

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BİR AUTEUR

AN AUTEUR IN YESİLCAM CINEMA

İrfan HİDİROĞLU*

ÖZET

Bu makalede, Ertem Eğilmez sinemasının kısa bir analizi yapılmaya çalışılarak, bir ‘auteur’ yönetmen olarak Eğilmez’in, kendi tarzını filmlerine nasıl yansıttığı incelendi. Eğilmez’in sinemasındaki, benzer nitelikte ve hemen her filmde tekrar edilen temel anlatısal öğeler ortaya çıkarılmaya çalışıldı. İzleyiciyi daha çok güldürmeyi amaç edinen Eğilmez’in, toplumsal iletilerini ne oranda ve nasıl verdiği araştırıldı. Eğilmez filmlerinde olaylar dizisinin, kişilerin, karşıtlıklar üzerine kurulmuş ikili ilişkilerin nasıl kurgulandığı gösterildi. Ayrıca Geleneksel Türk Seyirlik Oyunlarıyla Eğilmez filmleri arasında görülen benzerlikler ortaya konulmaya çalışıldı. Oyunlar ve filmlerde yer alan kişiler, konular, öyküler arasındaki benzerliklerden yola çıkılarak, Eğilmez’in bu oyunların genel özelliklerini ve ritmini kendi tarzında sinema kitle iletişim aracı ile yeniden sunma gayreti üzerinde duruldu.

Anahtar kelimeler: Auteur yönetmen, Yeşilçam Sineması, Geleneksel Türk seyirlik oyunları, Komedi filmleri.

ABSTRACT

In this article a brief analysis of the Ertem Egilmez’s cinema has been carried out to investigate how Egilmez reflected his style to his films as an ‘auteur’ director. The basic narrative issues which can be seen in almost every Egilmez film and showing similar characteristics have been determined. Social messages given by Egilmez, who was mainly aimed to make people laugh in his films, have been searched as far as their amount and attitudes are concerned. In addition it has been shown that how the series of events, characters and the bilateral relationships based upon contraries in Egilmez films are designed. Furthermore the similarities between the Egilmez’s films and the traditional Turkish visual performances have been tried to be shown. Egilmez’s objective representing the combination of the cinema and the general features and rhythm of the traditional plays by using his own style has been examined regarding the similarities between characters, stories and themes existing in films and plays.

Key Word: Auteur director, Yesilcam Cinema, performances, Comedy films.

* Dr. Araştırma Görevlisi, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü
ihidiroglu@yahoo.com

GİRİŞ

Türk sinemasında, daha çok güldürü filmleriyle öne çıkan yönetmen-yapımcı Ertem Eğilmez'in, izleyicisi ile güçlü bir iletişim kurduğu söylenebilir. Eğilmez filmlerinin birçoğunun üzerinden otuzkırk yıl geçmesine karşın 2000'li yılların başlarına kadar televizyon kanallarının prime-time dilimlerinde gösterilmesi, yönetmenin bu iletişim başarısını ortaya koymaktadır. Eğilmez, güncel olayları, dostlukları, sevgileri, yaşamın günlük kavgalarını ve sorunlarını güldürü öğeleriyle harmanlayarak, işleyerek yaptığı duygusal aile güldürüleriyle, seks-avantür güldürülerinin egemen olduğu ve ailelerin sinemadan uzaklaştığı 1970'li yıllarda popüler bir sinema oluşturmuştur. Ayrıca, döneminin sinema tartışmalarından kendisini uzakta tutarak, bir 'halk sineması' gerçekleştirmeye çalıştığı da söylenebilir. 'Yıldız fabrikatörü' olarak nitelendirilen Eğilmez, kalabalık kadrolu filmlerinde, önceleri yan tipler veya küçük insan tipler olarak kullandığı oyuncularına birkaç filmden sonra başrol oynatarak, kendilerini göstermelerini sağlamış ve böylelikle Türk sinemasına, Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Adile Naşit, Halit Akçatepe gibi birçok yeni oyuncu kazandırmıştır.

