. Hüseyin'in babasını arama hikâyesinden etkilenen Firuzan'ın, ona bu yolda yardımcı olmaya karar vermesiyle ikili, Hüseyin'in babasını birlikte arayacak; bunu yaparken de başlarına gelmeyen kalmayacaktır.

#### **4.3.2.3. Anlatı yapısı**

Müzikle olan yoğun ilişkisini göstermek istercesine Hüseyin ve saz arkadaşlarının kameraya bakarak şarkı söylemesiyle açılan film, devamında gelen gemi sahnesindeki şaşkınlık yaratıcı duruma dayalı gülme aracılığıyla jeneriğini tamamlar. Denizde âlem yaptıkları kayığın parçalanması sonucu kendilerini Sahil Güvenlik'te bulan ekibin, kayık sahibinin bahanelerine rağmen mağdur oldukları iddiasını sürdürmeleri, Hüseyin'in kendisini seyirciye doğrudan tanıtmaya şansı elde etmesini sağlar. Kendisine sorulan sorular aracılığıyla Hüseyin'in adı, anne-baba adı, soyadını nereden aldığı ve babasının yerine dedesinin geçtiği gibi bilgiler Hüseyin'in kameraya bakarak iletildiği bilgiler arasında yer alır.

'ÇANAKKALE / Geyikli' yazılı bir manzara görüntüsü sayesinde, bulunulan yere ilişkin bilgi vererek geçiş sağlayan sahnenin ardından, Hüseyin'in işi ile ninesi ve dedesine dair giriş sayılabilecek bilgilerin verildiği sahne gelir. Hüseyin'in akşama çalacağı düğünden kaç para kazanacağını merak etmesi üzerinden paragöz, ninenin yorumları üzerinden de alkolik olduğu anlaşılan dedenin yanı sıra, dede ile nine arasındaki çekişmeye de sahne olan bu bölüm, karakterler arası ilişkilerin yavaş yavaş belirmeye başlamasını sağlar.

Hüseyin'in âşık olduğu Müjgan'ı görmesinin ardından, kasabadaki yaşama ve karakterlere ilişkin gözlemlerin yer aldığı sahneler arka arkaya gelir. Kurtlar Vadisi hayranı berberin Polat Alemdar taklidi, ineği rahatsızlanan kasabalıya yardımcı olan



Hüseyin'in inekle ilgili yorumları, kahvehaneye getirilen kızışmış köpek aracılığıyla geçilen cinsel güç artırıcı denizkeşanesi konuşması üzerinden film, kasabadaki gündelik yaşama ilişkin gözlemler sunarken birbirinden kopuk anlar üzerinden gülme sağlamış olur.

Hüseyin ve ekibinin çalgıcı olarak yer aldığı düğün sahnesinde yaşananlar, Hüseyin'in Müjgan'a yakınlaşabilmesi için filme ve Hüseyin'e yardımcı olur. Hüseyin'in tanıdıklarından birinin kız kardeşinin leblebi yerken boğulma tehlikesi geçirmesi, Hüseyin'in uyguladığı Heimlich manevrası nedeniyle kıskançlık krizine giren ağabeyin Hüseyin'e saldırmasına neden olur. Kafasında şişe kırılan Hüseyin, soluğu Müjgan'ın çalıştığı sağlık ocağında alır. Sağlık ocağı sahnesi, Hüseyin'in, sevdiği kadının yanında utangaç birine dönüştüğünü göstermeye yarar. Hüseyin'in evde dinlendiği sırada, onun düğünden kazandığı paranın bir kısmını (ç)alan nine, paraları yatak odasında sakladığı kutuya yerleştirir. Bu kutuyla birlikte, filmin ana öyküsünü oluşturmak üzere ilk adımın atıldığını söylemek mümkündür.

Kasabaya ilişkin gözlemler tarafından bir kez daha bölünen film, Hüseyin ve arkadaşlarının sahilde kurdukları sofra etrafındaki muhabbetleriyle birlikte, Hüseyin'in Müjgan'a olan aşkına odaklanır. Sohbet esnasında Hüseyin'in duygusallığının, doğrudan kendisi tarafından seslendirilen bir şarkıyla açık edilmesi dikkat çekicidir. Ertesi gün Hüseyin'in müzisyen arkadaşlarından birinin onu sürpriz bir biçimde Müjgan'la buluşturmasıyla, Hüseyin'e ve Müjgan'a ilişkin yeni bilgiler seyirciye aktarılır. Özellikle Hüseyin'in babasız büyümesi üzerine odaklanan konuşmaları, Hüseyin'in müzisyenliğinin kaynaklandığı yerleri açıklamaya da yarar. Bu konuşma sırasında Hüseyin'in Müjgan için klarnetiyle çaldığı şarkı, filmin duygusal tonunun bir sonraki sahneye de taşınmasını sağlaması bakımından dikkat çekicidir.

Müjgan'a çaldığı şarkıyı evlerinin bahçesinde de çalmaya devam ettiğini gördüğümüz Hüseyin, dedesinin ondan para istemesi üzerine salonda uyumakta olan ninesinin koynundan, filmde daha önce de görünen kutunun anahtarını alarak paraların biriktiği kutuya yönelir. Ninesinin biriktirmiş olduğu paraların yanında, kutunun içinde yer alan fotoğraf ve mektupları da fark eder. Böylece filmin daha önce aşamalı olarak kurmaya

çalıştığı ama kasabaya ve kasabalıya ilişkin gözlemleri içeren sahneler yüzünden bölünen ve Hüseyin'in babasını araması üzerine kurulu olan iskelet de tümünden ortaya çıkar.

Dedesı ve ninesinden babasının aslında ölmediğiyle ilgili kısa bir açıklama dinleyen Hüseyin, ertesi gün İstanbul'a doğru yola koyulur. İndiğinde ilk uğradığı yer, aile dostları Ramiz'in dükkânı olur. Ramiz'e memleketten haberler veren Hüseyin, bir süre sonra Ramiz'in dükkân dışındaki işi nedeniyle dükkâna göz kulak olmaya başlar. Hüseyin dükkân içinde amaçsızca dolanırken dükkânın kapısında beliren Firuzan'la birlikte ve sonraki birkaç sahne aracılığıyla film, yeni bir karakteri tanıtmaya başlar. Abartılı saç ve makyajıyla dikkat çeken, hâl ve tavırlarından rahat birisi olduğu anlaşılan Firuzan, Hüseyin'i Ramiz'in kalfası sanarak ondan yardım ister. Firuzan'ın gece elbisesinin yırtılması, Hüseyin'le Firuzan arasındaki etkileşimin olumsuz başlamasına neden olsa da Hüseyin'in naif yapısı nedeniyle bu olumsuzluk uzun sürmez. Firuzan'ın sahne aldığı gece kulübüne doğrudan geçiş yapan film, onun çalıştığı ortamı göstermekle kalmayarak, gelecekte üzerinden yapay bir gerilim sağlayacağı Firuzan'ın belalı sevgilisini de tanıtır.

