

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANATTA YETERLİK

**TÜRK SİNEMASINDA TEMAŞA SANATININ
KAVUKLU PİŞEKÂR ÖRNEĞİNDE YANSIMASI**
SANATTA YETERLİK TEZ RAPORU

Hazırlayan
Ceyda Emel ÖZTEK

İstanbul, 2019

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANATTA YETERLİK

**TÜRK SİNEMASINDA TEMAŞA SANATININ
KAVUKLU PİŞEKÂR ÖRNEĞİNDE YANSIMASI
SANATTA YETERLİK TEZ RAPORU**

Hazırlayan:
Ceyda Emel ÖZTEK

Öğrenci No:
150722002

Danışman:
Prof.Dr. Cenk Demirkıran

İstanbul, 2019

YEMİN METNİ

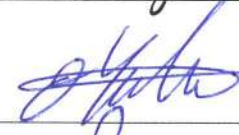
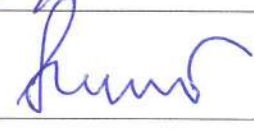
Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “TÜRK SİNEMASINDA TEMAŞA SANATININ KAVUKLU VE PİŞEKÂR ÖRNEĞİNDE YANSIMASI” başlıklı bu çalışmamın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve bu çalışmanın içinde kullanıldıklarını her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Ceyda Emel ÖZTEK



TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Sanatta Yeterlik** öğrencisi **150722002** no'lu **Ceyda Emel ÖZTEK**'in hazırladığı **"TÜRK SINEMASINDA TEMAŞA SANATININ KAVUKLU PİŞEKÂR ÖRNEĞİNDE YANSIMASI"** konulu **SANATTA YETERLİK TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI** Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 02/01/2018 günü saat 17:00'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin'ne OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU'yla karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Cenk DEMİRKİRAN (Danışman) (Beykent Üniversitesi)	Basarılı	
Prof. Dr. Oğuz MAKAL (Üye) (Beykent Üniversitesi)	Basarılı	
Prof. Burak BUYAN (Üye) (Beykent Üniversitesi)	BASARILI	
Prof. Celal Oktay YALIN (Üye) (Maltepe Üniversitesi)	BAŞARILI	
Prof. Selahattin YILDIZ (Üye) (Maltepe Üniversitesi)	Basarılı	

Adı ve Soyadı : Ceyda Emel ÖZTEK

Danışmanı : Prof.Dr.Cenk DEMİRKIRAN

Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2018

Alan : Sinema-TV

Anahtar Kelimeler : Geleneksel Türk Tiyatrosu, Türk Sineması, Temaşa,
Ortaoyunu, Ertem Eğilmez

ÖZ

TÜRK SİNEMASINDA TEMAŞA SANATININ KAVUKLU PİŞEKÂR ÖRNEĞİNDE YANSIMASI

Belgesel filmimin amacı; temaşa sanatının Ertem Eğilmez filmlerinde nasıl kullanıldığından yola çıkarak kronolojik bir sıralama ile Geleneksel Türk tiyatrosunun Türk sinemasına yansımasıdır. Komedi oyunculuğunun ve yazarlığının bu geleneksel güldürü türünün zengin dağarcığı ile çağdaşlığı bir potada eritebildiklerinde, günümüz güldürüsünün kaynağını filmlerde bulabileceğimiz gösterilmeye çalışılmıştır.

Name and Surname : Ceyda Emel ÖZTEK

Supervisor : Prof.Dr.Cenk DEMİRKIRAN

Degree and Date : Proficiency in Arts, 2018

Major : Film-TV

Keywords : Traditional Turkish Theater, Turkish Cinema,
Performing Arts, Ertem Eğilmez

ABSTRACT

THE REFLECTION OF TRADITIONAL PERFORMING ART ON TURKISH CINEMA, IN THE EXAMPLE OF KAVUKLU AND PİŞEKÂR

The purpose of my documentary film is the influence of Traditional Turkish Theater on the Turkish Cinema in chronological order, and from this point of view this study demonstrates how performing arts is used in Ertem Eğilmez's film. The study aims to explain that the real comedy develops when comic's writers and comedians converge on the same rich platform of traditional and modern comedy.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
GÖRSEL LİSTESİ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM: TÜRK TEMÂŞASI

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU	2
1.1. Kukla	3
1.2. Meddah	4
1.3. Orta oyunu	5
1.4. Karagöz	10
2. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI	15
2.1. İlk Dönem (1910-1922)	17
2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)	19
2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)	20
2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)	21
2.5. Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve Sonrası)	24

İKİNCİ BÖLÜM: YAPIM ÖNCESİ

1. <i>PERDEDEKİ TEMAŞA FİLMİNİN YAPIM ÖNCESİ ÇALIŞMALARI</i>	25
1.1. Ön Araştırma ve Arşiv Taraması	25
1.2. Sinopsis	26
1.3. Senaryo	26

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:YAPIM

1. Set Fotoğrafları	39
2. Görüntü İzinleri	42
3. Kurgu	43
4. Ses İşlemleri	44

5. Renk Düzeltme	44
SONUÇ	46
KAYNAKÇA	48
ÖZGEÇMİŞ	51



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Ezel Akay’la Röportaj	39
Görsel 2: Zihni Göktay’la Röportaj	39
Görsel 3: Burçak Evren’le Röportaj.....	40
Görsel 4: Alpay Ekler’le Röportaj	40
Görsel 5: Müjdat Gezen’le Röportaj	41
Görsel 6: Derviş Zaim’le Röportaj.....	41
Görsel 7: Murat Karahüseyinoğlu ile Röportaj	42
Görsel 8: Adobe Premier CC 2018 Renk Düzeltme Öncesi	45
Görsel 9: Adobe Premier CC 2018 Renk Düzeltme Sonrası	45

GİRİŞ

Hikâye anlatıcılığı dünyanın en kadim geleneklerinden biridir. Bu bazen mağara duvarlarına çizilen resimlerle, bazen bir gölge oyunu, bazen de bir elinde sopası bir elinde mendili olan meddahlar aracılığıyla olmuştur. Bizim geleneksel seyirlik sanatlarımızın da geniş bir yelpazesi ve köklü bir geçmişi vardır. Hem “temsil, piyes, oyun” hem de “hoşlanarak bakma” anlamlarını barındıran Osmanlıcadaki karşılığı *temâşa* sanatları olan bu seyirlikler orta oyunu, Karagöz, meddah, cambazlık, tuluat, kukla gibi bir çok görsel ve sahne sanatlarını kapsar.

20. yüzyılda sinema aslında bu geleneğin başka bir forma bürünmüş halidir. Seyir alışkanlığının toplumsal bilinçaltında belli kodlar oluşturduğu göz önüne alındığında Türk sinemasının Türk temâşa sanatındaki orta oyunundan nasıl esinlendiği ve bu oyunlardaki oyun yapısını veya tiplerini kendi anlatı yapısına nasıl dönüştürdüğü tezin ana çıkış noktasıdır. Bu çalışmanın Geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli öğelerinden olan orta oyunu ile Türk sinemasındaki güldürü filmleri arasında bağ kurmak isteyen araştırmacılara kaynak niteliğinde olması amaçlanmıştır.

Belgesel film olarak hazırlanan bu tez filminde, 1970’li yıllarda Kemal Sunal’la özdeşleşen *Şaban* tiplerini barındıran *Şabanoğlu Şaban* filminin jeneriğindeki “*Bu film her şeyin taklit ve şakaya dayandığı geleneksel Türk temâşa sanatının sinemaya ilk uyarlanmasıdır.*” ifadesiyle *Kanlı Nigâr* filminin jeneriğindeki “*Hisar Film geleneksel ve milli temâşa sanatımızın ölmez eseri Kanlı Nigâr’ı Türk sinema perdesine getirmiş olmanın şerefi ile gurur duyar.*” ifadesinden yola çıkılarak kronolojik bir sırayla temâşa sanatının öğelerini barındıran ya da bu öğelerden esinlenen filmler incelenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM: TÜRK TEMÂŞASI

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Farsça kökenli *temâşa* kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığı “*seyredilecek görüntü, görülmeye değer şey, oyun, temsil, piyes, tiyatro*”dur.

Metin And, Tanzimat’la doğan Batı formattaki tiyatro anlayışından önce “*kendimize özgü tiyatromuz*” olduğunu vurgular. And, ‘Köylü Tiyatrosu Geleneği’ ile ‘Halk Tiyatrosu’nu günümüze kadar süregelen iki gelenek olarak ele alır.

‘Köylü Tiyatrosu Geleneği’ uzun kış gecelerini renklendirmek, düğün ve bayramlarda birlikte eğlenmek ve sosyal hadiselerle dikkat çekebilmek adına kent dışındaki alanlarda tiyatro ihtiyacını karşılıyordu. Bunlar bir metne dayanmayan, kırsal kesimi yansıtan oyunlardı. (Şen 2017, 6)

Seyircisi halk olan ve başkentte doğan Halk Tiyatrosu daha farklıdır. Karagöz ve orta oyunu en önemli türleri olarak bilinir. (And, Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 11-12)

Türk tiyatrosunun gelişim sürecince güldürü farklı biçimler içinde var olmuştur. Karagöz ve orta oyunlarının güldürü doğrultusundan gelişmesi dikkat çekicidir. Bu güldürüler en elverişsiz koşullarda bile halkın yaşama sevincini dile getirmiş, bir komedi ortamında toplum düzenini eleştirmiştir. Orta oyununda bu eleştiri yeni bir görünüme bürünmüştür. Mutluluğa, toplum ile birey arasındaki uyum ve denge ile varılacağına işaret etmiştir. Bu nedenledir ki Geleneksel tiyatro aynı zamanda bir halk tiyatrosudur. (Sokullu 1979, 6)

Halk Tiyatrosu hitap ettiği kesimin değer yargılarını geleneği kullanarak yalın bir üslupla anlatır. Dili bu nedenle pozitifdir; yaşamın içindeki aksaklıkları ya da kötü durumları yansıtır. Statükoya karşı olması nedeniyle de muhaliftir. (Özdemir 2017, 5)

Bu noktada Geleneksel tiyatronun aslında Tanzimat dönemine kadar varlığını sürdürdüğünü, birden bire ortadan kalkmadığını ama bu türlerin giderek daha az rağbet görmesiyle daha az oynanmasına ve sonunda sahneden çekildiğini belirtmek yerinde olur. (Karacabey 1995, 7)

Halk Tiyatrosu'nun başlıca türleri olan Kukla, Meddah, (özellikle) orta oyunu ve Karagöz'ü tezin merkezini oluşturduğundan sırayla incelenecektir.

1.1. Kukla

Kukla, belli bir amaç doğrultusunda çeşitli tiplerin, şekillerin ve cisimlerin oyunlaştırılma sanatıdır. Selçuklularda ve Osmanlılara kukla oynatıldığı bilinmekle birlikte Türklere nasıl ve hangi yolla geldiği konusunda farklı görüşler mevcuttur. En yaygın görüş ise kuklanın Orta Asya'da Türkler arasında yaygın olduğu ve göçlerle Anadolu'ya geldiği yönündedir. (Özdemir 2017, 5)

İngiliz kuklacılarından Thomas Holden, İstanbul'a geldiğinde Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda bir gösteri yapar. Daha sonra Hilmi Bey de Padişah önünde ipli kukla oynatır. Fakat el kuklası ipli kukladan daha pratik olduğu için daha yaygın olur. Holden'in öğrencisi olan Emin Bey ve Holden'dan etkilenen Cemil Mehmet Bey de 1896 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsiller verirler. Kukla metinlerine bakıldığında Karagöz'deki Karagöz-Hacivat, ortaoyunundaki Kavuklu-Pişekar gibi ikilileri buluruz. Bunlar “İbiş” ile “İhtiyar”dır. Tuluat tiyatrosuna olan benzerlikten ötürü İbiş karakteri de burada hep efendisine bağlı uşak olur. Hazırcevap ve kurnazdır. Fesi biçimsizdir, püskülü devamlı sağa sola kayar. Dili kabadır, yanlış anlamalar ve çift anlamlı deyimler kullanır. Tuluatta baba denilen kişi kukla oyununda varlıklı İhtiyar tiplmesiyle belirtilir. İhtiyarın kâhyasına “tiran”, dolapçı, hileci ve kötü kişi olan kadınlara da “genco” denilirdi. Bu tiplmelerin dışında “cadaloz” (kızın annesi veya kadın), “Fatma” (hizmetçi kız), şeytan, Arap, dalkavuk, Yahudi, Laz, efe gibi taklitlerde bulunur. Karagöz ve orta oyunundan farklı olarak bu oyunlarda “mukaddime” kısmı az, “fasıl” kısmında da taklitler çok seyrek. Fakat kukla Karagöz kişileri gibi halk arasında belli bir yer edinemediğinden sönük kalmıştır. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 26-39)

1.2. Meddah

Arapça kökenli bir sözcük olan meddah, methetmek kökünden gelir. Kökeni insanlık tarihi kadar eskiye dayanan meddahlık dünyanın pek çok yerinde (Asya'dan Avrupa'ya) hikaye anlatıcıları bazen tedavi amaçlı bazen de salt hikaye anlatımı nedeniyle var olmuştur. Bu yüzden meddahlık gösteri sanatlarının en ilkel biçimi olarak ayrı bir yerde konumlanır. (Soylu 2004, 19)

Müjdat Gezen meddahı tek cümleyle tarif eder: “Tek kişilik taklitli anlatma ve dinletme sanatıdır.” Tarihçesi, Yıldırım Beyazıt devrine kadar giden meddahın taklitlerden ötürü dramatik fakat tavrı yönünden epik sayılabileceğini vurgular. (Gezen 2003, 21)