Bu makalede, Ertem Eğilmez sinemasının kısa bir analizi yapılmaya çalışılacak, bir 'auteur' yönetmen olarak Eğilmez'in, kendi tarzını filmlerine nasıl yansıttığı inceleneyecektir. Eğilmez'in sinemasındaki, benzer nitelikte ve hemen her filmde tekrar edilen temel anlatısal öğeler ortaya çıkarılacaktır. İzleyiciyi daha çok güldürmeyi amaç edinen Eğilmez'in, toplumsal iletilerini ne oranda ve nasıl verdiği araştırılacaktır. Ayrıca bu metinde

yönetmenin filmlerinde olaylar dizisinin, kişilerin, karşıtlıklar üzerine kurulmuş ikili ilişkilerin nasıl kurgulandığı gösterilmektedir. Auteur kurama göre yapılacak bir incelemede sadece temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verilebildiği gibi benzer şekilde sadece öteki biçim ve sahneleme teknikleri vurgulanabilir. Bu noktada kuram içerisinde bir ayrıma gidilmiştir. Çalışmada daha çok, yönetmenin içerikle ilişkili olarak bir auteur yönetmen olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Biçim ve sahneleme teknikleri açısından yönetmenin incelenmesi çalışmanın sınırlılıkları açısından dışarıda tutulmuştur.

1. AUTER KURAM

Belli bir sistematığe oturtulmadan geliştirilmiş bir yöntemdir. Adını Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris'in koyduğu bu kuram; "Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari bir pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından" (Wollen, 1989; 76) doğmuştur. 'Auteur kuram', *Cahiers du Cinema* adlı dünyanın önde gelen sinema dergisinde yazan bir eleştirmenler grubunca geliştirilmiştir. O dönemin Fransa'sında Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin gösteriminin yasak oluşu, daha sonra özgürlük ortamının oluşması, bu filmlerin 'ateşli bir ilgi ve duygusallıkla' karşılanmasını sağlamıştır. Ayrıca 'Paris Sinematek'i maksimum sayıda film gösterimi ile geçmiş ürünleri tekrar sunarak, geleceğin sinemasını oluşturmaya yara-

yacak bir kültür meydana getirmek politikası içerisine girmiştir. Bu durum Hollywood sinemasının, Fransız sinemaseverlerince tarihsel boyutları içerisinde, her yönetmenin çalışmalarının derinlemesine incelenmesi anlayışını doğurmuştur (Wollen, 1989; 76)

Ephraim Katz, bu yöntemin filmlere ve yönetmenlerine olan bakış açısını şöyle ifade etmektedir: “Bir film bir sanat eserdir ve bir sanat eseri yaratıcısının kişiliğinin mührünü taşıdığı sürece, sinemada yaratıcı, herkesten çok, filme farklı niteliğini kazandıran kişi, yani yönetmendir” (Aktaran, Ulusay, 1989-1990; 188). “Filmine hâkim olabilen bir sanatçının bir de ‘stili’ vardır. Hâkim olmayan yönetmenin ise yoktur. Bu nedenle R. Barthes’in yazın alanı için söylemiş olduğu; ‘yazarlar ve yazarlar’ deyimlerini sinemada biz sinema yapanlar ve sinemayı yapanlar” (Adanır, 1994; 38) olarak belirtebiliriz. Auteur kuram, bir romanın yazarın kaleminden çıktığı gibi bir filmin de yönetmenin elinde şekillendiği düşüncesinden hareket eder. Bir filmi yöneten sanatçının kişisel özellikleri, duyguları, toplumsal olaylara karşı duyarlılığı eserinde bulunmaktadır. Bu noktada kuram, yönetmenlerin filmlerinden onların kişisel özelliklerini ortaya çıkarmak üzere kurulmuş ve birçok modelle geliştirilmiştir.