Ertesi gün babasını arama çalışmalarını başlatan Hüseyin'in İstanbul'da geçirdiği zaman, onun İstanbul'a yabancı olmasından kaynaklanan gülünç anlar yaratır. Binddiği otobüste bir erkek tarafından taciz edildiğini düşündüğünde verdiği tepki, elindeki fotoğrafın arka yüzünde yer alan adreste karşılaştığı adamla olan tartışması ve tüm mahalleyi tanıdığı söylenen çakmakçıyla olan etkileşimi, Hüseyin'in yabancısı olduğu bir ortamda işini zorlaştıran ve bu kişilerin yaptıkları ile söylediklerine verdiği tepkiler üzerinden güldürmeye çalışan anlar yaratılmasına yol açar.

Babasıyla ilgili bilgi alması olası bir dükkânın bir hafta boyunca kapalı kalacağını öğrenen Hüseyin, Ramiz'in dükkânında bu süre boyunca İstanbul'da ne yapacağını düşünürken gelen bir telefon, Hüseyin'in Firuzan'la yeniden karşılaşmasına neden olur. Firuzan'ın menajerinin Ramiz'in hazırladığı kıyafetleri Firuzan'a ulaştıramayacak olması, bu işin Hüseyin'e kalmasına yol açar. Firuzan'ın başrolde olduğu bir röportaj ve fotoğraf çekiminin yapılacağı mekâna gelen Hüseyin'in, içinde bulunulan duruma

yabancı oluşu üzerinden bir kez daha kahkaha üretmeye çalışan film, bu sefer bu duruma Firuzan'ı da katar. Sipariş verilen yabancı yemeklerin telaffuzu ve dişte kalan yemek artığı gibi öğelere dayandırılan güldürme çabaları, Firuzan'ın fotoğraf çekiminde kılıktan kılığa girmesiyle sürdürülür. Bu esnada Hüseyin'in, Firuzan'ın yer etmek için didindiği dünyadan iyice uzak oluşu, fotoğraf çekimi boyunca içtiği içkinin de etkisiyle, onu, daha doğrudan ve gürültülü tepkiler vermeye iter. Kasabasından getirdiği alışkanlıklarını yeni tanıştığı bu cafcacflı ortama uyarlamaya çabalayan Hüseyin'in bu çabası ile Firuzan'ın giydiği abartılı kostümler, bu sahnede güldürünün kaynaklandığı yerlerin başında gelir.

Firuzan'ın, Ramiz'in dükkânında kederli bir biçimde klarnetini çalmakta olan Hüseyin'i görmesiyle filmin ana öyküsünü ilerletmeye geri döndüğü anlaşılır. Hüseyin'in klarnet çalışı, hem iyi çalması nedeniyle Hüseyin'in müzikteki yeteneğinin Firuzan tarafından anlaşılmasına hem de Hüseyin'in sıkıntılı zamanlarında klarnetine sığındığını açıklamasıyla derdini Firuzan'a anlatmasına yarar. Böylece Hüseyin'in babasını aradığını ve sevdiği bir kız olduğunu öğrenen Firuzan, Hüseyin'e daha da ısınmaya başlar. Dolayısıyla karakterler arası etkileşimde, karakterlerin öykülerini kendi ağızlarından anlatması ile müziğin buna yardımcı olması durumunun devam ettiği görülmektedir.

Firuzan'ın ekibinde yer alan müzisyenlerden birinin işi bırakması nedeniyle doğan ihtiyacı dolduran Hüseyin, Firuzan'ın orkestrasına verdiği müzik dersi ve onlardan istek parça talep eden tehditkâr adamın isteğini yerine getirme konusundaki başarısı nedeniyle, Firuzan'ın güvenini kazanmaya devam eder. Evde uyuyakalan Ramiz'in telefonunu duymaması üzerine Hüseyin'in geceyi Firuzan'da geçirmek zorunda kalması, daha önceden belalı olarak resmedilen Firuzan'ın sevgilisinin devreye girerek tipik bir kıskançlık güldürüsü sergilenmesine neden olur. 'Dolapta saklanırken basılan adam' esprisi üzerinden sonuçlanan sahneyle film, birkaç dakika önce Firuzan'ın oyuncakları üzerinden karaktere dair basmakalıp da olsa bir şeyler söyleme fırsatını kullanmak yerine, Hüseyin'in kendisini bu oyuncaklardan biriyle savunmasından kaynaklanan gülünçlüğü tercih eder.

Sevgilisinin Hüseyin'e saldırması yüzünden duyduğu vicdan azabı nedeniyle, kendisini, Hüseyin'in babasını bulmak için ona yardım etmek zorunda hisseden Firuzan'ın da aramalara katılmasıyla filmin yanlışlıklar ve rastlantılar komedyası denebilecek yapıya daha da fazla sarıldığı görülmektedir. Hüseyin'in İnternet'ten bulduğu bilgiler üzerine biçimlenen arama çalışmalarındaki ilk durağı teşkil eden peynircide neredeyse tüm den yanlış anlamalar üzerine kurulan güldürü anlayışı, Hüseyin'in panik içindeki tepkilerinin yeniden görünmesine neden olur. İkilinin bir sonraki durakları olan emlakçıya ulaşmasıyla filmin, daha önceden herhangi bir biçimde temellendirilmemiş olan bir virajı alarak çatışmasını bambaşka bir yere doğru çekmeye başladığı görülür. Emlakçıda bir cinayete tanıklık eden ikilinin içine düştükleri durum, ikilinin bu durumdan kör taklidi yaparak kurtulmaya çalışmaları üzerinden gülme yaratırken öykünün çözümüne doğru ilerleyen yolu da kestirmeden almasına yarar.

Bindikleri taksinin içinde emlakçıda başlarına gelenlerden ötürü kavgaya tutuşan ikili, taksicinin sinirlenmesine, sinirlenen taksicinin Firuzan'a çıkışması da Hüseyin'in taksiciyi boğmaya çalışmasına neden olur. Kontrolde çıkan taksi bir inşaat iskelesine çarpınca yolu hastaneye düşen Hüseyin ve Firuzan, veznede ödeme yaparken, yanlarındaki veznede Hüseyin'in babasının adının telaffuz edildiğini duyarlar. Yan veznede bahsedilen odaya gittiklerinde, gerçekten de Hüseyin'in babası olan adamı yatakta bulurlar ve böylece filmin iskeletini oluşturan ana öykü, tamamen şans eseri denebilecek biçimde sonlandırılmış olur.

Emlakçının devreye girişinden sonra filmin aldığı keskin dönüş, film için ikinci bir finalin gerçekleşmesine neden olur. Firuzan'ın yer aldığı afişler sayesinde Ramiz'e kadar iz süren emlakçının adamları Ramiz'i esir alır ve Hüseyin'e telefonla ulaşarak belirtilen yere gelmelerini isterler. Denileni yapan ikili ve Ramiz, ikilinin emlakçıda işlenen cinayete tanık olmaları nedeniyle kirece batırılmış biçimde öldürülmeyi beklemektedir. Emlakçının silahını doğrulttuğu anda imdada yetişen Firuzan'ın sevgilisinin başlattığı silahlı çatışma Hüseyin, Firuzan ve Ramiz'e vakit kazandırır; Firuzan'ın menajerinin getirdiği polislerin olay yerine ulaşmasıyla da çatışma sona erer. Böylece filmin sonlarına doğru temelsiz bir biçimde başlayan bu gerilim, başladığı biçimde çabucak son bulur.