Karagöz ve orta oyunu gibi dramatik türlerden farklılık gösterse de *meddah* anlatılarının arasında kişileştirmeli, söyleşmeli, taklitli bölümler bulunur. Konuları bakımından geniş bir yelpazesi bulunan meddah dinsel konuları, İran geleneğindeki efsaneleri, *Dede Korkut*, *Köroğlu* gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konuları yansıtır. Dinleyendeki durağanlığı kırmak adına merak uyandıracak biçimde bir anlatım tarzına sahiptir. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 31) Meddahın Karagöz ve orta oyunundan farklı olarak seyirci ile kurduğu ilişkiyi Metin And şu şekilde ifade eder:

“... meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişi ile seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir.” (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 32)

Meddahın kullandığı araçlar omzuna attığı veya boynuna doladığı bir mendil veya bir sopadır. Meddah sopası aracılığıyla döşemeye vurup oyunun başladığını bildirir. Kapı çalma seslerini, tüfeği de yine sopası aracılığıyla yapar. Mendili ise başörtüsü veya başlık vazifesi görür. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 33) Eski İstanbul yaşayışlarını inceleyen Musahipzade Celal, meddahların gösterilerinde birbirlerinden farklı kıyafetler giydiğini bu nedenle de kostümlerin özel bir gösterge olmadığını belirtir. (Soylu 2004, 63-64)

Dönemin bir nevi canlı gazete işlevini gören meddahlar, sultan veya vezirlerin kararlarını halka anlatan kişilerdi. Gösterilerini tek başlarına sunduklarından oyunculuk açısından profesyonel olmaları gerekiyordu. (Karacabey 1995, 6) O dönem toplumunda meddahların saygın kişiler olduğunu da belirtmek gerekir. (Soylu 2004, 20)

Meddah eğer hikâyesinde bir öğreti bulunduğunu *vurgulamak istiyorsa*; “*Edeyim meclise bir kısa beyan/ Kıssadan hisse alır arif olan*”, eğer güldürme amacını güdüyorsa “*Hak dostum hak. Selam ile başlayayım hikâyemize ...*” diyerek söze başlardı. (Gezen 2003, 24)

Meddah gösterilerindeki temel yapı; *sunuş, hikâye (Tanıtma, Geliştirme, Doruk, Son) ve bitiriş* şeklindedir. Bu yapıya tüm meddahlar uysa da uygulanışında farklılıklar olabilirdi. Kimi meddahlar sunuş bölümüne ağırlık verirken kimileri hikâyeye önem verirdi. Seyirciyi tanıma bölümü olan sunuşta genellikle meddahın “*Hak dostum hak!*” veya “*Hay Hak!*” sözleriyle başlardı. Bir türkû, gazel veya divan ya da manzum bir parça ile meddah sunuş bölümünü genişletirdi. Bu aynı zamanda anlatının konusu ve ipucu niteliğindedir: “*Efendim, raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar, muhaddisan-ı rûzigar nakl-i beyn iderler ki: zamanı evailde...*” Masal, destan, menkıbe gibi tarihsel olaylara- yaşanmış olaylara dayanan hikayelerde geçmiş zaman dili kullanılırdı. Hikayeler genellikle gevşek dokulu olduğundan her gösteride farklılık olabilirdi. Bazı kaynaklarda meddahların hikâyelerini bir taslak veya kanava biçiminde önceden yazdıkları yer almaktadır. Bitiriş bölümü “*Her ne kadar sürç-ü lisan ettikse affola! İnşallah! Bir başka akşam sizi daha güzel hikâyelerimle eğlendireceğimi vaat ederim. Hepiniz hoş geldiniz, sefa getirdiniz!*” gibi kalıplaşmış ifadelerle yapılırdı. Anlatılan hikâyelerin aslında kurmaca olduğunu vurgulayan bu bölüm seyircide bir tür yabancılaştırma işlevi görürdü. (Soylu 2004, 22-63)

1.3. Orta oyunu

Cevdet Kudret, orta oyununu, dört bir yanı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, yazılı bir metne bağlı kalmadan, belli bir konunun kanavasına uyularak irticalli, tuluâtlı bir oyun olarak tarif eder. Kudret, orta oyununun hangi tarihte

başladığı tam olarak bilinmediğini ancak *kol oyunu*, *meydan oyunu*, *zuhuri* (ya da *zuhuri kolu*) gibi çeşitli adlarla XIX. yüzyılda ortaya çıktığı ileri sürer. En yaygın ve en eski olanı Evliya elebi'nin de andığı kol oyunu olduğunu belirten Kudret, 1740'ta, çeker bayramında sadrazamın konağına giden I. Mahmud şerefine düzenlenen eğlencelerde kol oyununun oynandığını yazar. *Meydan oyunu* terimi de zamanla Abdülaziz devrinde “orta oyunu” anlamına gelir. Zuhuri terimi ise XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yüzyılın ilk yarısında ise doğrudan “orta oyunu” olarak kullanılır. Orta oyunun son biçimini ne zaman aldığı kesin olarak bilinmese de musiki, dans, muhvere, taklit, temsil gibi öğeleri içinde barındırdığı bilinmektedir. Hatta ayrı ayrı olan bu öğelerin zamanla birleşip “orta oyunu”nu oluşturduğu da düşünülmektedir. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 18-40)

Yazarı bilinmeyen Rusça bir yazıda, orta oyununun 1790 yılında Karagöz'den çıktığı ileri sürülür. Macar Türkolog Ignacz Kunos ve yazdığı makalelerle orta oyunu üzerinde duran Ahmet Rasim Karagöz ile orta oyunu arasındaki benzerliğe dikkat ekerler. Batılı incelemeciler ise Karagöz ve orta oyunun oluşumunda Yunan ve Latin “mimus” ile İtalya'daki “commedia dell'arte”nin etkisi olduğunu belirtirler. Kişiler, muhavereler, oyun düzeni bu varsayıma kanıt olarak nitelendirilebilir. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 43)

Gll Agop'un Tanzimat döneminde sadece kendisinin tiyatro yapabilmesiyle ilgili on yıl süreyle padişahtan imtiyaz alması orta oyununun ihtiyaşlı günlerini kaybetmesine yol açtı. Bu dönemde orta oyuncularını halktan tekrar ilgi görebilmek için giderek tuluat tiyatrosuna benzer bir yapının oluşmasına katkıda bulundular. Cumhuriyet döneminde ise Batı tiyatrosu anlayışının yerleşmesiyle artık orta oyununda söz etmek mümkün olmayacaktır.

Klasik orta oyunu doğaçlamaya dayalı olup toplumun yaşayışını yansıtan bir tür sanatsal ibret ve ahlak dersi veren metinlerden oluşur. Açık alanlarda, 25 metre kare büyüklüğünde bir alanı kaplayan oyun alanı temaşa ayırı anlamına gelen *merg-i temaşa* olarak adlandırılır. Kadınlar erkeklerle aynı alanda bulunamadığından erkeklerin oturduğu bölüme *mevki*, kadınların olduğu bölüme ise *kafes* denilirdi. *Yeni Dünya* ve *Dkkān* orta oyunundaki kullanılan iki çeşit dekordur. Her alanda oynanabildiğinden oyunların dekoru azdır. Dkkān oyundaki mekanlara göre

değişiklik gösterir, seyircinin görebilmesi için etrafı açık tutulan Yeni Dünya ise genellikle ev ya da hamam olarak kullanılırdı. (Polat 2017, 24-25) Yeni Dünya ile Dükkan birbirlerine benzese de işlev açısından farklılık gösterirdi. Her fasılda Kavuklu'nun iş araması, iş yerinde çalışabilmesi için *Dükkan*, zennelerin mahallede ev arayabilmeleri için Yeni Dünya gereklidir. *Dükkan*, *Fotoğrafçı*'da fotoğrafçı dükkânı, *Kunduracı* oyununda ayakkabıcı dükkânı, *Kâğıthane Sefası*'nda kahve ocağı yerine geçer. *Yeni Dünya*'ya ise genellikle ev olarak kullanılırdı. Örneğin *Hamam* oyununda hamam, *Ferhad ile Şirin*'de Şirin'in köşkü yerine geçerdi. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 55)

Orta oyunu Kâr-i Kadim (eski zaman işi, klasik oyunlar) ve Nev-icâd (yeni uydurulmuş, modern oyunlar) olarak iki ana bölümden oluşur. Oyunlar ise temel olarak dört bölümden oluşur: *Giriş*, *Muhâvere* (*Arzbâr*, *Tekerleme*), *Fasıl* ve *Bitiş*. Oyun musiki ile (veya curcuna ile) başlar. Giriş (Prolog) bölümünde zurnacı Pişekâr havası çalar. Elinde şakşakla gelen Pişekâr, seyirci ve zurnacıyla konuşarak oyunu açar. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 58-59)

Orta oyununda kullanılan önemli araçlardan biri olan Pişekâr'ın elindeki şakşak *Mimus*, *Commedia dell'Arte* gibi halk tiyatrolarında da kullanılmıştır. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 56)

Batı tiyatrosunda “serim”e karşılık gelen Muhavere (Diyalog) bölümünde zurnacı Kavuklu havası çalar. Meydana Kavuklu, Kavuklu-arkası (Cüce, Kambur ya da Denyo) gelir. Muhavere bölümü de *arzbâr* ve *tekerleme* olmak üzere iki kısma ayrılır. Bu bölümde Kavuklu ile Kavuklu-Arkası'nın çekişmeli konuşmasından sonra Kavuklu ile Pişekâr'ın birbirleriyle tanışık çıkmasıyla sonuçlanan diyalog gerçekleşir. İki söz ustasının söz oyunları ile yarıştıkları muhavere bölümü oyunun en önemli kısmıdır. Bu bölümde ayrıca Kavuklu'nun söz ustalığını gösteren tekerlemeler de yer alır. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 61) Tekerleme kısmından sonra belli bir olayın temsil edildiği fasıl bölümü başlar. Oyuna Çelebi, Zenne, Denyo, Kayserili, Rumelili, Acem, Arap, Laz vb. oyun kişileri katılır. Bu bölüm Pişekâr'ın işsiz olan Kavuklu'ya ev kiralamasıyla başlar. Zurna bitiş havası çaldığı Pişekâr'ın seyirciden özür dilediği, gelecek oyunun adını ve oyun yerini duyurmasıyla *bitiş* bölümü tamamlanmış olur. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 62-63)

Dramatik bir yapısı olmayan orta oyununa benzer ilk yapıtı Sadık Şendil Kanlı Nigâr oyununda uygular. Şendil, bu oyuna orta oyunundan farklı olarak dramatik yapı ekler. (Gezen 2003, 61)

Orta oyunundaki oyun kişilerinin en önemli özelliği karakterden ziyade “tip” olmalarıdır. İlişkilerindeki değişmezlik bu nedenden kaynaklanır. Geçmiş ve gelecekleri yoktur. Dolayısıyla canlı oldukları yanılsamasını yaratmada başarısızdırlar. (Karacabey 1995, 6)

Davranışları, tavırları, kıyafetleri ve oyuna girdiklerinde kendilerine özgü çalan musiki sayesinde bu kişiler hemen tanınırlar. Her tip kendi zümresinin özelliğini barındırır. Lâz geveze ve aceleci iken Yahudi korkak ve para düşkünü olarak görülür. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 65) Pişekâr, orta oyununu açar, yürütür ve kapatır. Karagöz’deki Hacivat’ın karşılığı, oyunun baş kişilerindendir. Hem oyuncu, hem sahneye koyucu hem de yazar gibidir. Herkesle iyi geçinen, politik davranabilen, arabulucu, ağırbaşlı bir karakterdir. Görgü kurallarını iyi bilir, konuşması düzgün, öğüt verebilen biridir. Kavuklu’yu kolaylıkla kandırır, işi bitince de ona sırtını çevirir. Çalışmaktan çok hoşlanmaz, o yüzden bir işe başlasa bile genelde onu başkalarına yaptırır yine de kazanan kendisi olur. Pişekâr aynı zamanda Kavuklu’yu dengeleyen kişidir, oyunun kuralları bozulduğunda Pişekâr toparlar. Elinde şakşak, başında sivri ve yeniçeri külahına benzer başlığı, belinde kuşağa benzer şalı, kahverengi şalvarı, ayaklarına ise çedir terlik veya mest giyer. (Polat 2017, 27)

Gölge oyunundaki Karagöz’e eşdeğer, orta oyunun baş komiği Kavuklu’dur. Her entrikanın, her sürprizin içinde yer alır. Oyunu Pişekâr’la beraber yürüten ikinci oyuncudur. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 69) Uzlaşmaz, anlaşmaz tavırlı ve bilgisizdir. (Sokullu 1979, 132) Pişekâr Küçük İsmail Efendi ile Kavuklu Hamdi Efendi’ye göre ilk zamanlarda orta oyununda Kavuklu diye bir tip yer almamaktadır. Bu tipin ortaya çıkışı, XIX. yüzyılın ikinci yarısında olmuştur. Kavuklu, Pişekâr’ın aksine elinden pek iş gelmeyen, ağzına geleni söylediğinden başı beladan kurtulmayan, genelde para sıkıntısı çeken, haksızlıklar karşısında susmayan bir tiptir. Başı dertten kurtulmadığı halde akıllanmaz. Sahnede bir düğmesi iliklenmiş beyaz bir gömlek

giyer. Başında kavuğa benzer beyaz bir sarık, üç etek entarisi, bir düğümle göbeğinde bağlı kuşağı ve sarı pabuçları vardır. (Polat 2017, 29)