‘Auteur kuram’ filmlerden yola çıkarak sanatçı-yönetmenin kişiliğinin, meydana getirmiş olduğu eserde ne kadar derinlemesine işlenmiş olduğu ve bunun eserlerinin çoğunluğunda nasıl görüldüğü ile ilgilenir; yani sanatçı merkezlidir. Bu yönüyle XIX. yüzyıl romantizm akımıyla aralarında benzerlikler söz konusudur. “Sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar için eserin en önemli özelliği dış dünyanın, hayatın, insanın, toplumun bir aynası

olmasıydı ve bunun içindir ki sanatçının kendi duyguları ve yaşantıları üzerinde durulmuyordu” (Moran, 1994; 91). Romantikler ise işin merkezine sanatçıyı yerleştirmişlerdir. Bu sayede sanatçı dış dünyaya ayna tutan bir araç olmaktan çıkmış, eser ise artık bir ayna olmaktan ziyade sanatçının duygularının dili haline gelmiştir. “Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabilir, ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir” (Moran, 1994; 91-92).

“Zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle iki temel auteur eleştirmen okulu gelişti; biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken, öteki biçim ve *mise en scene*’i (sahne düzeni) vurguluyordu” (Wollen, 1989; 80). Bu noktada bir ayrıma gidilmiştir. “Auteur, kendi düşünce ve duygularını ve birey olarak kişiliğini filmine koyarken; *metteur en scene* (sahneleme ustası), başkasının tasarladığını görselleştirir ve filme kişiliğini değil, yalnızca yeteneğini ve ustalığını yansıtır” (Ulusay, 1989-1990; 188). Bu açıdan bakıldığında bazı yönetmenlerin ‘auteur’ mü yoksa ‘metteur en scene’ mi oldukları tartışılan bir konudur.

Truffaut, yönetmenlerin filmin her aşamasında olması gerektiğine inanmaktadır. Onların senaryodan ve diyaloglardan sorumlu olmalarını beklemektedir. Filmin her aşamasından sorumlu olan ve kişiliğinin filme işlendiği yönetmenlerin incelenmesi açısından auteur kuramını faydalı gören Bazin, kuramın esnekliğine ve polemige açık oluşuna dikkat çekmektedir. Aynı kaygıyı Wollen da taşımaktadır. Ona

göre, bazı Fransız eleştirmenler 'metteur en scene'in değerini 'auteur'den daha fazla önemseme eğilimi göstermişlerdir. Böylelikle, önemsiz yönetmenler doğru dürüst belirlenip tanımlanmadan ayakta alkışlanmışlardır.

Auteur kuramının, yönetmenin bir grup filmi üzerinde durması gerektiğini söyleyen Andrew Sarris, kuramın sınırlarını; yönetmenin teknik ustalığı, filmlerde tekrar edilen öğelerle ortaya çıkan ve yönetmenin kendi imzasını taşıyan ayırt edilebilir kişiliği ve 'ruhun canlılığı' olarak tarif edilen içsel anlamlar diye belirlemektedir.

Peter Wollen, filmlerde tekrar edilen tematik özelliklerin, olayların, motiflerin tespit edilmesinden yola çıkarak yönetmenin ayırt edici kişiliğini açıklamaya çalışır. Bunu yaparken Geoffrey Nowell-Smith'in auteur kuramına getirmiş olduğu yapısalcı yaklaşımından hareket etmektedir. Ona göre; "bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirmenin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen.....bir yazarın yapıtına özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar" (Wollen, 1989; 82).