Ertesi gün taburcu olan babasını hastaneden almaya Firuzan ve Ramiz’le birlikte giden Hüseyin, babasına, onu Geyikli’ye götürmek istediğini söyler. O ana kadar, ilk buluştukları sahnedeki yoğun duygusallık denemesi dışında, birbirlerine karşı herhangi bir yakınlık hissettiği söylenemeyecek iki karakter arasındaki yakınlaşma, babanın Geyikli’ye gelmeyi kabul etmesiyle görünür olur. Dört karakterin içinde buldukları arabanın uzun bir yolda uzaklaşmasıyla son bulan film, özellikle son dakikalardaki olaylar zinciriyle filmin iskeletini tümünden boş vermiş gibi görünen bir yapıya bürünmüştür. Hüseyin’in babasını bulması öyküsü tamamen rastlantılarla çözüme kavuşturulurken, bu rastlantılardan biri olan emlakçıdaki cinayet filmin finalinde daha önemli bir yer kazanmış; iki durumun da birbirini olumsuz etkileyen yapısıyla film, olaylar silsilesi arasında geçirilen müzikli güldürü anlarıyla akılda kalan bir yapıya bürünmüştür.

#### ***4.3.2.4. Anlatı yapısını etkileyen etmenler***

Ata Demirel’in Eyyvah Eyvah öncesi dönemde oluşturduğu anlatı yapısı tercihleri, Eyyvah Eyvah’ın anlatı yapısını da etkilemiştir. Özellikle yöresel davranış kalıpları ve müziğin kullanımı, filmin öyküsünü belirleyen etmenler hâline dönüşmüştür. Ata Demirel, Eyyvah Eyvah özelinde görülen doğrudan sahneden kopyalanma durumunu bir röportajında şöyle açıklamıştır:

(...) benim senaryoya girişme motivasyonum hep aynı şey: Stand-up’ımda anlattığım karakterler zamanla benimle bütünleşiyor ve onları çok sever hale geliyorum. Bir film yazayım dediğimde bu karakterlerden yola çıkıyorum. Hüseyin Badem, sahnede seyircinin en çok güldüğü esprilerden biriydi, öyle bir karakter vardı. Tek Kişilik Dev Kadro 2’nin Trakya İnsanı bölümünde Hüseyin Badem’i görebilirsiniz. Bir komedi filmi yazayım diye yola çıktım ve oyunumda gülünen karakterlerden bir tanesine öykü yazmaya karar verdim. Onu oluştururken de müzisyen olsun istedim. Çünkü müzik benim dolu olduğum bir alan. Ben konservatuarda ud çalmıştım ama klarnet çalmayı çok istemiştim. Karakter klarnet çalsın istedim ve iş böyle yürüdü. Eyyvah Eyvah’lar benim müzik aşkım sayesinde ilerlemiş filmlerdir. Müzikleriyle birlikte yazdım senaryoyu. Şurada Fasulye, şurada Karaçalı

çalar diye... Müzikleri de kendim buldum. Bir sahneyle birlikte müziği de geldi aklıma.<sup>167</sup>

Televizyon programı ve tek kişilik gösterilerinde taklide dayalı ve müziğin etkin kullanımını içeren skeçler aracılığıyla gülme sağlayan Demirer'in bu biçimde kurduğu anlatılar, onun, sahnede tümü kendisi tarafından canlandırılan tipler yaratmasına olanak tanımıştır. Bu tiplerin etkileşimi ve bu etkileşimle ilgili anında yaptığı yorumlar, Ata Demirer'in anlatıyor olduğu durumla ilgili dikkat çekmek istediği noktaları daha net aktarmasını sağlamıştır. Sahnede ve televizyonda zaman kazanmak ya da gülmeyi artırmak için başvurulan bu yöntem, söz konusu anlatılarda yer alan tiplerin derinlikten yoksun biçimde yapılandırılmasını da beraberinde getirmiştir. Geniş bir konu serbestliği içine yerleştirdiği tiplerin belirgin özellikleri üzerinden sağlanan gülme, sahne ve/veya televizyondaki anlatılar açısından zaman kazandırıcı ve kaha artırıcı bir nitelik taşıırken, Eyyvah Eyvah özelinde durumun farklı olduğunu söylemek mümkündür.

Ata Demirer'le birlikte anılan güldürü anlayışı, filmin klasik anlatı yapısına fazlaca uyan yapısının sağladığı kolaylıklar sayesinde, filmin akışında rahatlıkla yer etmiştir. Başlarda Hüseyin ile Hüseyin'in ailesi ve arkadaşları üzerinden yöresel güldürü malzemeleri üreten film, filmin ilk bölümlerini kahramanının yaşam alanını tanıtmakla geçirmiştir. Bu esnada Hüseyin'in müzisyenliği sayesinde filme sık sık müzikli aralar verilmiş; birçok sahne geçişinin de bu yolla yapıldığı görülmüştür. Film özelinde nihayete erdirilmeyen bir aşk hikâyesine dair kırıntıların araya serpiştirilmesinden sonra, öyküyü hızlıca ilerletmek adına ortaya atılan Hüseyin'in babasının aslında yaşıyor olabileceği bilgisiyle filmin ana öyküsü ilerlemeye başlamıştır. Filmin Hüseyin'in babasını araması üzerine kurulu olan öyküsü, Eyyvah Eyvah'ın klasik anlatı kurallarına büyük ölçüde duyduğu sadakati göstermekle birlikte, Ata Demirer anlatılarının baskınlığının devam edişine de sahne olur. İstanbul'a yabancı birisi olarak Hüseyin'in bu şehirde karşılaştığı durumlar ve bu durumlara verdiği tepkiler, Ata Demirer'in tiplerini oluştururken başvurduğu yollara benzer biçimde inşa edilmiştir. Gerek Hüseyin'in gerekse de karşılaştığı insanların abartılı davranışları,

---

<sup>167</sup> M. Işıl (2012). "Kötü karakterlerde oynayayım diye çok uğraştım". *Sinema* (Ocak 2012), s. 59.

tepkisel gülmenin kaynağı olmuştur. Firuzan'ın devreye girmesiyle birlikte İstanbul'un gece hayatına dair gözlem yapma fırsatı da bulan film, bu anlayışın içinde yer etmiş ve klişeleşmiş yapıları öyküsünü iletirmek adına kullanmıştır. Firuzan, Firuzan'ın sevgilisi, Firuzan'ın menajeri, Firuzan'ın müzisyen ekibi ve Firuzan'ı dinlemeye gelenler üzerinden sinemanın kullanageldiği kişileştirmeleri kullanan film, bunlar sayesinde çoğu zaman gülme ve seyrek de olsa gerilim üretmiştir. Bu üretim, seyircinin duygu durumunda değişiklik yaratma amacı gütmesi ve öykünün ilerleyişinde pay sahibi olması bakımından dikkat çekicidir.