Mal mülk sahibi, züppe ve çapkın kişi ise *Çelebi* tipiyle temsil edilir. Oyunlardaki kadın kılığına girmiş erkek dansçılara *Köçek*, kadın rollerini canlandıran erkeklere ise *Zenne* denilir. (Kudret, Ortaoyunu I 2003, 74) Sürekli ev arayan ya da mahalle değiştirmek isteyenlere zennelere Pişekâr yardım eder. Kıyafetleri tıpkı Osmanlı toplumundaki kadınların giydiği gibi feracedir. (Polat 2017, 30)

Metin And, orta oyunun oyun yapısının anlaşılması için tiyatrodaki iki temel üslubun kavranması gerektiğine işaret eder. Birincisi “göstermecî tiyatro” (presentational veya non-illusionistic) ikincisi ise “benzetmecî veya gerçekçi tiyatro”dur (representational). And, göstermecî tiyatro, orta oyunu ve Karagöz arasında benzerlik olduğu görüşündedir. Orta oyunun yapısı tıpkı Karagöz’deki gibi “açık biçim”lidir. Açık biçim; seyircinin tepkisine göre şekil alır. Parçalar, ayrıntılar bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına bir bütün niteliğindedir. Orta oyununa *meşdan-ı sühan* (söz meydanı) denilir; bu oyun aksiyondan daha çok söze dayanır. (And, Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 58)

Orta oyunlarında çoğunlukla belli bir sorun tema olarak oyun boyunca irdelenmez. Her oyun insan ilişkilerinde ufak bir gerçekliği açığa çıkarır. Çivi *Baskını*’nda Kavuklu’nun sorumsuzluğu ve Pişekâr’ın uzlaşmacı karakterine değinilir. *Ferhad ile Şirin*’de işsizlikten, parasızlıktan yakınan Kavuklu’ya Pişekâr; ‘bir sanatkarın’ çalışkan olduğu müddetçe iş sahibi olacağını söyler. Orta oyunun sonları ise sorunsallıktan uzak klâsik komediyaların tipik sonlarıyla bitirilmiştir. *Oyunbozma* ile seyirciye oyun olduğu fark ettirilir ve yaşamla tekrar ilişki kurmaya yönlendirilir. (Sokullu 1979, 137-167)

Orta oyununda komedi, Kavuklu’nun olay ve sözlere verdiği tepkiden yaratılır. Taklitler ve Kavuklu’nun taklitlerle çatışması da komikliği yaratan diğer unsurlardır. Pişekâr ve Kavuklu karşıtlığı iki farklı toplumsal tavrı ortaya koyar. Pişekâr saygın bir kentli, başı sıkışınca insanların başvurdukları bir mahalle büyüğüdür. Eli sıkı olmasına rağmen para konusunda hırslı değildir. Kavuklu, yarını düşünmeyen, sorumluluk sahibi olmayan, tembel biridir. Tecrübeyi ve geçmiş

simgeleyen Pişekâr'ın karşısında geleceği temsil eden, tecrübesiz ve yıkıcı Kavuklu vardır. (Sokullu 1979, 137-165)

Münir Özkul, orta oyunun simgesel yapısı ve işlevini Freud'un psikolojik yaklaşımı çerçevesinde şöyle açıklar:

“Bence geleneksel tiyatromuzda salt insan var. Ben orta oyununda bir anlamda Freud'un sentezini buluyorum. Kavuklu hiç eğitilmemiş tavrıyla İd'i simgeliyor. Pişekâr ise, toplumun şartlanmasını ve günlük düzene ayak uydurmuşluğu ile Süperego oluyor. Yani Kavuklu ile Pişekâr bir kişiliğin ikiye bölünmesi olarak tanımlanabilir. Orta oyunundaki diğer kişiler, yani taklitler de kişilerin ve toplumun bünyesindeki psikopatolojik unsurlar. Orta oyunundaki bütün tipler, gerçek insan olmaktan çok birer simge, soyutlanmış birer kavram durumundadır.” (Durmaz 2018)

1.4. Karagöz

Karagöz bir “gölge oyunu”dur. Deriden kesilmiş birtakım şekillerin arkadan ışık verilerek beyaz bir perde üzerinde yansıtılmasıdır. Oyunun ilk çıktığı yer kesin olarak bilinmemekle birlikte ilk olarak Çin'de başka bir söylentiye göre ise IV.-V. yüzyıllarda Cava'da çıktığı söylenir. İslam dünyasında bu oyuna *hayâl-el-zıll* (gölge hayali), *zıll-el-hayâl* (hayal gölgesi) gibi adlar verilmiştir. XI. yüzyıldan bu yana, İmam Gazzali, Muhiddin-i Arabi gibi tasavvufçuların eserlerinden hayal perdesi evrene, insanlar ve bütün varlıklar perdedeki geçici hayallere benzetilir. Oyundaki hayaller bir sanatçı tarafından perdede nasıl oynatılıyorsa evrendeki varlıklar da görünmeyen bir yaratıcı tarafından hareket ettirildiğini belirtmişlerdir. Türkiye’de de Karagöz perdesinin “ibret perdesi” olduğuna inanılmış, oyun başlarken okunan “perde gazeli” tasavvuftan gelen bu mistik havayı korumuştur. (Kudret, Karagöz I 2004, 9-10)

Gölge oyunun Türk toplumunda ortaya çıkış tarihi de belirsizdir. George Jacop’a göre ise gölge oyunu Çinlilerden Moğollara, Moğollardan Türklere geçmiştir. (Kudret, Karagöz I 2004, 10) And’a göre Türkiye’ye gölge oyunu 16. yüzyılda Mısır’dan gelmiştir. Arap tarihçisi Mehmet bin Ahmad bin İlyas-ül-Hanefi’nin *Bedâyi-üz-zuhûr fî vekayi-üd-dühûr* eserinde gölge oyunuyla ilgili kanıt niteliğinde bölümler bulunmaktadır. Ayrıca Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir

kaynaklarından biri olan İbni İlyas'ın verdiği bilgiye göre gölge oyunu Türkiye'ye 16. yüzyılda gelir ve kesin biçimini 17. yüzyılda alır. Karagöz'ün gelişiminde toplumsal ve siyasal eleştiri iki sorun olarak yer alır. Bunlardan biri; taşlama yönü, diğeri ise açık saçıklığıdır. Karagöz'ün ortadan kalkmasında tıpkı orta oyununda olduğu gibi Batı tiyatrosunun Türkiye'ye gelişinin etkisi vardır. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 39-42)

Karagöz, Osmanlı kültürünün ve toplumsal yapısının bir mikrokozmosu gibidir. Çeşitli sanatlar bir araya gelerek zengin bir bütünlük oluşturur. Şiir, anlatı, şarkı, müzik, renk, hareket... En çok da “yutturmaca” diyebileceğimiz iki türlü söz oyunu vardır. Bunlardan birincisi ikiz anlamlılıktır; bir söz iki veya daha çok anlama gelebilir. İkincisi ise benzeşmedir. Anlamları değişik ama ses benzerliği olan birbirine yakın iki sözcüğün birbirinin yerine kullanılmasıdır. (And, Yıktın Perdeyi Eyledin Virân 2004, 13)

Karagöz'de kullanılan hayvan derisinden yapılmış tasvirler, oyunun yapısı gereği izleyicinin ve hatta oynayanın tüm tiplere belli bir mesafede durmasını ve eleştirel bir yaklaşımla bakmasını sağlar. Tıpkı orta oyunundaki gibi izleyici burada oyuncular canlı bile olsa belli kalıplaşmış tipleri canlandıracağını bilirler. (Arat 2007, 98-99)

Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığı vardır. Din adamları fetvalarında Karagöz'ün İslam ilkelerine değilse bile uygulamalarına aykırı düştüğünü bilseler dahi onu hoş görececek gerekçeler bulmuşlar, ona açıktan açığa bir dokunulmazlık alanı yaratmışlardır. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 42)

And'ın belirttiği şu noktaya dikkat çekilmeli: Türkler dışardan aldıkları gölge oyununu Türk yaratıcılığını, beğenisini, sanat gücünü katıp onu geliştirerek, görüntüleri deri sanatındaki ustalıklarıyla işleyip Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygınlaştırmışlardır. Mısır'dan Türkiye'ye gelen gölge oyunu yeni bir kişilik kazanarak tekrar Mısır'a döner. Suriye'de gelişen Karagöz'de ve özellikle Kuzey Afrika'da Türk etkisi çok belirgindir. Yunan Karaghiozis'i her bakımdan Türk

Karagözünün bir dalı, bir çeşitlemesi olduğunun da altını çizmek gerekir. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 44-45)

Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: *Mukaddime* (öndeyiş veya giriş), *Muhavere* (diyalog), *Fasıl* (oyunun kendisi) ve *Bitiş*.

Mukaddime bölümü müzikle boş perdede göstermelik olan ve çoğunlukla oyunla ilgisi olmayan bir görüntüyle başlar. Bunlar bazen saksıda bir limon ağacı, vakvak ağacı, vb. görüntüler olabilir. Bunların amacı izleyiciyi oyunun yanılsamalı havasına sokmak ve onda merak uyandırmak içindir. Bundan sonra tefin tartımına uygun hareketlerle izleyicilere göre perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. Semainin ardından Hacivat “*Off! Hay Hak!*” diyerek perde gazeline başlar. Karagöz ise perdenin karşı yanından izleyiciye göre sağdan gelir. Buna “*Karagöz’ü indirmek*” derler. İkisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçır. Karagöz boylu boyunca uzanır, bir tekerleme söyler. *Muhavere* bölümü Karagöz ile Hacivat arasında geçer. Asıl oyunun konusu ile ilgili olmayıp okumuş bir kişi olan Hacivat’ın sözlerini yanlış anlayan, okumamış bir halk adamı olan Karagöz’ün yanlış anlamaları üzerinedir. Yapılan araştırmalara göre bugüne değin muhavere konularının sayısının 60 olduğu belirtilir. Bu bölümün çeşitlendirilmesi karagözcünün ustalık ve yaratıcılığına bağlıdır. (Kudret, Karagöz I 2004, 16) Muhaverenin fasıldan farkı sadece söze dayalı, olaylar dizisinden sıyrılıp soyutlaştırılmış olmasıdır.

Fasıl bölümü oyunun kendisidir. Burada Karagöz ve Hacivat’tan başka oyun kişileri de bir konu veya oyun dizisinde gözüktür. Karagöz bu bölümde Hacivat’a bir iş aradığını söyler. Hacivat da ona bir iş bulur fakat Karagöz işini kimi zaman eğlenceye olan düşkünlüğünden, kimi zaman cahilliğinden veya Hacivat’la anlaşmazlığı yüzünden kaybeder. Karagöz’ün bilmediği bir işin başın getirilmesi toplumda yaygın olan bir duruma gönderme yapması bakımından önemlidir. (Arat 2007, 15)

Fasıl sona erdikten sonra çok kısa bir *bitiş* bölümü gelir. Karagöz Hacivat’ı yine döver, bunun üzerine Hacivat: “*Yıktın perdeyi eyledin virân! Varayım sahibine haber vereyim hemân!*” diyerek perdeden çıkar. (Kudret, Karagöz I 2004, 18)

Karagöz de oyunun bittiğini haber verir, gelecek oyunu duyurur ve kusurları için seyirciden af diler. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 45-48)

Karagöz'ün tekniğine gelince tasviri yapan tasvirçiler ile Karagöz'ü oynatanlar ayrı olabilmekle birlikte kimi Karagözcüler kendi tasvirlerini yapmışlardır. Karagöz görüntüleri özellikle deve derisi gibi kalın derilerden yapılır. Deride aranan özellikler saydamlaştırmaya yatkın, sıcağa dayanıklı olup eğilip bükülmemesi gerekir. Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine iplerle tutturulmuş *peş tahtası* (veya *destâg*) denilen bir raf bulunur. Bu bölümde perde ve görüntüleri aydınlatan bir meşale bulunur. Türk Karagöz'ü yatay çubuklarla oynatıldığı için görüntülerin hareket yönü tektir, geri dönemedikleri için perdeden geri geri giderek çıkarlar. Karagöz tek sanatçılı bir gösteridir. Fakat *hayali* ya da *hayalbaz* dediğimiz ustaların çırakları da vardır. Tef çalan yardımcıya *dayrezen* denilir, gerektiğinde velvele yapar veya şarkı söyler. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi 2017, 48-49)

Karagöz oyunun baş kişisidir. Okumamış bir halk adamıdır, Hacivat'ın ve onun gibi okumuş kişilerin (Çelebi, Tiryaki vb.) kullandığı yabancı kelimeleri anlayamaz, onlara yanlış anlamlar yükleyerek nükteler çıkarıp Hacivat'la dalga geçer. Bu şekilde toplumdaki iki ayrı kesimin ve dillerinin çarpışmasından komedi doğar. Karagöz, her olaya, her işe karışır. Dobra ve patavatsız olduğundan başı derde girer, ama bir şekilde kendini kurtarır. En zor durumlarda dahi neşesini kaybetmez. Çoğu zaman işsiz ve parasızdır. Bekçi Karagöz, Davullu Karagöz, Ağa Karagöz gibi değişik kıyafetler içinde tasvirleri vardır. Hacivat ise Karagöz'ün tam zıddıdır. Nabza göre şerbet veren, kişisel çıkarlarını gözetken, Karagöz'ü çalıştırarak onun sırtından geçinen biridir. Öğrenim görmüştür, medrese diliyle konuşur. Kahya Hacivat, Keçi Hacivat gibi değişik kıyafetler içinde tasvirleri bulunur. Çelebi, Karagöz oyunlarındaki klasik tiplerden biridir. İstanbul ağzıyla kusursuz Türkçe konuşur, bazen zengin bir bey veya zevk düşkünü bir çapkın olur. Naziktir, elinde şemsiye, çiçek demeti veya bastonuyla tasvirleri vardır. Zenne, oyundaki bütün kadınların genel adıdır. Çoğu hafifmeşrep, fettan (*Çeşme*, *Yalova Safâsı* vb.), bazıları eve adam alan (*Kanlı Nigâr*, *Bursalı Leylâ*, *Mandıra* vb.), bazıları ise cinsel sapık (*Büyük Evlenme*, *Hamam* vb.) olarak gösterilmiştir. (Kudret, Karagöz I 2004, 22) Beberuhi

ise yaşı büyük ama aklı küçüktür. Tuzsuz Deli Bekir; olayları kaba kuvvetle çözer. Elinde içki ve tabanca bulunur. Bunlar Karagöz’de görülen bazı tiplerdir. (Arat 2007, 116-117)