2. EĞİLMEZ SİNEMASI

Auteur kuram'a ilişkin yukarıda aktarılan değerlendirmelerin ardından, Ertem Eğilmez sinemasına geçebiliriz. Eğilmez, hayatı boyunca 44 adet film çekmiştir. 1966-1972 yılları arasında, Yeşilçam sinemasına özgü bir dizi aşk filmi yapmıştır. Fakat filmlerinin büyük bir bölümü

güldürü türündedir. Eğilmez, bu filmleri ile çeşitli sinema çevrelerince daha çok anılmakta ve önemsenmektedir. Bu nedenle Eğilmez'in aşk filmleri çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Ertem Eğilmez¹ filmlerinin popüler ürünler olduğu ileri sürülebilir. Burada, auteur bağlamında bir sorunla karşılaşmaktayız. Filmlerin popüler oluşu Eğilmez'in bir auteur yönetmen olmasına engel teşkil etmekte midir? "Auteur yanlısı eleştirmenler, popüler bir sinema olan Hollywood'un, filmleri en çok iş yapan yönetmenleri ile ilgilenmişlerdir. 'Yaratıcı sanatçı' olgusu ise, 'yüksek kültür' ile 'popüler kültür' arasındaki temel çelişkilere ve çatışma noktalarından biridir. Oysa günümüzde, Fredric Jameson'ın da belirttiği gibi 'yüksek kültür' ve 'popüler kültür' ayrımı giderek kaybolmakta, eski 'tür' ve söylem kategorileri silinmektedir" (Ulusay, 1989-1990; 196). Eğilmez güldürüleri geleneksel Türk seyirlik oyunlarının, sinemanın kitlesel özelliğinin getirdiği avantajların kullanımı ile bir takım değişikliklere uğratarak popüler tarzda yeniden sunumu olarak değerlendirilebilir. Fakat yönetmenin bunu yaparken, kendine özgü tarzını filmlerine yansıtmayı başarabildiği ölçüde bir 'auteur' olduğu da söylenebilir. Bu açıklamadan sonra Eğilmez'in, kendine özgü tarzını filmlerine nasıl yansıttığı, hemen her filmde tekrar edilen benzer nitelikteki temel anlatsal öğeleri nasıl kurguladığı üzerine konuşulabilir.

2.1. Eğilmez Güldürülerinde İşlenen Konu ve Temalar

Eğilmez filmleri, izleyiciyi eğlendirmek, hoşça vakit geçirtmek amaçındadır. Bundan dolayı filmlere toplumsal iletiler açı-

sından bakıldığında birçok eksiklik taşıdığı ve bu bakımından eleştirilere açık olduğu söylenebilir. “Toplumsal sorunların sinemacılar tarafından fazlasıyla önemsendiği sıralarda *Oh Olsun*, *Sev Kardeşim*, *Canım Kardeşim* gibi filmleri çarpık, biraz da züppece bir beğeni ile karşılaştı. Bu yönüyle de filmleri kimileri tarafından ‘toplumsal sorunların sulandırılması’, kimileri tarafından da ‘sol sinemaya, devrimci sinemaya göz kırpmak’ şeklinde nitelendirildi” (Kurtuluş, 1994; 39). Burçak Evren’e göre; “Eğilmez’in güldürüleri çoğu kez toplumsal konularla kaynaşmış bir haldedir. Ama hiçbir zaman güldürü ögesinden hareket edip bir sorunun eleştirisi yapılmaz. Sorunlar Eğilmez’in sinemasında ancak güldürü dozunu arttıracak motif ve mekân olarak kullanılmaktadır. “*Canım Kardeşim*’de gecekondu semtinin, *Oh Olsun*’da fabrikanın ve *Salak Milyoner*’de İstanbul’un

kullanılması” (Scognamillo, 1998; 325) gibi. Filmlerde verilen sosyal mesajlar hiçbir zaman güldürünün önüne geçecek oranda değildir. Yönetmen, ilk filminden son dönem filmlerine doğru toplumsal iletilerini giderek artırmaya başlamıştır. Duygusal aile güldürülerini, belirli bir sınıf ayrışması şeklinde kurgulayan Eğilmez, özellikle son dönem filmlerinde daha belirgin sorunlarla ilgilenmeye başlamıştır.