Hüseyin'in ağzından kendisi ve babasıyla ilgili anlattıkları, onun aile yaşamına ilişkin bilgilerin seyirciye doğrudan verilmesine neden olmuş; böylece Hüseyin'in tipik denebilecek bir Ata Demirer tiplemesi olarak kalma tehlikesi bir ölçüde bertaraf edilmiştir. Ancak sözel açıklamalara dayalı bu karakter yapılandırması, filmin anlatısının klasik anlatıyla ortaklaştığı yerleri daha fazla açık etmiştir. Hüseyin'e ek olarak, başta Firuzan olmak üzere, onun karşılaştığı karakterlerin de benzer biçimlerde oluşturulması, daha çok, aceleyle kurulan dramatik yapının çözülmesi aşamasına da benzer bir hızda geçmeye hizmet etmiştir. Özellikle son bölümde (yine klişeleşmiş özelliklerle çizilen kötü adam benzeri tiplmeler nedeniyle) film, ana öyküsünün ulaşmaya çalıştığı noktadan savrulmuştur. Bu savruluk, karakterlere özgü tepkisel davranışların daha da belirgin hâle gelmesine neden olmuş; bir noktadan sonra filmin bütünlük kaygısının tümünden yok olmasını da beraberinde getirmiştir.

Film Hüseyin'in hikayesi merkezli, Firuzan'ın hayatından kesitlerle çok klasik ve oldukça basit bir hikayeyi anlatarak, tempo düşürmeden izleyiciye kendini izlettiriyor ve -film akıllarda kalacak olmasa da- samimiyetiyle bizleri etkiliyor. Fakat senaryonun konuları bağlamada çok klasikleşen tarzı, kimi zaman gereksiz, kimi zaman konuları çabuk geçiştiren kısımları, filmin eksi yönlerini oluşturuyor.<sup>168</sup>

Ata Demirer'in kendisiyle özdeşleşmiş anlatıları oluştururken yararlandığı öyküleme biçimlerinin klişeleşmiş yanlışlıklar komedisi numaralarıyla bileşiminden oluşan

<sup>168</sup> Sularöz (2010), <http://www.beyazperde.com/filmler/film-178308/elestiriler-beyazperde/> (Erişim tarihi: 21.10.2014)

Eyyvah Eyvah, özellikle Hüseyin'in davranışlarından kaynaklanan bir naiflikle birlikte anılmış; bu durum, filmin senaryo ve yönetmenlik konusundaki eksikliklerinin görmezden gelinmesini de beraberinde getirmiştir.

Televizyondan gelen Hakan Algül'ün aksamayan ama çok da sinema kokmayan yönetimi durumu idare ediyor. Ata Demirer de bu tamamı kendisine ait ilk senaryosunda kimi zaafllara rağmen komik 'gag'lerle ve pek de aksamayan performansı ile yara almadan kurtuluyor.<sup>169</sup>

Olay örgüsünün olumsuz anlamda etkilenmesinin önüne geçebilmek için güldürü öğelerini daha fazla ön plana çıkararak ve konu bütünlüğünü sağlamaktansa bir an önce çözüme ulaşmayı hedefleyen film, Ata Demirer'in sinema alanına geçiş yapmadan önce oluşturmuş olduğu anlatı tercihlerini de bu yönde kullanmıştır. Müzik ve yöresel kalıplara yaslanan güldürü, filmin tanıtımında üstlendiği rol sayesinde çok sayıda insana seslenmenin aracı olmuştur. Ata Demirer'in söz konusu anlatı tercihleriyle tanınan bir komedyen olmasının da etkisiyle filmin gişede başarı yakaladığını söylemek mümkündür.

---

<sup>169</sup> B. Göral (2010). Eyyvah Eyvah. *Arka Pencere* (18), s. 17. <http://www.arkapencere.com/2010/02/26/> (Erişim tarihi: 09.04.2013)



## 5. Sonuç

Türk sinemasının 2000 sonrası döneminde etkin olmuş komedyenlerin filmleri, Türkiye’de sinemaya gitme alışkanlığının 2000’li yıllarda dönüştüğü durumu özetlemeleri bakımından önemlidir.

Gösterildikleri yıllarda Türkiye’de en çok seyredilen filmler listesinin ilk sıralarında yer alan Vizonte, G.O.R.A. ve Eyyvah Eyvah adlı filmler, bu filmlerin çekilmesinde etkin rol oynayan komedyenler sayesinde, çekilebilmenin ötesine geçerek birer rekortmen olmuşlardır. Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demirel’in sinemaya geçmeden önceki dönemlerinde oluşturmuş oldukları ve adı geçen filmlerde belirleyici olan anlatı yapısı tercihlerinin, filmlerin çekilmesinde ve gişede başarılı olmasında etkili oldukları görülmüştür. Filmlerin senaryolarının bizzat komedyenler tarafından kaleme alınmış olduğu açıklaması, anlatı yapısı tercihlerinin kaynaklandığı noktaları açıklamada yetersiz kalmaktadır. Bu açıklamayı yetersiz kılan, sinema için yaratılan eserlerin kendilerine özgü bir dillerinin oluşudur. Çalışmaya konu olan filmlerin anlatı yapılarına bakıldığında, komedyenlerin adlarıyla birlikte anılan tarzlarını neredeyse tümüyle filmlerine taşıdıkları ve böylece bu filmlerin sinemasal anlatıyla olan ilişkilerinin sınırlı kaldığı görülmüştür.

Komedyenlerin filmlere olan etkilerinin nitelikleri birbirlerinden farklı olsa da, bu etkilerin yol açtığı sonuçlar benzerlik göstermiştir. Yer değiştirebilir özellikte olmakla birlikte, Yılmaz Erdoğan’da çok karakterli yapının yol açtığı parçalı öyküleme, Cem Yılmaz’da yerelleştirme ve gözleme dayalı espriler, Ata Demirel’de ise yöresel ağız ve müzik gibi etmenler baskın çıkmıştır. Bunların yol açtığı bir durum olarak da filmler skeç benzeri yapılara bürünmüşlerdir. Bu yapının başat olması nedeniyle filmlerin öyküsü ve filmlerde yer alan karakterler mantıksal ve/veya duygusal bütünlükten uzak olarak biçimlenmişlerdir.

Öykü ve karakter gibi klasik anlatı sinemasının en önemli iki ögesinde oluşan boşluklar, komedyenlerin sinema öncesi dönemlerinden getirdikleri anlatı tercihleriyle doldurulmak istenmiştir. Ağırlıkla güldürü üzerinden işleyen bu süreç, incelenen

filmlerde özellikle anlık ve tepkisel gülmeye dayalı sahnelerde etkisini hissettirmiştir. Daha çok komedyenlerin kendileri tarafından canlandırılan karakterlerin çevreleriyle olan ilişkileri üzerinden görünür olan bu durum, filmlerin iskeletlerinin bu tür gülme anlarıyla bölünmesine yol açmıştır. İçinde bulunulan durumla ya da o durumu yaşayan bir karakterle ilgili yapılan yorumlar nedeniyle bu anlar, komedyenlerin sinemanın alanına taşıdıkları tercihlerin fazlasıyla görünür olmasına yaramıştır. Araştırmaya konu olan filmlerin tümünde ortak olduğu üzere bu durum, salt güldürüye yönelik bir tavır olmaktan çıkmış ve filmsel zamanın tümünü ele geçirerek senaryoların biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Corrigan'ın dört maddelik klasik anlatı şablonuna büyük ölçüde uyum sağlamakla birlikte, bu filmlerde, söz konusu dört madde ve bu maddeler arasındaki bağlar kurulurken, komedyenlerin sinema öncesi dönemlerinden getirdikleri anlatı alışkanlıklarının baskın çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla klasik anlatının hâlihazırda çekene ve seyredene kolaylık sağlayan yapısında komedyenlerin lehine olacak biçimde bozulmalar yaratılmıştır. Böylece seyircinin çalışmaya konu olan filmlerle kurduğu bağın, klasik anlatı sinemasının örnekleriyle kurduğu bağdan daha güçlü olması mümkün hâle gelmiştir.