Karagöz oyunlarının temel yapısı gerçekçidir ama kopya değildir. Muhayyileye geniş ölçüde pay bırakır. Genellikle dekor yoktur. Kişi tasvirleri de karikatürleştirilmiş olup yalın ve keskin çizgilerle verilmiştir. Hangi konu işlenirse işlensin Karagöz bir komedyadır. En acıklı konular dahi Karagöz’de komedi havasında işlenir. Örneğin Ferhat’ın aşk uğruna deleceği dağı kendi evi önünde gören Karagöz, “*Ulan Hacivat, buraya bu molozu ne yığdın?*” diyerek daha fasıl bölümünde efsaneyi komik hale sokar. Oyunlarda ölüm bile gülünç yanıyla anılır o kadar ki klasik hikâyelerde gördüğümüz birbirlerine kavuşmadan ölen sevgililer Karagöz perdesinde birbirlerine kavuşurlar. (Kudret, Karagöz I 2004, 26-27)

Gölge oyununu sinema ve televizyon için bir “model” olarak görebilmek mümkündür. Sinemada, seyircinin arkasındaki projektörden gelen ışık perdeye vurur ve seyirciye yansır. Televizyonda ise ışık, Karagöz perdesinde olduğu gibi aygıtın içinde üretilip seyirciye iletilir. (Erdoğan 1992, 17)

Gölge oyunu ile sinemanın benzeşen yönleri kadar ayrılan taraflarını da belirtmek gerekir. Gölge oyunu doğu düşüncesinden izler taşıırken sinema batı düşüncesinin gelişimini yansıtır. Ayrıştıkları en önemli nokta ise sinemanın teknolojik gelişmeleri barındırıyor olmasıdır. (Erdoğan 1992, 20)

2. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI

Tez çalışması olan bu belgesel film çekiminde Burçak Evren, orta oyunun oyun düzeni (öndeyiş, söyleşme, fasıl) ile sinemadaki dramatik yapının benzerlik taşıdığını belirtmiştir. Orta oyununda öndeyiş, sinemada kişilerin tanıtılması olan jeneriktir. Ayrıca her iki sanat dalında da ortak olan bitiş aynı yapıdadır. Evren'in ifadesiyle Türk sinemasının doğaçlama üzerine kurulduğu söylenebilir. Orta oyunundaki oyun yapısının da doğaçlama olması nedeniyle aralarında bir benzerlik bulunmaktadır. Tipoloji açısından ve espri kaynaklarının halk dilinden veya geleneksel deyişlerden, mitlerden yaratılması da benzerlik oluşturan bir diğer unsurdur.

Ezel Akay bu çalışmada verdiği röportajda bütün dünyadaki folklorik oyunların tiyatronun doğmasına neden olduğunu ve Türk oyuncularının doğaçlama stillerinde orta oyununun doğaçlama geleneğinin izlerinin görüldüğünü belirtir.

Hem Burçak Evren hem de Prof. Dr. Çetin Sarıkartal tez çalışması için verdikleri röportajda orta oyunundaki tiplerle sinemadaki karakterler arasındaki benzerlikler üzerinde dururlar. Sinemanın ilk dönemlerinde karakterler tıpkı orta oyunu ve Karagöz'deki gibi stilize edilmiş tip halindedir. Bilindiği üzere orta oyununda ya da Karagöz'de karakter yoktur, herkesin kolaylıkla anlayabileceği tipler vardır. Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'ın ifadesi şu şekildedir: *“Karakter betimlemeleri de birbirlerine göre tasarlanmış gibidir. Adile Naşit ile Münir Özkul'un oynadığı aile filmlerini bu konuya örnek olarak vermek yerinde olur. Karakterlerin fiziksel özellikleri bile adeta birbirlerine göredir. Birisinin ince, uzun olması diğerinin ise tombul ve kısa olmasından doğan bir diyalektikle betimlendiklerini düşünebiliriz.”* Sarıkartal, atışmalar ve çene yarıştırmalarını bu iki sanat dalı arasındaki benzeyen başka unsurlar olarak belirtir. Örneğin Ertem Eğilmez filmlerinde film adeta durur ve iki karakter bir konuda inatlaşmaya başlar. Aynı laf tekrarıyla ve yeni bir argüman öne sürmeksizin; bir çeşit marifet yarışı diyebileceğimiz atışmalar orta oyunundan gelen bir özellik olarak yorumlanabilir. Filmlerde gördüğümüz bir diğer unsur ise bir karakterin aniden durup şarkı

söylemeye başlaması veya sahneye çıkıp numara yapmasıdır. Filmde bir nevi nefes almak gibi yorumlanabilecek bu durum geleneksel gösteri sanatlarının gösterim düzenine benzeyen başka bir unsurdur. (Sarıkartal 2018)

Sinemamıza baktığımız vakit melodramlarda veya dramlarda Karagöz’de görülen toplumu etkileyen, değişime ve dönüşüme uğratan hicvi görmek mümkün değildir fakat güldürü filmlerinde söylenemeyen olguların toplumun hoşgörüsüne sığınarak ortaya atıldığını söylemek mümkündür. Evren, bu durumu geleneksel sanatlarla Türk sineması arasındaki bir benzerlik olarak belirtir.

Oğuz Makal, güldürü filmlerinin 1970’lerden sonra zenginleştiğini, bu tarz filmlerin esin kaynağının masallara, fıkralara ve köy seyirlik oyunlarına dayandığını yazar. Türk güldürü sinemasının gelişmesini Karagöz, meddah, orta oyunu, Nasreddin Hoca ile Keloğlan gibi bireyden ziyade toplumu gösteren *temaşa* sanatının izlerinde aranması gerektiğinden söz eder. (Makal 2017, 453-454)

Karagöz ile Türk sinemasında mekan kullanımı, tiplerin özellikleri ve mizansen açısından benzerlikler görülmektedir. Örneğin filmlerde sevgililerin buluşma noktaları Dolmabahçe Saat Kulesi gibi hep aynı mekanlarda olur. Geleneksel Türk tiyatrosundaki tipler davranış ve konuşmalarıyla hemen tanınabilir. Türk sinemasında da benzer bir durum vardır. Karagöz oyunlarında gördüğümüz Hacıvat - Karagöz atışmaları aslında halk bakışıyla - aydın bakışının yarattığı çatışmalardır. Türk sinemasındaki güldürü de çoğunlukla bu zıtlıklardan yaratılır. Mizansen tekrarları ve klişelerin fazlalığı, Yeşilçam’ın Karagöz’deki gibi ders verme amacını taşıyan ve izleyici tarafından önceden bilinen tarzda olması gelenekle bağ kurulan başka bir durumdur. (Oral 2015, 129-132)

Geleneksel Türk tiyatrosunun Türk sinemasına yansımaları Nijat Özön’ün sinemada uyguladığı kronolojik çerçevede ele alınmıştır.

2.1. İlk Dönem (1910-1922)

1910'da Sigmund Weinberg'in Şehzadebaşı'nda gösteriler düzenlemesinden sonra Orintaux (1911), Central (1912), Gaumont (1913), Americain (1913), Cine Palace (1915), Moderne (1915) sinema salonları açılır. Türkler tarafından işletilen ilk sinema salonu 19 Mart 1914 günü Murat Bey ve Cevat Boyner'in açtıkları Milli Sinema'dır. Aynı yılın 6 Temmuz'unda Kemal Seden ve Fuat Uzkınay ilk önce Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nı daha sonra da Demirkapı'da Kemal Bey Sineması'nı açarlar. Sinema salonları ve gösterilerin çoğalmasıyla programlar da değişime uğrar. Bu dönemde henüz Türk sinemasının varlığından söz etmek mümkün değildir. Sigmund Weinberg Türkiye'deki tek uzman sinemacıdır. Sinema işletmeciliği de büyük ölçüde azınlıkların ve yabancı uyrukluların elindedir. 1914 yılında sinema en azından İstanbul, İzmir, Selanik gibi kentlerde bilinmeye ve bir izleyici kitlesi oluşturmaya başlar. (Scognamillo 1998, 19-20) Sinema, maalesef bu yıllarda Batı tiyatrosunun etkisiyle atılım yapan tiyatro gibi olamamıştır. Kadınlarla erkeklerin aynı sinema salonuna gidememeleri, peşi sıra süren savaşlar ve siyasal çalkantılar bu duruma yol açmış olabilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk film Manaki Kardeşler tarafından çekilmiştir. Sinema tarihi yazımı açısından yeni bir gerçekliği ortaya koymuştur çünkü daha önce ilk filmin Fuat Uzkınay tarafından -14 Kasım 1914'te *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*- çekildiği kabul edilmekteydi. (Yıldırım 2015, 8)

İlk Türk belgesel sinemacı olarak bilinen Fuat Uzkınay 1916'da (Moliere uyarlaması) *Himmet Ağa'nın İzdivacı* filmini çeker. Oyuncu olmayan ve ilk yönettiği film bir sahne yapıtının uyarlaması olan Sedat Simavi, 1917 yılında iki film çeker: *Pençe* (Mehmet Rauf'un bir sahne oyunundan uyarlanan ve ağırlıklı Fransız toplumsal-ruhbilimsel tiyatrosundan izler taşıyan) ve *Casus*. Simavi'den sonra devreye tiyatrocular girer. (Scognamillo 1998, 22-25)

1919 yılında tiyatrocu Ahmet Fehim'le Fazlı Necip'in yönettikleri *Binnaz*, Lale Devri'nin ünlü yosmalarından birinin öyküsüdür. (Özgüç 2005, 27-28) Bu filmde de Geleneksel Türk tiyatrosunun etkilerini görülür.

İşgal kuvvetleri tarafından Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanmış olmasına rağmen gösterime girerek büyük ilgi uyandıran, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan uyarlanan *Mürebbiye* (1919) adlı filmin senaryosu Ahmet Fehim tarafından yazılır, yönetilir; hatta Amca Bey rolünü de kendisi oynar. Görüntü yönetmenliğini ise Fuat Uzkınay yapar. Vodvil tarzında olan *Mürebbiye* “tiyatro konserve” olarak nitelense de sinemanın emekleme dönemine örnektir. (Scognamillo 1998, 30-34) Güldürü ögesi olarak değil ama oyun yöntemi, yapısı ve karakterleriyle bu filmde Geleneksel Türk tiyatrosunun yansıması görülür. Filmde bugün görmeye alışkın olduğumuz pan, tilt gibi kamera hareketleri bulunmaz; oyuncular bir tiyatro sahnesine çıkar gibi sağdan girip soldan çıkar. Bu özelliklerinden ötürü film orta oyunun bir çeşit gözle izlenmesi olarak yorumlanabilir. (Evren 2018) Nijat Özön'ün de tanımıyla Gürpınar'ın romanındaki gülünç ve tehlikeli durumları anlatan *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmleri Türkiye'deki güldürü türünde gösterilebilecek ilk eserlerdir. (Makal 2017, 476)

1919 yılında sahneye koyduğu *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* oyunun filmini çekmeye başlayan dönemin ünlü tuluat sanatçılarından İsmet Fahri Gülünç anlaşmazlık sonucunda film tamamlayamaz. Daha sonra Gülünç, *Fahri Bey Makarna Tenceresinde* filmini çeker. Tuluat tiyatrosu kökenli, Burhanettin Tepsi, Reşat Rıdvan, Ahmet Fehim gibi ustaların yanında yetişen Şadi Fikret Karagözoğlu, Türk sinemasının ilk seri filmi olan *Bican Efendi* (1917) tiptemesiyle büyük bir başarı kazanır. Türk sinemasının ilk yıllarının ürünü olan bu filmin güldürü trükleri ilkel ve kabadır. 1919 ile 1940'lı yıllarda tiyatrodan uyarlanan komedi filmleri operetlerle, orta oyunlarıyla, müzikallerle iç içe geçmiştir. (Özgüç 2005, 63-65) Burçak Evren *Bican Efendi* karakterini biraz Moliere'i biraz Charlie Chaplin'i andırsa da çoğunlukla orta oyunu ve Karagöz'ün kahramanlarına benzeyen bir tip olduğunu belirtmiştir. Esprileri yerlidir, hem güldürü dağarcıyla hem de güldürme yöntemleri açısından Geleneksel Türk tiyatrosuyla doğrudan doğruya ilgili ilk film olarak değerlendirilmektedir. Halk tarafından sevilmesinde Karagöz ve orta oyunun öğelerinin barındırılmasının rolü bulunmaktadır. *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi* olarak üç seriden oluştuğu bilinen bu serinin aslında yedi filmde oluştuğu Burçak Evren tarafından ifade edilmiştir. (Evren 2018)

2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

Geleneksel Türk tiyatrosuyla arasına mesafe koyan yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur. 1922 ile 1953 yılları arasında çektiği otuz filminin üçte ikisi yabancı kaynaklardan esinlenerek oluşturulmuştur. Ertuğrul; ilk filmlerinde yerli ve edebi yapıtlardan yararlanır. Muhsin Ertuğrul'un geleneksellikten daha çok Alman tiyatrosundan, Fransız tiyatrosundan ve Rus devrim sinemasından etkilendiğini söylemek yerinde olur. Kendisi de Geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili şunları söyleyecektir:

“Daha çok küçükken babamla orta oyununa, meddaha, Karagöz’e giderdik. Bunlardan hiç zevk almadım ben. Abdürrezzak’ın, Küçük İsmail’in orta oyunu, kalıpların, belli nüktelerin içinde kalmış görülüyordu. Bir Minakyan temsili, bin kat daha ilginç gelirdi bana.” (Scognamillo 1998, 42)

Aynı yıl çekilen (1923) *Leblebici Horhor* ve *Kızkulesi’nde Bir Facia* tiyatronun etkisinin en fazla görüldüğü filmlerdir. Öyle ki *Kızkulesi’nde Bir Facia*’da tiyatro oyunun üslubu aynen kullanılır. Türk sinemasında bir prototip olan *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* tiyatro geleneğindeki oyun tarzına sahip olsa da önceki filmlerine oranla sinemaya daha yakın bir film olarak değerlendirilmektedir. Türk tiyatrosunun “en kuvvetli komedilerinden biri” olan ve Şehir Tiyatrolarında defalarca oynan Musahipzade Celâl’in *Aynaroz Kadısı* (1938) adlı eseri Mahfi Ayrıl tarafından senaryolaştırılarak Muhsin Ertuğrul tarafından filme çekilir. (Scognamillo 1998) Güldürü türündeki bu film, oyun metnindeki “meclislerin” sekanslara dönüştürülmesiyle tamamen tiyatro anlayışının hakim olduğu bir filme dönüşür. (Makal 2017, 480) Bir oyunculuk gösterisi olarak nitelendirilen *Şehvet Kurbanı* (1940) filmi sinemalaştırılan tiyatro anlayışına sahiptir.