İncelenen filmlerdeki yapıların komedyenler için süreklilik arz ettiğinden söz etmek de mümkündür. Sinema öncesi dönemlerinden getirdikleri anlatı tercihlerini sinemaya uyarlamalarının ardından gişede başarılı olan komedyenler, benzer yapıda film üretimine devam etmişlerdir. Çalışma kapsamında incelenen filmlerin seri niteliği kazanmasıyla daha iyi açıklanabilecek bu durum, 2000 sonrası Türk sinemasında sık başvurulan bir yol olarak devam filmlerinin gişe başarılarının garanti olması varsayımını da beraberinde getirmiştir. Vizontele'nin ardından *Vizontele Tuuba* (2004), G.O.R.A.'nın ardından *A.R.O.G* (2008), Eyyvah Eyvah'ın ardından *Eyyvah Eyvah 2* (2011) ve *Eyyvah Eyvah 3* (2014) gibi filmlerle, komedyenlerin, sinemada yarattıkları ve gişede başarılı olmuş anlatı evrenleri içindeki etkinliklerine devam ettikleri görülebilmektedir. İncelenen filmlerin devamı olan bu filmlerin dışında, Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler* (2005), Cem Yılmaz'ın *Yahşi Batı* (2009), Ata Demirer'in *Berlin Kaplamı* (2012) gibi filmlerle, öykü ve karakterleri değişiklik gösterse de, anlatı tercihleri çalışma kapsamında incelenen filmlerdekine benzer yapıda olan filmlerle gişedeki başarılarını sürdürdüklerini söylemek mümkündür. 2000 sonrası dönemde

biçimlenmesinde başat rol oynadıkları filmlerin gişe başarılarına bağlı olarak sinema alanındaki etkinliklerine devam eden komedyenlerin bu başarıdaki katkıları, onlara, sinemada kendileri açısından farklı olanı deneme özgürlüğü de sunmuştur. Ata Demirer'in şimdilik böyle bir çabası görülme de, Yılmaz Erdoğan'ın *Neşeli Hayat* (2009) ve *Kelebeğin Rüyası* (2013), Cem Yılmaz'ın *Hokkabaz* (2006) ve *Pek Yakında* (2014) gibi filmlerle öykü ve karakterler üzerine daha fazla odaklanan ve sinemasal anlatıya eklenmiş bütünlüklü bir dramatik yapı oluşturma çabası güden filmlerin üretiminde söz sahibi oldukları da görülmüştür. Burada dikkat çekilmesi gereken, komedyenlerin adlarıyla birlikte anılan güldürü tarzlarını ön plana aldıkları filmlerin, dramatik yapıya önem göstermeye çalıştıkları filmlere kıyasla gişede daha başarılı olmasıdır. Seyircinin gideceği filmi seçerken ona yardımcı olan türsel ayrıma ek olarak araştırmaya konu olan komedyenlerden birinin adını görmesi, o komedyene ait güldürü anlayışının sürekliliği nedeniyle yaratılan tanıdıklık hissinin de devreye girmesine neden olmaktadır. Ancak yine de, komedyenlerin yaratıcı konumuna yerleşerek üretiminde etkin oldukları tüm filmlerin gişede getirisi olduğu ve herkes açısından kazançlı bir durum yarattığı söylenebilir.

Her ne kadar dünya çapında yaygın olarak kabul görmüş güldürü formüllerinin bazılarını başarıyla taklit etseler de, bu filmlerin cazip yanlarının Türkiye'ye özgü olduğu gerçeği ortadadır. Kültür başlığı altına toplanabilecek, eserlerin üretildikleri ülkelerde daha rahat anlaşılır ve beğenilir olmasına yarayan geniş şemsiyelerin dışında bu filmler, üretici konumuna yerleşen ve söz konusu filmler sinema perdesine ulaşana dek o filmlerin her şeyi olmaktan çekinmeyen bireylerin seyirci tarafından kabul görmüş kimlikleri sayesinde birer rekortmen olabilmektedirler. Zaman zaman Türkiye'de film çekmenin zorluklarını göz ardı etmeye yol açacak kadar kolay vücut bulan bu filmler, yaratıcılarının komedyen kimlikleri sayesinde, herhangi başka bir formüle ihtiyaç duymaksızın perdeye ulaşmaktadırlar.

Filmleriyle 2000'li yıllardaki popüler film-sanat filmi ayrımını ve bu ayrımın yarattığı ayrışmaları körüklemeleri bakımından da incelenmeye değer bulunan bu komedyenler, Türkiye'deki sinema tartışmalarını daha önceki dönemlerden farklı biçimde gündeme taşımışlardır. Parçası oldukları filmlerin yaratım sürecinde doğrudan söz sahibi olan ve

böylece çekilen filmlerin niteliklerinin belirlenmesi aşamasında da oldukça etkili olan bu kişiler, filmlerin perdeye yansıyana kadar geçirdiği tüm evrelerde ön planda yer almışlardır. Yazarlık, oyunculuk ve kimi zaman da yönetmenlik görevlerini bir arada yürüten bu komedyenlerin filmlerin çekilmesinden sonraki tanıtım aşamasında da aktif olarak görev almaları, sonunda perdeye ulaşan filmlerin seyirci tarafından algılanmasında da kendisini göstermiş; söz konusu filmler, diğer niteliklerine bakılmaksızın, adı geçen komedyenlerin filmleri olarak anılmıştır. Herhangi bir filmin tanıtımında, o filmin pazarlanmaya en uygun yönlerinin belirlenmesi aşamasında sık sık yer değiştiren yönetmen, yazar, oyuncu ya da konu gibi kavramlar, araştırmaya konu olan komedyenlerin filmlerinin uyandırdığı yankıdan sonra bu filmler için önemsiz hâle gelmiştir. 2000’li yıllarda sinemaya gitme alışkanlığının artmasına paralel olarak film üretiminde söz sahibi olmaya başlayan bu komedyenler, sinemanın alanı dışında oluşturdukları yapıları sinemaya uyarlamakla kalmamış; gördükleri ilgi dolayısıyla 2000’li yıllar Türk sinemasında işlerlik kazanan formüllerin yaratılmasında da önemli rol oynamışlardır.