Nasreddin Hoca Düğünde (1943) filminde Karagöz, orta oyunun yansıması ile Zati Sungur ve Ferdi Tayfur’un Laurel - Hardy taklitleri bulunur. Ertuğrul, filmlerini bir tiyatrocunun bakış açısıyla çeker. Kendi bakış açısından sinemayı Batılılaştırmaya çalışır. Bu yönüyle belki Tanzimat hareketiyle tiyatrodaki esen Batılılaşma rüzgarlarını Muhsin Ertuğrul sinemada gerçekleştirmeye çalışır. Oyuncu kadrosu, kostümleri tüm ekibin tiyatrocunun kökenli olduğunu düşünüldüğünde Muhsin

Ertuğrul'un sinemayı "tiyatro perdesi" haline getirdiği söylenebilir. (Scognamillo 1998, 39-68)

1933 yılında tuluat oyuncusu Naşit Özcan'ın oynadığı *Naşit Dolandırıcı* filmi çekilir. Mızıka-i Hümayun kökenli olan Naşit, yabancı sanatçılardan Batı tiyatrosunu, Türk sanatçılardan da Karagöz, meddah, orta oyunu gibi Geleneksel Türk tiyatrosunu öğrenmiştir. *Naşit Dolandırıcı* filmi sayesinde Naşit'e Komik-i Şehir (Büyük Komik) unvanı verilir. (Makal 2017, 478)

2.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Geçiş dönemi olarak nitelendirilen 1939 - 1950 döneminde Muhsin Ertuğrul'un etkisinin sürdüğü görülmektedir. Bu dönemde Mısır filmlerinin yanı sıra aksiyon, macera, kovboy, savaş filmlerine dayanan Amerikan filmleri sinema salonlarında gösterilmektedir. Geçiş döneminde Refik Kemal Arduman ve Mümtaz Ener Köroğlu (1945) sinemaya yönelen tiyatroculardandır. Faruk Kenç'le birlikte *Muhsin Ertuğrul sonrası* olarak nitelendirilen dönem başlar. 1940'lı yılların sinemacıları izledikleri yabancı filmlerden beslenirler bu da onların teknik, biçimsel ve estetik bakış açılarını etkiler. Burada bir parantez açmakta fayda var. 1940'lı yılların yerli sinema seyircisinin seyirlik alışkanlığının oluştuğu dönemdir. Türk sineması Geleneksel Türk tiyatrosunun temelinden yükselir. Çünkü izleyici, önceden gidip tuluat, orta oyunu, Karagöz, meddah, kukla gibi geleneksel gösteri sanatlarını izliyordu. Temaşa gösterileri toplumdaki aksaklıkları ya da olumsuzlukları veya bunların sonucunda ortaya çıkan gelişmeleri dolaylı yoldan anlatıyordu. Bu *ibret-i alem* hikayeleri seyir alışkanlığına temel oluşturmuştur. Bu nedenle 20. yüzyılda popülerleşen tiyatro ve sinema gösterileri bu geleneğin modern takipçileri olur. 1930'lu yıllardaki filmlerde bir temaşa türü olan operetlere sıkça yer verilir. Direklerarası ve Şehzadebaşı'nda tuluat oyunlarını, operetleri, orta oyunları ve meddahları izleyen nesil 1940'lı yıllarda Mısır filmlerine ilgi gösterir. Komik Naşit, İsmail Dümbüllü, Komik Hasan Efendi gibi tuluat sanatçıları 1940'larda popülaritelerinin son demlerini yaşarlar. Aslında bu durum tiyatro salonlarının sinema salonlarına dönüşmesiyle de ilintilidir; öyle ki Ferah tiyatrosu, Millet tiyatrosu, Turan tiyatrosu o dönemlerin sinema salonları haline getirilir. (Berktaş 2008, 21-158)

Naşit Özcan'ın döneminin kapanmasıyla bir başka tuluat sanatçısının dönemi başlar: İsmail Dümbüllü. “Orta oyunun son temsilcisi” olarak görülen Dümbüllü, 1940’lı yılların sonlarında sinemada bir “halk komiği” yaratmayı başarır. *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948), *Dümbüllü Sporcu* (1952), *Dümbüllü Tarzan* (1954) gibi bir dizi güldürü filminde yer alır. Dümbüllü hakkında halka inip “yıldızlaşan ilk güldürü sanatçımız” nitelendirmesi yerinde bir tespittir. (Özgüç 2005, 66) İleride de Dümbüllü’nün bayrağını Kemal Sunal alacaktır.

O dönemde ayrıca dünyaca ünlü *Laurel - Hardy* çiftine özenilerek “komedi çiftleri” yaratılır. Aziz Basmacı ile Tamer Balcı’nın *Ali ile Veli* filmi, Zeki Alpan’la Osman Alyanak’ın *Memiş ile İbiş*, Münir Özkul ile Vasfi Rıza Zobu’nun *Edi ile Büdü* filmleri buna örnek olarak verilebilir. (Özgüç 2005, 66) Filmdeki karakterlerde aynı zamanda orta oyunundaki Kavuklu ile Pişekar’ı veya Karagöz’deki Karagöz ile Hacivat’ı anımsatmasından da söz edilebilir.

2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Kanun Namına (1952) filmi gerek hikâyenin sinema diline uyarlanması gerek sinema anlatımına ve kurguya verdiği önemle kendinden önceki filmlerden ayrılır. Türk sinemasının sinema diline kavuşamayacağı sanıldığı bir dönemde Ömer Lütfi Akad bu dilin ilk değerli örneklerini vermeyi başarır, böylece Türk sinemasında yeni bir dönem başlar. (Özön 1964, 122-123)

1949’da Lütfi Akad ve Orhan Murat Arıburnu, 1952’de Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün, 1954’te Osman F. Seden sinemaya girer. Türk sinemasının ilk gerçek ürünleri ortaya çıksa da biçim ve anlatım ancak 1960’larda gerçekleştirilir. Bu yönetmenlerin filmleri incelendiğinde Geleneksel Türk tiyatrosunun yansımından söz etmek mümkün değildir. (Scognamillo 1998, 106) Fakat bu dönemde *Yosun ile Tosun*, *Anaforcular Kralı* filmlerindeki gibi komedi çiftlerine yer verilir. Bu ikili karakterlerin betimlemelerini Burçak Evren belgesel film çalışması için verdiği röportajda şu şekilde değerlendirir:

“Bu tarz filmlerde orta oyununda gördüğümüz *zenneler*, Kavuklu arkası dediğimiz *curcunabazlar* da yer alır. Çünkü çatışmaların çoğu kadın yüzünden meydana gelir. Necdet Tosun’dan, Suphi

Kaner'e, Sami Hazinses'e gelen bu komedi oyuncular kuşağındaki kadın karakterlerini zenneye, yardımcı oyuncular da curcunabazlara benzetebiliriz.”

Burhan Arpad, bu dönemde üretilen filmlerin tiyatronun etkisinden kurtulduğunu ve sanat yönünün ağır bastığını belirtir Bu filmlere örnek olarak da *Vurun Kahpeye* (Lütfi Akad), *Yüzbaşı Tahsin* (Orhan M. Arıburnu), *Vatan İçin* (Aydın Arakon), *Efelerin Efesi* (Şakir Sırmalı) gösterir.

1958-1964 yılları arasında Osman F. Seden'in *Cilalı İbo* ile *Adanalı Tayfur*'u ve Hulki Saner'in *Turist Ömer*'i güldürü sinemasının üç büyükleri olarak nitelendirilir. Bu tiplerin Geleneksel Türk tiyatrosuyla bağdaşan yönleri bulunmamaktadır. Müjdat Gezen belgesel film çalışması için verdiği röportajda Turist Ömer tiplerinin Hulki Saner'in dayısı olduğunu ve Sadri Alışık'ın onu adeta bir dantel gibi işleyerek tipten çıkartıp bir karaktere dönüştürdüğünün altını çizer. Prof. Dr. Çetin Sarıkartal Turist Ömer'i geleneksellikten daha çok batı modernleşmesi sırasında ortaya çıkan flanörle, aylakla ilişkilendirmenin daha doğru olduğu görüşündedir. (Sarıkartal 2018)

1968 yapımı Ülkü Erakalın'ın *Kanlı Nigar* filmi de Geleneksel Türk tiyatrosunun sinema perdesine taşınmış halidir. Bir Karagöz oyunu olan *Kanlı Nigar* filminin bitişinde *Nigar* karakteri pencereyi açıp seyirciyle konuşur. Bu durumla tıpkı Karagöz'deki gibi seyircinin filmle özdeşleşmesi engellenmiş olur.

Filmlerinde sıcak ve insancıl bir dünya yaratılmasına önem veren Ertem Eğilmez oluşturduğu bir ekiple sinemaya yeni bir anlayış getirmiştir. Öyle ki daha sonra her biri tek başına ünlenecek olan dönemin komedi oyuncular Metin Akpınar - Zeki Alasya, Ayşen Gruda, Kemal Sunal, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Şener Şen'in yer aldığı oyunculardan oluşan bir ekiple filmlerini üretir. Böylece sinemada güldürü alanında “bir okul” yaratır. (Özgüç 2005, 72) Ondan sonraki dönemde böyle geniş ve ünlü komedi oyuncularının bulunduğu filmler çekilememiştir.

Ertem Eğilmez tuluatı sinemaya uyarlayarak kolay anlaşılır, halk diliyle konuşulan filmlerin gişe başarısı elde ettiğini keşfetmiştir. Ezel Akay'ın da belirttiği

gibi Eğilmez, “Türkiye’nin en iyi sinemacısı olmasa da bütün Türkiye’nin kültürel yapısını belirleyen bir komedi yapma yolunu bulan, dolayısıyla kendine has özellikleri olan ve çok özel işler yapan bir sinemacıdır.” (Sert 2018, 5) Ertem Eğilmez, *Şabanoğlu Şaban* (1977) filminin jeneriğinde Geleneksel Türk temaşa sanatından faydalandığını belirtir. Bu filmde geleneksel gösteri sanatlarından görülen kanto ve kantocu unsurlar da dramatik yapıya katkı sağlayacak şekilde kullanmıştır. Filmdeki diyaloglar da gelenekselliğin kullanımına örnek niteliğindedir (Pekman 2010, 97):

“Kadırgalı: “Ben adamın gazhanesinden girer, mesanesinden çıkarım...”

Şaban: “Ben de Eminönü’nden girer, mesanesinden çıkarım...”

Sadece komedi değil melodram olan *Yalancı Yarım* filmi de geleneksel gösteri sanatlarında görülen hem dekor hem de doku olan *mahalle* olgusunu ve yanlış anlaşılmalara da başarılı bir şekilde yansıtan bir filmidir. Mahallenin bir uzantısı olan “aile” kavramı da yine Ertem Eğilmez ekolünde rastlanılan bir olgudur. *Bizim Aile*, *Gülen Gözler*, *Yalancı Yarım*, *Mavi Boncuk* gibi filmler bu konuya örnek olarak gösterilebilir. *Hababam Sınıfı* serisinde gördüğümüz dil kaydırmacaları yine geleneksel gösteri sanatlarında gördüğümüz diyalogları yansıtır:

“Müfettiş: “Ne işin var dedim?

Şaban: “Nerde?”

Müfettiş: “Kazanın içinde.”

Şaban: “Bu kazanın mı?”

Müfettiş: “Hayır başka kazanın.”

Şaban: “Aaa! Başka kazan da mı var?” (Pekman 2010, 196)

Bunun yanı sıra Arzu Film tarafından yapılan *Süt Kardeşler* (1976), *Şekerpare* (1983) ve *Tosun Paşa*’da (1976) gibi filmlerde orta oyunu geleneği açıkça görülür. Ertem Eğilmez’in dört kardeşin öyküsünü anlattığı *Salak Milyoner* (1974) ve *Köyden İndim Şehire* (1974) filmlerinde de Karagöz’de yer alan yoksulluk, göç ve cehalet motifleri bulunur. (Makal 2017, 491) Sadece Eğilmez’de değil, bu dönemdeki Arzu film bünyesinde çalışan yönetmenlerde Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Yavuz Turgul, Kartal Tibet’de Geleneksel Türk tiyatrosunun yansıması görülür.