2000 sonrasında Türkiye’deki sinema salonlarına devasa boyutlarda seyirci çeken bu filmlerin genel anlamda kaçış sineması olarak görülmesi olanaklı değildir. Türkiye’de söz sinemadan açıldığında yapılması neredeyse elzem olarak görülen bağımsız sinema-popüler sinema ayrımı göz önünde bulundurulduğunda, bu filmlerin seyirci açısından bir kaçışı ya da bilete ödenen paranın karşılığını (eğlence) tam olarak alabilmek adına yapılmış güvenli bir seçimi işaret ettiği söylenebilir. Ancak bu kaçışın ya da seçimin temellendiği noktada sistematik bir kaçış sineması hareketi görmek olanaklı değildir. Dolayısıyla 2000 sonrası Türkiye’de sinema gişesinde başarılı olmuş komedyenlerin filmleri de önceden belirlenmiş bir kaçış sineması hareketi içinde görülememektedir. Bu durumda gişedeki başarının, yalnızca filmlerin komedi filmleri olmasından ya da genel sinema seyircisinin genel geçer beğenilerine hitap etmesinden kaynaklandığı açıklaması da yetersiz kalmaktadır. Komedi türüne dâhil edilen bu filmlerin söz konusu türle olan bağları silik kalmakta; komedyenlerin filmlerin tüm aşamalarına sinen kimlikleri, filmlerin tanımlanması noktasında belirleyici nitelik kazanmaktadır. Böylece komedyenlerin sinema dışı alanlardan taşıdıkları güldürü anlayışları, komedyenlerin yazdıkları/yönettikleri/oynadıkları filmlerin gişede başarılı olmasına yaramaktadır.

“Birçok koşulların zorunlu olarak kısıtlamalar, sınırlamalar getirdiği yapım alanının zorlukları, saplantıları, alışkanlıkları ancak alabildiğine özgür, önyargılardan arınmış, yeni bilgilere ve gelişmelere açık bir düşünme alanının ve ortamının gelişmesiyle aşılabilir”<sup>170</sup>. Türk sinemasının endüstrileşmemiş olması, sinemanın ülkedeki gelişimi boyunca yer yer hissedilen çeşitlilik esintilerinin topyekûn bir dönüşüm yaratmasını engellemiş görünmektedir. Bu da, sinemanın eğlencelik yönüne yaptıkları katkı nedeniyle kaçış sineması olarak adlandırılan ve temelde insanların hoşça vakit geçirmesini sağlayan filmlerin Türk sinemasını işleten ana damar olarak görülmesine yol açmıştır. 2000 sonrası dönemde çekilen filmlerin Türk sinemasına katkı sağlama açısından yalnızca kazandırdıkları paraya vurgu yapılarak tartışılması, sinemanın kucak açtığı anlatı zenginliğinin dar kalıplara hapsedilmesine neden olmuştur. Bu kalıplar da genellikle sinema dışı alanlarda kontrolü yapılmış anlatıların sinemaya kopyalanması biçiminde oluşturulmuş; seyirci testinden başarıyla geçenlerin tekrarı doğal olarak kaçınılmaz olmuştur.

Merkez sinema cephesine baktığımızda, azalarak da olsa bugün de etkisini gösteren bir başka gelişme ise, bu cephedeki yönetmenlerin çoğunun tiyatro, mizah veya televizyon kökenli sanatçılar olmasıydı. Bu isimlerin sinema yapmasını yanlış ya da sakıncalı buluyor değilim tabii, hatta Türk sinemasının ayağa kalkmaya çalıştığı bir dönemde, kendi bünyesinde o dönemde pek bulunmayan bir insan ve finans kaynağını ve taze bir bakışı sağlayarak önemli bir kan dolaşımını yarattıklarını düşünüyorum, ancak bir ülke sinemasının sadece bu isimlerden beslenerek hayatını devam ettirmesi imkânsız. Sinema doğası gereği sanatın farklı dallarından insanları konuk edebilir, bu insanlar çok başarılı işlere de imza atabilir, fakat sağlıklı bir sinema ortamından söz edebilmemiz için sinemanın asıl insan ve ilham kaynağı sinemanın kendisi olmalıdır.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Ayça (1979), 123.

<sup>171</sup> Şirin (2009), 168-169.

Yaratıcısı ya da yaratım süreci nedeniyle kâğıda dökülmeye başladığı andan itibaren başlarda keyfi denebilecek gerekçelerle birbirlerinden ayrılan filmlerin, perdeye yansıdıktan sonra çok daha kalıcı biçimlerde etiketlenmeleri yalnızca Türkiye'ye özgü değildir elbette. Sinema, düşüncenin kâğıttan perdeye uzanan yolculuğunda paraya ihtiyaç duyulan bir daldır. Çoğu ülke sinemasının, kendi çarklarını döndürmeye yarayan filmlere ihtiyaç duyduğu gerçeği ortadadır. Ancak Türkiye açısından bu durum, yıllardır endüstrileşemediği söylenen Türk sinemasının bu keskin ayrımı haklı çıkarma aşamasına gelip gelmediğini sorgulatmaktadır. Ülke sinemasını ekonomik anlamda sırtlaması ve bunu başardıktan sonra birbirinden farklı filmler üretmek yolunda yaratıcılara yol açması gereken bir endüstrinin yokluğu, Türk sinemasının varlığını dönemsel hâle getirmektedir. Gişede başarılı olması beklenen filmlerin çoğunlukla sinema dışı alanlardan beslenen kişilerce üretilmesini de beraberinde getiren bu durum, kendi kendine yetebilen bir sinemanın yaratılması için yine sinema dışı alanlardan kaynaklanan akımların egemenliğine yol açmaktadır. Türk sineması, kısa vadede kâr elde etmek merkezli bir düşüncenin esiri olarak, dar bir çevredeki kişilere ve dar bir çerçeveden üretilmiş akımlara emanet edilmektedir. Anı kurtarmaya ve aslında yalnızca zarar etmemeye yönelik bu tutum, ülke sineması adına başarı ölçütünü para olarak belirlemekte; bu ölçütü yerine getirmek için konan kurallara uymayan filmleri de olmayan endüstrinin baltalayıcısı olarak göstermektedir.

Çalışma boyunca Türk sinema tarihinde yer etmiş kimi gelişmelerden bahsedilmesi, bu sorunun izlerini geriye doğru sürebilme olanağı tanımıştır. Kaynağını sinemanın kendisinde bulan bir çeşitliliği teşvik edecek gelişmelerin eksikliği nedeniyle endüstrileşme yolunda kalıcı adımlar atamayan Türk sinemasının, bu durumdan en çok ekonomik ve toplumsal kriz dönemlerinde etkilendiği görülmüştür. Seyircinin büyük çoğunluğunun ortadan kaybolduğu zamanlarda çareyi elde kalan seyirci grubuna doğrudan hitap eden filmlerin yapılarını tekrar etmekte bulan Türk sineması, 1990'ların başındaki çöküşüne giden yolu önceden hazırlamıştır. Eğlence anlayışı değişmeye başlayan seyircinin başta televizyon olmak üzere sinema dışı alanları öncelemesinden de kaynaklanan bu durum, Türk sinemasının seyirciyle olan ilişkisinde derin yaralar açmıştır.