Tosun Paşa'daki Şaban karakteri tuluatta gördüğümüz evin uşağı olan İbiş'in, Şener Şen'in canlandığı tiplere de yine tuluattaki İhtiyar'ın karşılığı gibidir.

Kemal Sunal'la olan ikilemelerde gördüğümüz Arzu film ekolünün yarattığı en önemli oyunculardan biri olan Şener Şen içinse Yavuz Turgul şu tanımlamayı yapar: “*Gelenekleri olan bir toplumun, yani seyirlik anlamda Karagöz, meddah, orta oyunu, Kel Hasan'lerden buraya doğru akıp giden bir biçimin son temsilcilerinden biridir.*” (Makal 2017, 502)

Burçak Evren tez çalışması olan belgesel film çekiminde verdiği röportajda “*bu dönemde gördüğümüz Kemal Sunal - Şener Şen veya Şener Şen - İlyas Salman ikilemeleri ile Zeki - Metin ikilemelerinin Batı sinemasından öykünmeler veya bazı esintiler taşısa da genelde birisinin mantığı akli, diğerinin ise yanlış algıların bir zıtlasmasından doğan güldürü türünü yansıtmaları açısından gelenekselliğe bağlanan olgular*” olarak değerlendirir.

2.5. Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve Sonrası)

Oğuz Makal *Gülmenin Sineması* adlı kitabında güldürü açısından Türk sinemasının en zengin döneminin 1970 - 1980 arasında olduğunu yazar.

2006 yılında vizyona giren Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filmi Metin Erksan'a göre “*yüz on bir yıllık Türk sinemasının en istisnai, coşturucu, heyecanlandırıcı, çarpıcı, övdürücü, kışkırtıcı, korkutucu, beğendirici, düşündürücü, tarih bilimci, sanat tarihi bilimci, tiyatro bilimci, edebiyat bilimci, masal bilimci, halk bilimci, söylence/efsane bilimci, kültür bilimci, öğretici, bilgilendirici, çılgınca güldürücü, sevinçten/kederden ağlatıcı, eğlendirici, estetikçi, etikçi*” filmidir. (Makal 2017, 228) Ezel Akay folklorik bir eser peşinde olduğundan *Neredesin Firuze* filmini Yeşilçam'ın, Ertem Eğilmez'in kısacası o komedilerin etkisiyle yaptığını ve bu filmin aslında Yeşilçam geleneğinin, hafif sosyal içerikli bir komedi filmi yapma geleneğinin yeni versiyonu olduğunu belirtir. (Sert 2018, 5)

Burçak Evren tez çalışması olan bu belgesel film çekiminde Cem Yılmaz'la geleneksellik arasında bir bağ kurar ve bazı detaylara dikkat çeker. Evren'e göre “*Cem Yılmaz, western gibi (Yahşi Batı), bilim kurgu (G.O.R.A., A.R.O.G) gibi farklı*

farklı türlerde filmler yapmıştır. Bir Türk insanının beceri ve şaşkınlıklarını yansıtan Arif karakteri, yerlilik ile alaturka, bizden olan ile bizden olmayan, geleneksellik ile çağdaşlık arasındaki farkı göstermesi açısından önemlidir. Arif Arog'daki gibi farklı zaman dilimlerine gitse de geleneksellikten vazgeçmez. Bu noktada Arif karakterini orta oyunundaki Pişekâr'la Kavuklu'nun, Karagöz'deki Karagöz'le Hacivat'ın bir toplamı, bir öznesi olarak nitelendirebileceğini” belirtir.

Günümüzdeki komedi çiftlerinden olan Demet Akbağ'la Ata Demirer'in sinemadaki üçlemesi olan Eyvah Eyvah serisi de geleneksel gösteri sanatlarıyla bağ kurulabilir. İki karakterin birbiriyle olan atışmaları, Firuzan karakterinin daha akılcı, iş bitirici olurken Hüseyin karakterinin ona göre daha beceriksiz olmasının getirdiği zıtlık açısından da Pişekâr'la Kavuklu'ya ya da Hacivat'la Karagöz'e benzetilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM: YAPIM ÖNCESİ

1. PERDEDEKİ TEMAŞA FİLMİNİN YAPIM ÖNCESİ ÇALIŞMALARI

1.1. Ön Araştırma ve Arşiv Taraması

Çalışmaya; orta oyunu ve Karagöze dair literatür taraması yapılarak başlanmış, döneme ait fotoğraflar, arşiv görüntüleri taranmıştır. Komedi filmlerinin listesi çıkarılarak film taramaları yapılmıştır. Bu süreç içerisinde röportaj soruları şekillenmiş, projede incelenecek yönetmenler belirlenerek çalışmanın çerçevesi oluşturulmuştur. Bu doğrultuda röportaj yapılacak kişiler Burçak Evren, Müjdat Gezen, Zihni Göktay, Prof. Dr. Çetin Sarıkartal, Derviş Zaim, Murat Karahüseyinoğlu, Alpay Ekler olarak belirlenip çekim için tarihler kesinleştirilmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosu denilince akla gelen ilk isimlerden olan Ferhan Şensoy'la röportaj gerçekleştirilemezken kavuğun günümüzdeki sahibi Rasim Öztekin de röportaj verememiştir.

1.2. Sinopsis

Belgeselde, Ertem Eğilmez'in filmleri merkeze alınarak, 1919 yılından 2000'li yıllara kadar Türk sinemasındaki güldürü filmleriyle Geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerinden olan orta oyunun ilişkisi Burçak Evren, Müjdat Gezen, Zihni Göktay, Ezel Akay, Prof. Dr. Çetin Sarıkartal, Alpay Ekler, Murat Karahüseyinoğlu gibi akademisyenlerin ve uzman anlatıcıların rehberliğinde ele alınıyor.

1.3. Senaryo



Jenerik

Kanlı Nigar-1968 filminin jenerik yazısı. (*Milli Temaşamızın Ölmez eseri Kanlı Nigar'ı Türk sinema perdesine getirmiş olmanın şerefi ile gurur duyar.*)

Şabanoğlu Şaban filminin jenerik yazısı. (*Bu film her şeyin taklit ve şakaya dayandığı geleneksel Türk temaşa sanatının sinemaya ilk uyarlanmasıdır.*)

Kanlı Nigar filmindeki İsmail Dümbüllü sahnesi. “*Rejisör oynat bakalım.*” cümlesinde kesme.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminden alıntı

Ezel Akay

Temaşa sanatları deyince aslında ikiye ayırmakta fayda var. Bir tanesi meddahlık, orta oyunu, köy seyirlik oyunları gibi folklorik gösteri sanatlarını bir yere ayırmak lazım. Bir de gölge oyunu dediğimiz daha çok da Hacivat ve karagöz perdesi diye andığımız şey var. Birincisi aslında gerçekten bir devamlılık arz ediyor ve bütün bugünkü tiyatronun oyunculuk, özellikle oyunculuk zanaatının altına bu folklorik oyunlar yatıyor.

Ezel Akay

Sinemanın Karagöz perdesinden etkilendiğini söylemek doğru olmaz. Çok büyük bir uçurum var arada büyük bir zaman boşluğu var.

Burçak Evren

Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının sinemamıza doğrudan doğruya

Arşiv görüntüleri

bir ilgisi olduğunu sanmıyorum. Ancak dolaylı, esinlenme türünden uzantıları var. Başta Karagöz-Hacivat, orta oyunu, çengi, köçek ya da meddah öğelerinin sinemamızda zaman zaman kullanıldığını görüyoruz.

Çetin Sarıkartal

Gülen Gözler film alıntısı

Zaman olarak orta oyunun bir tür endüstrileşmesi gibi düşünebileceğimiz tuluat tiyatrosu uygulamasının Türk sinemasının Yeşilçam'ın oluşumunda önemli bir rol oynadığını en azından belli tür filmlerde ve belli yapım şirketlerinin ya da yönetmenlerin tercihlerinde etkili olduğunu düşünüyorum.

Alpay Ekler

Arşiv görüntüleri

Bugün orta oyunu diye bildiğimiz dramatik biçim 19 yy da şekilleniyor. Yani daha öncesinde var benzer bir şey ama bugünkü bildiğiniz benzer kalıp Kavuklu Pişekar, diğer karakterler 19 yy biçimleniyor. Bunun tabi ayrı bir sosyolojisi var; yani 17.-16 yy'da sokak hayatı sadece erkeklere özgü iken yavaş yavaş kadınların da dahil olması gibi bazı değişimler sonucunda Karagöz'ün daha rağbet görmesi biraz Karagöz'e giderek benzeyen bir yapı oluşuyor, orta oyununda.

Bican Efendi Vekilharç film alıntısı

Burçak Evren

Eğer kronolojik bir sıralama ile sinemamızın örneklerini ele alıp bu sanatlara gönderme yaparsak belki de ilk örnek aynı zamanda da Türk sinema tarihinin ilk güldürü, komedi filmlerinden birisi olan Şadi Fikret Karagözoğlu'nun Bican Efendi'sini sayabiliriz. Daha çok da orta oyunu ve Karagöz'ün kahramanlarını andıran bir tiptir. Yerli bir tiptir. Esprileri yerlidir çoğunlukla bu seri doğaçlamalara dayanır.

Mürebbiye film alıntısı

Burçak Evren

Mürebbiye ve Binnaz'da da bu geleneksel Türk sanatlarını görürüz. Çünkü kamera oynamıyor, kendi eksenini etrafında dönmüyor, yani bugünkü anlamda pan, tilt yapmadığı bir dönemde doğuyor. Oyuncular tıpkı sahneye girdikleri gibi sağdan girip soldan çıkıyorlar ya da soldan girip sağdan çıkıyorlar. Oyunu biten kadrajdan çıkıyor ya da bir çeşit Ortaoyunu belki bir gözle izlemektir.

Aynaroz Kadısı film alıntısı

Burçak Evren

1922 ile 1938 arasına yani biz ya Muhsin Ertuğrul dönemi yahut biz diğer adıyla tiyatrocular dönemi diyoruz. Bunu dememizin sebebi de sinemanın argümanlarından daha çok tiyatrocuların argümanlarının kullanılması ve tiyatronun o zamanki çağdaş tiyatronun da beslendiği kaynaklarının orta oyunu, tuluat olması ve dolayısıyla hem kişilerde hem atmosferde bunu çok iyi izleyebiliyoruz.

Ne Sihiridir Ne Keramet filminden
İsmail Dümbüllü sahnesi

Zihni Göktay

Muhsin Bey pek fazla geleneksel Türk Tiyatrosunu sevmeyişi halde sinema için fedakarlık yaparak oradan da birkaç film deneyimi oldu. Fakat bu işler tutmadı malesef. Geleneksel Türk Tiyatrosunun çok iyi ustaları İsmail Dümbüllü'ye, efendim Kavuklu Hamdi Efendi'ye, en son Muammer Karaca'ya ve daha sonra da Gazanfer Özcan'a kadar yani gelenekselle arası çok haşır neşir arası, onlarla olan filmler de pek fazla tutmadı. Olmadı.

Commedia Dell'arte görseli

Çetin Sarıkartal

İkili komikler vardır. Sanırım onların da kökü yine Avrupa'daki örneğin İtalya'daki Commedia Dell'arte gibi geleneksel gösterim sanatlarının evrimleşip endüstrileşmesi ve senaryolara yansması

Yavru ile Katip, Laurel and Hardy alıntısı

şeklinde olmuştur.

Murat Karahüseyinoğlu

Filmlerdeki kısmı iki karakter de çizgileri doğrultusunda değişirler, dönüşürler. Karagöz'deki ve orta oyunundaki daha çok sitcom'a yakındır. Bir prototiptir. Altı, her öyküde başlarına gelen yeni bir şeyle değişir ama karakter aynıdır. Hiçbir zaman değişmez. O yüzden böyle birebir bir bağlantısının olduğunu düşünmüyorum.

Alpay Ekler

Bir Yavru ile Katip var. Laurel and Hardy var. Bu ikililer üzerinden bizim ikililer üzeri komedilerimiz çıktı. Zannetmeyin ki Kavuklu Pişekar'dan çıktı. Orada ne diyelim humour yoktur anlattığı şeyde ama o anlatım biçimi komiktir. Ama kavuklu öyle bir şey değildir ki. Kavuklu'ya baktın mı gülmezsın, ciddi bir adamdır. Bütün söyledikleri ciddidir ama çocuksudur. Çok natüreldir. Onun için, o karşısındakini tersler oradan komedi çıkar.

Murat Karahüseyinoğlu

Filmlerdeki bu ikililerin Karagöz ya da orta oyunundan alındığına dair bir şey olduğunu düşünmüyorum. Ama diyalog olması, dişi konuşması gibi şeyler sebebine kullanılmıştır. Etkilenmesi de vardır ama aynı şey değildir. Pişekar başka bir şeydir, Kavuklu başka bir şeydir. Dişi konuşmak dediğimiz bir şey vardır hani çanak tutmak dediğimiz kısmı yapar. Ama asıl karakter her zaman Kavuklu'yla Karagöz'dür.

Alpay Ekler

Kavuklu benzeri bir karakter bugün bizim sinemamıza yansımış mıdır? Tam tersi, batı sinemasında görüyoruz. Yani böyle aksi ihtiyar, falan her şeye olumsuz bakan oradan komedi çıkar ya. Biraz

Yosun ile Tosun, Şener Şen Kemal Sunal, Şener Şen İlyas Salman film alıntıları

Tosun Paşa film alıntısı

bizde Gazanfer Özcan öyledir.

Burçak Evren

Sinemacılar döneminde de komedi türlerine baktığımız zaman çiftleri görebiliriz. Tabi ki bu çiftler dediğim gibi Yosun ile Tosun'dan, Anaforular Kralı'ndan veyahut daha sonra tabi ki gördüğümüz vakit işte Suphi Kaner'e kadar gelen daha sonra Necdet Tosun'dan gelen, Hazinses'ten gelen bir kuşakla günümüzde artık işte Şener Şen'le Kemal Sunal'ın veya Şener Şen'le İlyas Salman'ın ikilemesi daha sonra Zeki - Metin ikilemeleri... Bunlar, bu ikilemeler elbette ki belki Batı sinemasına öykünmeler, bazı esintiler taşırsa da genelde bizim hep çiftli yani birisi mantığı akli, öbürkü ise yanlış algıların bir zıtlaşmasından kaynaklanan güldürü türünü yansıtmaları açısından gelenekselliğe bağlanan olgular olarak söyleyebiliriz.

Çetin Sarıkartal

Karakter betimlemeleri açısından da yine Batı sinemasında egemen olan işte protagonist, antagonist ayrımı yerine birçok o dönem yerli filmde işte Kavuklu Pişekar hatta Hacivat Karagöz gibi tiplere dayanan demeyeyim ama onları andıran, seçimlerle iki karakterlerin kendi aralarında aslında dramatik bir çelişkileri olmayan ama sürekli itişip kakışan fakat birlikte bir maceranın içine girdikleri, ikisinin ortak bir derdi üzerinden yürüdükleri filmler var, çok var.

Ezel Akay

Türk komedilerinin bir kısmı Yeşilçam Komedilerinin, Ertem Eğilmez komedilerinin neredeyse tamamı bu gelenekten, orta oyunu geleneğinden, doğaçlama geleneğinden beslenmişler. Oyunculuk tarzlarını da çok belirlemiş bir şey bu. Her ülkenin oyunculuk kültüründe böyle etkiler zaten var. Bizimki de ciddi bir devamlılık

Bizim Aile film alıntısı

Canım Ailem, Aramızda Kalsın, Süper Baba dizi alıntıları

arz ediyor.

Müjdat Gezen

Ertem Eğilmez halkın nabzını çok iyi tutan biriydi ve dramatik yapıyı hep Sadık abiyle çalışırdı. Sadık Şendil mutlaka has, Münir Özkul da dramatik yapıyı çok iyi bilirdi.

Burçak Evren

Orta oyunundan daha çok Ertem Eğilmez film ekolünün en tipik olgusu; güldürüyle dramı iç içe organik biçimde sunması, güldürürken gözyaşını zorlaması tam gözyaşını, zorladığı vakit bu sefer güldürmesi, bunu koşturarak vermesi. Bu sinemamızda pek alışık yöntem değildi. Sinemamız ya güldürür ya ağlatırdı. Ama ikisini bir arada belli bir oranda eşleme, kaynaştırmak, örtüştürmek pek düşünülmemişti. İşte Ertem Eğilmez bunu yaptı.

Çetin Sarıkartal

Ve ekolleşti. Bile isteye, farkında olarak bunu çalıştı. Ve bugün hem böyle filmler hem de televizyon dramasında özel bir tür olarak devam ediyor. Adının içinde de aile geçen ama böyle figürleri barındıran çok iyi seyredilen çok da güzel yapılmış televizyon draması örnekleri var. Yani Süper Baba'dan başlayarak bu önemli tür. Bu tür yaşıyor hâlâ var, yine var. Ertem Eğilmez bunu bilinçli olarak çalıştı, asıl önemli olan o.

Burçak Evren

Ertem Eğilmez'in uzantısı olan işte Yavuz Turgul'un, Kartal Tibet'in Tosun Paşa'sından şeyrine kadar... Hep o eski zaten çoğunda Şener Şen ve Kemal Sunal'ın olması, o olmasa da bir komedi oyuncular topluluğunun yani dört, beş komedi oyuncusunun bir arada olması... Bu sadece Eğilmez ekolünden gördüğümüz bu

Mavi Boncuk film alıntısı

okul sadece bir orta oyunundan değil, Karagöz'den, tuluattan, geleneksel Türk tiyatrosu ve meddahtan hepsinden söz edilebilir.

Çetin Sarıkartal

Bizim Aile film alıntısı

Mesela karı koca aile yapıyorsunuz ama şeyi düşünün Münir Özkul, Adile Naşit'i fiziksel özellikleri bile birbirlerine göre... Birisi ince uzun, ötekisininse tombul ve kısa olmasının zıtlığı tuhaf bir diyalektikle betimlenmişler. Ya da mesela ailenin çocukları oluyor işte görüyorsunuz bir tane yakışıklısı olacak, bir tane tombişi olacak, bir tane yaramazı olacak gibi birbirlerine göre tasarlandıklarını düşünebiliyorsunuz. Böyle bir özellik var bunun yansıdığını düşünüyorum orta oyunu ve tuluat üzerinden geçen bir özellik olduğunu.

Çetin Sarıkartal

Marifet gösterisine sekans ayrılması... Bu da bence tekrar edilen ilginç bir özellik. Adeta film durur birisi kalkar şarkı söyler veya bayağı sahneye çıkıp numara yapar. Bunu seyrederek sonra geriye döneriz; çok acıklı bir hikayemize geri döneriz, sanki bir nefes alıyormuşçasına bu da geleneksel gösterim sanatlarının gösterim düzenine ait bir şey.

Yalancı Yarım film alıntısı

Çetin Sarıkartal

Çene yarıştırmak... Adeta film durup yani bir konuda farklı düşüncede iki kişi anladık ama bunlar mesela otuz saniye, bir dakika (ki bir film için uzun bir süredir) bir şeyi inatlaşırlar ve aynı laf tekrarıyla, yeni bir argüman, fikir öne sürmeksizin, inadına ötekine kabul ettirebilmek için mesela ve bu arada da nasıl derler ötekine daha kuvvetle laf çarptırarak susturmaya yönelik bir şekilde alt edecek yani yarış gibi marifet yarışı gibi. Böyle bir özellik tabi direkt Ortaoyunundan itibaren gelen bir özellik.

Neşeli Günler film alıntısı

	Zihni Göktaş İlk filmim Tosun Paşa'ydı. Tosun Paşa geleneksel kalıplardan faydalanılmış, eski bir Karagöz oyunudur, eski bir orta oyunudur.
Tosun Paşa Zihni Göktaş film sahnesi	Zihni Göktaş Tosun Paşa'da biz başlarken ortada böyle hazırlanmış bir senaryo yoktu tamamen. Bir kanava vardı fakat diyaloglar Kemal, Ertem abi, Kartal abi ve birkaç kişi daha... Halit abi o filmde oynamadı ama babası oynuyordu. Onlar Arzu Film ailesi olarak Sait Halim Paşa yalısının üst katındaki bir yeri, oturur odaya, sabah sekizde toplanılırsa saat on buçuk - onbire kadar bir toplantı, bir diskizasyon yapılırdı. Orada bazı diyaloglar yazılır, bazıları silinir, değiştirilirdi ama sette olmazdı öyle şeyler. Bizim Aile de öyleydi. Şabanoğlu Şaban, Süt kardeşler bunlar hepsi geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan faydalanılarak yapılmış metinlerdi.
Süt Kardeşler film alıntısı	Alpay Ekler Süt kardeşler bir Fransız komedisinin adaptasyonu. Önce Şehir Tiyatrosu'nda Darülbedayi'de oynanmış bir oyun ama Fransız komedisinin adaptasyonu. Canlandırdığımız an zaten bize ait hale getiriyoruz, getirmemek için ayrı bir oyunculuk eğitimi veriliyor.
Turist Ömer film alıntısı	Çetin Sarıkartal Turist Ömer her şeyden çok bana sorarsan batı modern şehirlerinin kuruluşu sırasında işte Baudler'in ya da Walter Benjamin'in sözünü ettiği aylakla, flanörle ilişkilendirebilir. Müjdat Gezen Turist Ömer tipi Hulki Saner'in dayısıydı. Sadri abi onu dantela gibi ördü. Onu bir tipten çıkarıp karakter yaptı.

Cilalı İbo Teksas Fatih film alıntısı

Zihni Göktay

Turist Ömer'in temasta bulunduğu kişilerin hepsi onlar Pişekarlık yapmaktadırlar. Neden? Sırf Turist Ömer'in söylediği laflara gülünsün diyerdir o. Çünkü bir tek komiği vardır o tür filmlerin. Cilalı İbo'da da öyledir, Feridun Karakaya'nın. O da öyledir.

Burçak Evren

Gerek Cilalı İbo'yu gerek Turist Ömer'i gerek Adanalı Tayfur'u ele alırsak bunları önce tipolojik olarak ele aldığımız vakit bunların geleneksellikte pek bağdaşan tarafı yoktur. Cilalı İbo'yu bir yere oturtmak mümkün değil. O da yine saf, açıkgoz, beceriksiz ama her işin üstesinden gelebilen bir tiptir ama onu bizim geleneksel güldürü sanatında veya geleneğinde bir yere oturtmak zordur. Öztürk Serengil'e baktığımız vakit onun esprileri, onun tavırları geleneksellikten çok çağdaş olguları ti'ye alan veya çağdaş olguları denk düşüp de onların güldürüsü olan bir olgudur.

Çetin Sarıkartal

Bakıyorum değişik ülke sinemalarında böyle tek başına komik insanlar var, bu belki eğer gelenekle bir bağ kurulacaksa daha ziyade meddahla olabilir. Komik yani tek başına. Komik kelimesi bir deyim olarak var geleneksel gösterim sanatlarında. Adı değişebiliyor her zaman Şaban olması gerekmiyor. Geleneksel gösterim sanatlarında İbiş var.

Burçak Evren

Mesela ben en çok bu kodları Kemal Sunal'la İsmail Dümbüllü arasında görüyorum. Bizim kuşağın Cem Yılmaz'ı İsmail Dümbüllü'ydü. İsmail Dümbüllü daha hiçbir şey söylemeden sahneye çıktığı vakit zaten gülmeye başlıyorduk. İşte Kemal Sunal'ı da tanıyanlar o daha sokakta yürürken veya bir galada sahneye

Tosun Paşa Şaban sahnesi

İsmail Dümbüllü sahnesi

çıktığı vakit halk gülmeye başlıyordu. Öyle bir tipoloji vardı. İbiş dediğimiz Şabanoglu Şaban dediğimiz tipti o öylesine onunla örtüşmüştü ki bütün filmlerinde Şaban adını alması o tipolojiyle kendini, tipiyle kendini güldürme olgusuydu.

Kemal Sunal ödül töreni görüntüsü

Alpay Ekler

Bir Şaban yok toplumda hiçbir zaman. Bir kahraman o, bir masal kahramanı o, kimsenin yapamadığı şeyi yaptığı için öyle. Bence önemi orada. Güldürü anlamında bu filmlerin kurgularında, yapılarında, diyaloglarında elbette bire bir hatta bazen orta oyunundan, Karagöz'den diyaloglar görüyoruz. Ama o genel dramaya yansımıyor.

Burçak Evren

Geleneksel sanatlardan etkilenen bir ikili de Demet Akbağ ile Ata Demirer de sayabiliriz. Birisinin kadın veya erkek olması hiç önemli değil çünkü o Karagöz'le Hacivat veyahut da Pişekar'la Kavuklu'nun ikisinin o kalıba uyması, zıtlıkları olması, önemli olan bu. Yoksa kadın erkek olması değil, bu zıtlıklarla da aynı güldürü tonunu yaratması bu da geleneksel Osmanlı sanatlarına veya seyirlik sanatlarına cuk diye oturan o kalıbın içine sığabilen, sırtımayan bir örnek olarak da sayılabilir.

Eyvah Eyvah 2 film alıntısı

Zihni Göktay

Ata bu işi biraz da müzikle süslüyor. Onlar da Demet Akbağ'la Pişekar ve Kavuklu gibidirler.

Burçak Evren

Belki de bütün bu Karagöz ve Hacivat'tan, Ertem Eğilmez ekolünden daha çok Cem Yılmaz'ın filmleri geleneksel. Çünkü yerli bizden. O ne yapıyor? Gerek Western türüne el atıyor gerek uzaya

Yahşi Batı film alıntısı

el atıyor gerekse bilim kurgu scient fictiona el atarak bir Türk insanın, geleneksel Türk insanın onlar karşısındaki becerilerini ve şaşkınlıklarını simgelemesi açısından yani yerlilikle alaturka, geleneksellikle çağdaşlık, bizden olanla olmayan arasındaki zaten güldürü özünü ve gücünü de buradan alıyor; çelişkiden. Arif'in serüvenleri dediğimiz robotlar ortaya çıkıyor. Arif yine hep geleneksel. Dünya, atmosfer değişiyor ama o her şeysiyle gelenekselliği hiçbir zaman kopmuyor, duygusallığından kopmuyor, yerliliğinden kopmuyor. Orta oyunun tipleriyle Pişekarla Kavuklu'nun, Karagöz Hacivat'la Karagöz'ün bir toplamı, bir öznesi; aynı espriler var.

Arif v 216 film alıntısı

Zihni Göktay

Orta oyunu geleneği son olarak İsmail Dümbüllü ile kapandı, ondan sonra da bu işe, Karagözü'üne Hacivat'na da kimse önem vermedi bizde. Biz bazı şeylere sahip çıkamadık, Direklerarası'na da...

Burçak Evren

Somut olarak orta oyunun bire bir oyun yapısıyla, dağarcıyla o zaman tipleriyle, zeminiyle sinemaya hangisi aktarıldı dersiniz maalesef sinemamızda yoktur.