Yeşilçam Sokağı'nın etkinlikleriyse Türk sinemasının günümüzde de süren birçok alışkanlığını yaratan, sürdüren ve hatta zaman zaman sömüren yapıları ortaya çıkarmakla birlikte, sinema-seyirci ilişkisinin olası verimliliğini göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Yeşilçam açısından dikkat çekilmesi gereken nokta, sinemanın neredeyse tek eğlence aracı olmasının da etkisiyle, seyircinin sinemayı belirleme açısından kazandığı önemlidir. Bölge işletmeciliği gibi sinemada üretimi doğrudan etkileyen gelişmelerin yanında, seyircinin sinema salonlarındaki varlığı sayesinde Türk sineması, dinamikleri kendi içinden beliren bir yapıya bürünmüştür. Sinemasal anlatıyı olumsuz yönde etkileyen kimi durumları da oluşturan bu belirlenme, varlığı seyircinin ilgisine endekslenmeye başlayan Türk sinemasının anlatıda özgünlüğü yakalaması için ona bir fırsat vermiş; ancak bu fırsat, seyirci ilgisinin devamını sağlamak adına sınırlanmış tercihlerin baskınlığı nedeniyle değerlendirilememiştir. Kısa zamanda ekonomik anlamda kendi kendine yetebilecek bir endüstri olmaya oldukça yaklaşan Türk sineması, bunu, seyircinin tercihlerini çeşitli formlara indirgeyerek başarabilmiştir. Dolayısıyla Türkiye'de sinemanın seyirciyle olan ilişkisinde tek yönlü denebilecek kâr odaklı bir yapılanma baş göstermiştir. Sinemanın içinden yetişerek anlatının özgünlükten beslenen ve evrensel kabul görmüş bir aşamaya geçmesine çalışan yönetmenlerin etkinlikleri de, seyirci ilgisinin tatminine yönelik güvenli çemberlerin dışına çıkılamaması nedeniyle amacına ulaşamamıştır.

Yeşilçam Sineması'nın tasarlanmış düşünsel bir temeli olmamıştır. Ne Yeşilçam'ı var edenler böyle bir çaba (bilinç) içine girmişlerdir, ne de bu konuda kültür çevrelerinde olumlu, yapıcı bir çaba görülmektedir. Yeşilçam, uygulama içinde, deneye deneye, el yordamıyla ve belli bir sağduyuyla kendi kendisini varetmiş ve tanımlamıştır. Yeşilçam, kendi yazısız kurallarını, teamüllerini, kalıplarını belirlemiş ve uygulamıştır. Buradaki en birincil ölçü filmleri halkın tutmasıdır. Halkın tutması için, filmlerin halkın beklentilerine, kültürüne, mitoslarına denk düşmesi gerekir. Yeşilçam bunu gerçekleştirdiği için para da kazanmış, ticari bir sinema olmuştur.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Ayça (1996), 139.

Sinemasal anlatıya ilişkin farklı denemelerin süreklilik kazanamaması, sinemanın Türkiye’deki ilk yıllarından itibaren bir sorun olarak yer etmiştir. Sinemanın ülkeye geç girmesi ve girişinden hemen sonra tiyatrocuların etkin olması nedeniyle sinemaya özgü anlatım yollarının geliştirilememiş olması, sinemaya dair verimli tartışmaların da benzer biçimde geç başlamasına neden olmuştur. Özellikle Türkiye’de sinemanın ilk dönemlerinde üretimde bulunmuş insanların o dönemin tiyatro anlayışında yer edinmiş kimseler olması, çalışmanın ikinci bölümüyle birlikte düşünüldüğünde, Türk sinemasının başından itibaren sinema dışı alanların etkisi altında olduğuna dair bir çıkarımı doğrular nitelikte gibidir. İsmet Fahri Gülünç ve Şadi Fikret Karagözoğlu gibi komedyenlerin sahnede canlandırıyor oldukları tiplerini seyirci beğenisini göz önünde bulundurarak sinemaya da taşımış olmaları, Türkiye’de sinemanın genetiğini belirlemek adına önemli bir yerde durmaktadır. Ancak çalışmanın ilk bölümünde de dikkat çekildiği üzere, bu dönemlerdeki dışsal etkilerin Türk sineması adına bir zorunluluktan kaynaklanması, sinemanın alanının doğrudan belirlenmesi yorumunu yapmak için söz konusu dönemin erken olduğunu göstermiştir. Dünya sinemasıyla ilişkisi sınırlı olan Türk sineması, ülkeye zaten geç kazandırılmış bir sanat dalına alışmak için elindekileri kullanma yolunu tercih etmek zorunda kalmıştır. Kültürel kodlarındaki öyküleme alışkanlıklarının sinemayla ortaklaştığı yerleri fark edebilme konusunda yine de takdir edilmesi gereken ilk dönem sinemacıları, seyircinin heyecanla karşıladığı yeni bir icadı ona sunarken ardındaki görkemli dünyanın kapılarını yavaş yavaş aralamıştır.

Yine o dönemde, seyircinin sinemaya ilgisi de birçok ülkeye oranla daha fazla, daha belirgindir. Bunun da elbette birçok nedeni vardır. Örneğin “sinematograf” bir yeni icattır ve bu yeniliği, başlı başına bir merak-ilgi kaynağı olabilir. Onun dışında, büyük yerleşim merkezlerinin geçmişteki zengin temaşa geleneği, özellikle bir tür beyazperde sayılabilecek “bir yüzeyde, aydınlatılmış gölgelerin izlenmesi” şeklinde tarif edilebilecek Karagöz, seyircinin sinemaya yabancılaşmadan ilgi duymasına neden olmuştur.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> E. Şener (1979). İlk filmlerimiz. *Kurgu Dergisi* (1), s. 92.



14 Kasım 1914'te Fuat Uzkımay tarafından çekildiği söylenen Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı filmle başlatılan Türk sinema tarihinin bilgi ve belge eksikliği nedeniyle tam olarak aydınlatılamamış ilk günlerinden bugüne kadarki inişli çıkışlı gelişimi, Türk sinemasının durumuna ilişkin tümünden umutlu ya da tümünden karamsar çıkarımlarda bulunmayı olanaksız kılmaktadır. Seyirci ilgisinden kaynaklanan dönemsel başarıların Türk sineması adına kısıtlayıcı nitelik kazanan tekrarlara yol açması durumunda bile, Türk sinemasının en azından seyircisiyle var olmaya çalışan bir yapıya büründüğünden söz edilebilir. Ancak gişede sağladıkları başarı nedeniyle güvenli görülen kalıpların seyirciyi sinema salonlarına çağırmada tekraren kullanılması, Türkiye'de sinemasal anlatının gelişimini engellemektedir. Düşünsel ve duygusal hareketliliğin yaratım ve seyir boyutlarıyla geniş biçimde yer bulabildiği bir sanat dalı olarak sinema, Türkiye'de bu verimliliğinden tam olarak yararlanamamaktadır. 2000 sonrası dönemde sinema dışı alanların baskınlığının artması üzerine daha da görünür olan bu durum, seyir alışkanlıklarını tekdüze hâle getirmekte; sinemanın farklı duyuları aynı anda harekete geçirme potansiyelinin yok sayılmasına neden olmaktadır. Bu açıdan özellikle 2000 sonrasında daha önceki dönemlere kıyasla çok daha net ayrışmalara yol açmış gişe filmi veya sanat filmi gibi tanımlamaların zamanla taraf tutmaya varan ayrılıklara dönüşmesinin önüne geçilmesi gerekmektedir. Endüstrileşme sözcüğüyle karşılanmaya çalışılan ve dışsal etkilerden bağımsız bir Türk sineması hayalinin adı olan duruma erişilmesi, ayrışmaların yarattığı kısırlaştırıcı döngülerin kırılması bakımından önemlidir. Zira sinema seyircisinin eşit biçimde ulaşabildiği bir çeşitliliğin egemenliğinde, gişe filmi ya da sanat filmi olarak ayrıştırılan filmlerin sinemaya eşit biçimde katkı sunduğu bir yapıya ulaşmak mümkün olacaktır. Bu, yalnızca filmlerin esir olduğu olumsuz koşulların değişimiyle sınırlı kalmayacaktır. Bir yıkım kaydıyla başlatılmasının üzerine yüz yıl eklemiş olan Türk sineması, sinemanın genlerinde olan çeşitliliği beslemeyi başardığında, 2010'lu yıllar Türkiye'sinin seyircisi alışveriş merkezlerinde yükselen izleyici odalarından kurtulacak; yıkılan Emek Sineması'nın düzayak girişine, çöken Yazıcıoğlu Sineması'nın havasız salonlarına, kaybolan Kılıçoğlu Sineması'nın rahatsız koltuklarına, en nihayetinde seyir deneyiminin kendisine geri dönebilecektir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, O. (1994). *Sinemada anlam ve anlatım*. (2. baskı). Ankara: Kitle Yayınları.
- Adanır, O. (1996). Gerçeklerden kaçamayız!. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, ss. 3-17.
- Arslan, E. (2010). *Sinemada dağıtım: Tanıtım ve promosyon çalışmaları çerçevesinde dağıtım sürecinin Türk sineması örneğinde incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Arslan, E. (2011). 2000’li yıllar öncesi ve sonrasında Türk Sineması’nda kullanılan yapım kaynaklarının değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (25), 17-32.
- Ayça, E. (1979). Sinemayı yeniden düşünmek. *Kurgu Dergisi* (1), 121-123.
- Ayça, E. (1992). Türk sineması seyirci ilişkileri. *Kurgu Dergisi* (11), 117-133.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam’a bakış. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, ss. 129-148.
- Bayburtluoğlu, S. (2005). *1980 sonrası Türk sineması ve Yavuz Turgul*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz anlatıları <Üstünlük kuramı bağlamında>. *Türkbilig* (16), 16-23.
- Corrigan, T. (2011). *Film eleştirisi elkitabı*. (2. baskı). (Çev: A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda çöküş ve Rönesans yılları (Türk sineması 1990-2004)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2011). *Sinemamızda değişim rüzgârları (Türk sineması 2005-2010)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdine, S. (2001). “Hayatı ilk gördüğün yer”. *Sinema* (71), 44-48.
- Erdine, S. (2004). Bir Cem Yılmaz komedisi. *Sinema* (Kasım 2004), 66-75.
- Erksan, M. (1996). Sinemanın 100. yılı. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, ss. 155-170.

- Esen, Ş. (1996). Türk sinema “endüstrisi” oluşmalı. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, ss. 25-30.
- Göral, B. (2010). Eyyvah Eyvah. *Arka Pencere* (18), 17. <http://www.arkapencere.com/2010/02/26/> (Erişim tarihi: 09.04.2013)
- Güçhan, G. (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye’de 1980 sonrası sinema politikaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Işıl, M. (2012). “Kötü karakterlerde oynayayım diye çok uğraştım”. *Sinema* (Ocak 2012), 58-61.
- İbar, A. (2014). Yeşilçam erotizmle rekor kırdı. *Atlas Tarih* (28), 108-113.
- Karahanoglu, I. (2007). *1950-1970 yılları arasında Türk sinemasının temel özelliklerinin oluşmasını sağlayan toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel etkenler ve bunların Türk sinema tarihindeki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Karakaya, S. (2009). Son dönem popüler Türk sinemasında (2000-2004) ulusal kültür bağlamında tema ve konu sorunsalı. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ÖNERİ)* 8 (31), 279-284.
- Kayalı, K. (1996). Türk sinema tarihlerinin sınırlılıklarını aşmanın yolları. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayıncılık, ss. 57-73.
- Kayalı, K. (1998). *Sinema bir kültürdür*. Ankara: Alaz Yayıncılık.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Özer, M. (2000). 1990’larda Türk sineması. *Sinema* (62), 86-92.
- Özer, M. (2001). *Vizontele*. <http://siyad.org/article.php?id=534> (Erişim tarihi: 09.04.2013)
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Öztürk, A. (2013). *Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı ve sansür (1960-1970 dönemi)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

- Pösteği, N. (2012). *1990 sonrası Türk sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Sarıkartal, Ç. (2006). Yapımcı yönetmenler I. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 7*. (Ed: D. Bayrakdar), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, ss. 177-206.
- Sayın, A. (2010). *Yahşi Batı: Bitmeyen yurdum insanı mizahı*. <http://siyad.org/article.php?id=3464> (Erişim tarihi: 09.04.2013)
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. (2. baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sularöz, F. (2010). *Eyyvah Eyyvah*. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-178308/elestiriler-beyazperde/> (Erişim tarihi: 21.10.2014)
- Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye’de gülmenin dönüşümü 1970 ve 2000’li yıllarda komedi filmlerinin karşılaştırmalı bir analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Şener, E. (1979). İlk filmlerimiz. *Kurgu Dergisi* (1), 80-97.
- Şentürk, Ö. (2006). *Folk kültürden popüler kültüre geçişin örneklerinden biri: Vizontele*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Şirin, U. (2009). Türk sineması dirildi. Peki nasıl yaşamalı? *Sinema* (15. Yıl Özel), 168-169.
- Tambaş, U. (2011). *2000 sonrası Türkiye Sineması’nda kültürel, siyasi, toplumsal ve ekonomik hayatın gerçekçi temsili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Tugen, B. (2011). *Türk sinemasında düşünce oluşumu: 1960-1980 dönemi yönetmenleri ve filmleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Ulusoy, N. (2009). 2000’li yıllarda Türk sinema sektörü ve sinema devlet ilişkileri. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 8*. (Ed: D. Bayrakdar), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, ss. 57-67.
- Yalçın, B. S. (2004). Ayın filmleri. *Sinema* (Kasım 2004), 6-12.
- Yılmazkol, Ö. (2011). Sunuş. *2000 sonrası Türk Sineması’na eleştirel bir bakış*. (Ed: Ö. Yılmazkol), İstanbul: Okur Kitaplığı, ss. 7-8.
- Yılmazok, L. (2007). *Türk sinemasının ulusal karakterini etkileyen öğeler ve seyirci-sinema ilişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Zaim, D. (2008). Odaklandığın şey gerçeğindir: Türkiye sineması, alüvyonik Türk sineması ve uluslararası kabul - 1. bölüm. *Altyazı* (78), 48-55.

----- (2001). Ayın filmleri. *Sinema* (71), 6-10.

[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cee9c638a81.40643529](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cee9c638a81.40643529) (Erişim tarihi: 31.10.2014)

[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cf1f7989a82.78047833](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.546cf1f7989a82.78047833) (Erişim tarihi: 31.10.2014)

<http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/14616796.asp> (Erişim tarihi: 07.10.2014)

<http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/yerli> (Erişim tarihi: 02.03.2013)