Ezel Akay

Bu folklorik temaşa sanatlarının hikaye anlatma tarzındaki, bir benzerlik, göstermecî bir yöntem diyelim, kültür diyelim bugün sinemasında, dizilerinde, komedi filmlerinde ve sahnelerinde hâlâ yaşıyor.

Burçak Evren

Keşke günümüz, çağdaş güldürü oyuncularında veya komedi oyuncularının da bir ayağı gelenekselliğe basıp oradan feyz alsa çok

daha farklı şeyler de olabilir. Sinemamız geleneksel sanatları iyi kavrayamamıştır veyahut geleneksel sanatlarımız pek anlaşılamamıştır da diyebiliriz.

1.4. Bütçe

Projede kullanılan ekipmanlar ve işlemlerle ilgili olarak hazırlanan tahmini bütçe aşağıdadır.

Tablo 1: Projenin tahmini bütçesi

Malzeme/ İşlem	Açıklama	Fiyat
Kamera	Canon Mark III, Canon 750D	Derhan Okay'dan Makine Tedariği
Işık	3'lü Led Set	600 TL
Ses	Çekim Desteği	500 TL
Görüntü Yönetmeni	Kurgu ve Çekim Desteği	1.750 TL
Kurgu	Dijital İşleme ve kurgu	2000 TL
Ulaşım ve Yemek		1.200 TL
Genel Toplam		6.050 TL

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:YAPIM

1. Set Fotoğrafları



Görsel 1: Ezel Akay’la Röportaj



Görsel 2: Zihni Göktay’la Röportaj



Görsel 3: Burçak Evren'le Röportaj



Görsel 4: Alpay Ekler'le Röportaj



Görsel 5: Müjdat Gezen’le Röportaj



Görsel 6: Derviş Zaim’le Röportaj



Görsel 7: Murat Karahüseyinoğlu ile Röportaj

2. Görüntü İzinleri

Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi Komutanlığı'na yazdığım dilekçeye cevaben *Bican Efendi Vekilharç* ile *Mürebbiye* filmlerinin görüntüleri belgesel film olarak hazırlanan bu tez filminde kullanımına izin verilmiştir.

Görüntü Talebi.



gnkur.halklailiskiler@tsk.tr

12.11 (Pzt) , 19:07

Ceyda Emel ÖZTEK ✉



Tümünü yanıtla | v

SAYIN CEYDA EMEL ÖZTEK

İLGİ : Ceyda Emel ÖZTEK'in 10 Ekim 2018 tarihli bayvurusu.

İlgi yazı ile talep ettiğiniz görüntüler, üçüncü kurum/kuruluş/şahıslara onay alınmadan paylaşım yapılmaması kaydıyla EK'de gönderilmiştir.

Genelkurmay Genel Sekreterliği

Arzu Film, belgesel film olarak hazırlanan bu tez filminde tüm arşivinin kullanılmasına izin vermiştir.

22.05.2018

Arzu Film Genel Müdürlüğü'ne;

Beykent Üniversitesi Sinema TV bölümü Sanatta Yeterlik öğrencisiyim. *“Türk Sinemasında Temaşa Sanatının Kavuklu Pişekar Örneğinde Yansıması”* başlıklı (belgesel film olan) tez çalışmasını yapmaktayım. Konu ile ilgili olarak Ezel Akay, Burçak Evren, Zihni Göktay, Müjdat Gezen, Derviş Zaim gibi pek çok kişi ile röportaj çekimleri yaptım. Tezimin ana merkezinde Ertem Eğilmez filmleri bulunmaktadır. Arşivinizden atıf yapılan filmlerle ilgili görselleri ve film sahnelerini tez çalışmam olan bu belgesel filmimde kullanabilmek için gereğini bilgilerinize saygılarımla arz ederim.

Ceyda Emel ÖZTEK

Arzu Film
SAN. VE TİC. A.Ş.

3. Kurgu

Türkiye televizyon sisteminde kullanılan 25 kare, 1920x1080 full HD görüntü formatı kullanılmıştır. Arşiv taramasından elde edilen belgeler ve filmde kullanılacak kareler taranıp belirlenen klasöre aktarılmıştır. Bütün veriler hazırlandıktan sonra Adobe Premier Pro CC programında kurgu aşamasına geçilmiştir. Kaba kurguda ilk olarak ham görüntüler ile kaydedilen ses dosyaları projenin içine aktarılmıştır. Röportajı yapılan her bir kişi için ayrı ayrı klasörler açılıp görüntüler ile kaydedilen sesler eşlenmiştir. Senaryodaki akışa göre hızlı bir cut kurgu oluşturulmuştur. Filmlerden alınan görüntüler belirlendikten sonra geçişler ve seslerdeki kesmeler düzenlenmiştir. Belgesel filmde kullanılan KJ'ler için

Adobe'nin font kütüphanesinden elli font taranarak uygun olanı alınmıştır. Filmin ritmi oluşturulduktan sonra ses düzenleme aşamasına geçilmiştir.

4. Ses İşlemleri

Sesler hem kamera üstü mikrofonu hem de kablosuz Sennheiser ya da mikrofonu ile Zoom H6 ses kaydedicisi ile kaydedilmiştir. Kaba kurgu sırasında kamera sesi kapatılmış, ya da mikrofonunda sorunlu olanlar sesler kamera sesi de eklenerek daha düzgün hale getirilmeye çalışılmıştır. Seslerdeki geçişler düzeltilmiştir. Derviş Zaim'in sesinde meydana gelen teknik aksaklık giderilmeye çalışılmıştır. Öncelikle X-noise'un threshold'u öldürülerek sesi bozmayacak şekilde duyumla ayarlanmıştır. Transientleri belirginleştirmek için insert yapılmış 30 ms attack süresi ve 50 ms release süresi uygulanmıştır. Eq ile ise swipping yöntemi ile fazlalık bölgeler tespit edilmiş ve tıraşlanmıştır. Bütün bu uygulamalar neticesinde ses belgesel filmde kullanılacak seviyeye getirilemediğinden Derviş Zaim'in görüntüleri filmde kullanılamamıştır. Konuşmalar ve film alıntılarındaki sesler bazı noktalarda iç içe kurgulanmıştır. Dışardan gelen seslerin seviyeleri düşürülüp yok edilmiştir. Filmin son halinden sonra tüm sesler aynı ses aralığına getirilip 48 kHz olarak çıkış alınmıştır.

5. Renk Düzeltme

Renk düzenlemeleri Adobe Premier Pro CC 2018 ile yapılmıştır. Her röportajda farklı mekanlar olduğundan özellikle arka fonunda kırmızı tonunun hakim olduğu sahneler düzenlenmiştir. Filmin konusu itibarıyla daha nostaljik bir atmosfer yaratması açısından daha sıcak renklere yakın bir renk uygulamasında karar kılınmıştır. Işık düzeltmeleri yapıp farklı kameralarla çekildiği için beyaz dengesi ayarlanmıştır. Renk seviyesi televizyon standartlarını baz alınarak düzenlenmiştir. Lokal aydınlatma ve karartmalar kullanılmıştır.



Görsel 8: Adobe Premier CC 2018 Renk Düzeltme Öncesi



Görsel 9: Adobe Premier CC 2018 Renk Düzeltme Sonrası

SONUÇ

Bu belgesel filmle Geleneksel Türk tiyatrosunun sinemadaki yansımalarının nasıl olduğu ve Ertem Eğilmez filmlerinin günümüzde de hâlâ izleniyor olmasının nedeninin gelenekselliğe bağlanabilir mi sorusunun ve Kavuklu Pişekâr örneklerinin sinemadaki kullanımı incelenmiştir. Tezin çıkış noktası *Şabanoğlu Şaban* ile *Kanlı Nigâr* filmlerinin jeneriğindeki Geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanıldığı ifadesinin ışığında Türk sinemasında bu öğeleri barındıran güldürü filmleri kronolojik bir sırayla incelenmiştir.

Türk sinemasındaki güldürü filmlerine bakıldığında Geleneksel Türk tiyatrosundaki öğelerden; meddah, Karagöz, orta oyunu, kanto ve kuklanın yer aldığı gözlemlenmektedir. Türk sinemasındaki ilk güldürü filmi örneklerinden *Bican Efendi*'yle başlayan ve İsmail Dümbüllü ile devam eden ve belki de ona tipolojik olarak en çok benzeyen Şaban tiplerinde, günümüzde Ata Demirer - Demet Akbağ ikilisinde ve Cem Yılmaz'ın komedilerinde geleneksel gösteri sanatlarının izleri bulunmaya çalışılmıştır.

Okumalar ve yapılan röportajlar sonunda bu konuda iki karşıt görüşün varlığı ortaya çıkmıştır. Bir kısmı Türk komedilerinde geleneğin etkisinin olduğu görüşünü dile getirirken diğer grup, geleneğin İsmail Dümbüllü tarafından bile devam ettirilemediğini, bu nedenden ötürü Türk sinemasında geleneğinin yansımından söz edilemeyeceğini belirtmiştir. Belgeselin niteliği ve zenginliği açısından bu iki görüşe de filmde yer verilmiştir. Fakat bu farklı görüşlerden daha ziyade üzerinde durulması gereken nokta Ertem Eğilmez'in geleneksel sanatlardan yararlanması, bilinçli kurgusuyla toplum tarafından sevilen filmler yapabilmesidir. Ertem Eğilmez filmlerinde olduğu gibi günümüz komedi filmlerinde de geleneğin kodlarının bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmanın temaşa sanatıyla güldürü filmleri arasındaki ilişkiyi ortaya koyması gelecekteki akademik araştırma süreçleri için de yararlı olduğu düşüncesindeyim. Ek olarak araştırma ve belgesel film yapımı sürecinde edinilen bilgi ve deneyimlerin ışığında gerek dramaturgi ve film tasarımı gerekse kurgu aşamalarında tez filmime de yeni bir bakış açısı getirdiği söylenebilir.

Kısaca, Geleneksel Türk tiyatrosunun Türk sinemasına doğrudan doğruya bir etkisinden söz etmek mümkün olmamakla birlikte esinlenme türünden uzantılarının var olduğu belirtilmelidir. Geleneksel Türk tiyatrosunun ilk seyirlikleri olan orta oyunu, Karagöz, meddah gibi türlerin toplumun seyirlik alışkanlığının oluşturduğu göz önüne alınırsa bu öğeleri barındıran ya da anımsatan filmlerin halk tarafından neden sevildiği ve izlendiği de anlaşılabilir.



KAYNAKÇA

And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Sert, Soner. *Film Çekmek Yönetmenler İlk Filmlerini Anlatıyor*. İstanbul: h2O, 2018.

Pekman, Cem. *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Şen, Hüseyin Emre. *Geçmişten Günümüze Meddah*. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, 2017, 6.

Özdemir, Abdullah. *Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, 2017, 5.

Soylu, Gökhan. *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Meddah*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2004.

Polat, Mustafa. *Commedia Dell'Arte Ve Ortaoyunu'nun Ortak Ve Farklı Yönlerinin Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, 2017.

Durmaz, Uğur. «Geleneksel Türk Tiyatrosunda "Kavuk": Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu.» *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi* 4, no. 9 (Ocak 2018): 13-47.

Arat, Gülden Gözlem. *Soyutlama Açısından Postmodern Edebiyat ile Meddah, Karagöz Ve Ortaoyunun Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2007.

Berktaş, Esin. *1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı*. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2008.

Erdoğan, Nezi. *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.

Yıldırım, Barış. *Sinemada Tarih Yazımı Burçak Evren Marian Tutui Söyleşisi*. İstanbul: Boğaziçi Film Festivali, 2015.

Evren, Burçak, röportaj yapan Ceyda Emel Özbek. *Derinlemesine Görüşme* (5 Mayıs 2018).

Sarıkartal, Çetin, röportaj yapan Ceyda Emel Özbek. *Derinlemesine Görüşme* (26 Nisan 2018).

Makal, Oğuz. *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayal Perest Yayınları, 2017.

And, Metin. *Yıktın Perdeyi Eyledin Virân*. İstanbul, 2004.

Gezen, Müjdat. *Türk Tiyatrosu Kitabı*. İstanbul: MSM, 2003.

Kudret, Cevdet. *Karagöz I*. İstanbul: YKY, 2004.

Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu I*. İstanbul: YKY, 2003.

Karacabey, Süreyya. «Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu.» *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*, 1995: 6.

Özgüç, Ağâh. *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları, 2005.

Özön, Nijat. *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Kitabevi, 1964.

Oral, Ünver. *Radyo Sinema TV ve Gelenek Tiyatromuz*. İstanbul: Kitabevi, 2015.

Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Sokullu, Sevinç. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.



ÖZGEÇMİŞ

21 Mart 1986 İstanbul doğumluyum. Haliç Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümü mezunuyum. Lisans döneminde Milliyet Gazatesi Kültür Sanat Departmanı ile İnkılap Yayınevin’de staj yaptım. Bölümden 2009 yılında mezun olduktan sonra Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama (Dramatik Yazarlık) yüksek lisansını 2013 yılında tamamladım. 2014-2015 yılları arasında Ossi Müzik şirketinde kurgu operatörü olarak çalıştım. 2015 yılında Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Sanatta Yeterlik programına başladım. 2015 yılından beri Haliç Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünde asistan olarak çalışmaktayım.

Muhtelif zamanlarda Fil’ın Hafızası, Kafka Okur, Arsız Sanat gibi çeşitli mecralarda yazımlarım yayınlanmıştır.

Özel ilgi alanlarım Cumhuriyet dönemi tarihi, belgesel film, tiyatro, fotoğrafçılık ve oyun yazarlığıdır.

Yabancı dilim İngilizce olup 2016 yılından beri evliyim.