Eğilmez’in ilk iki filmi (*Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi* ve *Helal Adanalı Celal*) 1960’lı yıllardaki yerli tiplere dayanan bolca argo sözcüklerin, küfürlerin kullanıldığı, dilin çarpıtıldığı filmler modasına uyularak çekilmiştir. Konularında tiplerinde ve olay örgülerinde ki basitliğin göze çarptığı bu filmlerin, tema ve toplumsal iletiler bakımından fazla söyleyecek bir şeyleri yoktur.

Yönetmenin, “Her şeyin taklit ve şakaya dayandığı geleneksel Türk Temaşa Sanatının sinemaya ilk uyarlanması” olarak nitelendirdiği *Şabanoglu Şaban* ve onun gibi sırf güldürmeyi esas alan *Süt Kardeşler* de tematik öğeler bakımından zayıftır. Erkek egemenliği motif olarak kullanılmıştır. *Süt Kardeşler*’de yetersiz de olsa bozuk inanışların eleştirisi yapılmaktadır. *Salak Milyoner* ve *Köyden İndim Şehire* filmlerinde ise toplumsal iletilerin dozu arttırılmıştır. Filmin Haydarpaşa Gar’ında ellerinde sepetlerle İstanbul’a altın aramaya gelen kahramanlarıyla, ‘taşı toprağı altın’ diyerek İstanbul’a göç eden insanların arasında aslında pek fark yoktur. Göç eden insanların şehirdeki uyumsuzlukları filmde abartılı olarak temsil edilmektedir. *Salak Milyoner*’de yıkılan ev, *Köyden İndim Şehire*’de inşaatın en üst katından aşağıya dökülen altınlar, göç eden insanların şehirdeki hayallerinin yı-

¹ Eğilmez, 1929 İstanbul doğumludur. Sinemaya girmeden önce editörlük, yayımcılık ve dergi yöneticiliği yapmıştır. Yayımcılığa “On Derste Cinsiyet” kitabı ile başlayan Eğilmez, 1954’te Hal-dun Sel ve Refik Erduran’la beraber Çağlayan Yayınevi’ni kurup cep kitapları yayımlamıştır. Daha sonra, “Kemal Tahir’e, Mickey Spilane’nin ünlü kahramanı Mayk Hammer üzerine kurulu uydurma polisiye romanlar yazdırarak bir anlamda ‘korsan yayımcılık’ dönemini başlattı” (Özgüç, 1985; 45). Ardından TEF adlı mizah dergisini yayımladı. 1964’te bu deneyimlerini terk ederek, Nahit Ataman’la Arzu Film Şirketini kurdu. Aynı yıl Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi filmi ile yönetmenliğe başladı. Serengil’in ‘Adanalı Tayfur’ tiplemesine dayanan güldürüler çektikten sonra, 1965-1972 yılları arasında bir dizi aşk filmi yaptı. Senede Bir Gün, Nilgün, Küçük Hanımefendi gibi filmleri ilgi gördü. “Özellikle pygmalion uyarlaması Sürtük’le yılın hasılat rekorunu kırdı” (Özgüç, 1985; 45). 1972 yılında ise güldürü türüne dönüş yaptı. Kendine özgü mizah anlayışı içinde yaptığı güldürülerle Yeşilçam sinemasında yerini aldı.

kılmasını anlatır. *Köyden İndim Şehire* filmine ayrıca 'geldiği yeri beğenmeme' ve 'küçük insanların horlanması' motifleri eklenmiştir.

Eğilmez'in yaptığı duygusal aile güldürüleri, daha çok ya babaların karşı koydukları (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarım, Gülen Gözler*) ya da gençlerin toplumsal konum ve durumlarının birleşmelerine engel olduğu aşk ilişkileri (*Tatlı Dillim, Mavi Boncuk*) çerçevesinde gelişmektedir. Sonuca ise ya babaların ya da toplumsal konumların değişimi ile varılmaktadır. Bu filmlerde toplumsal iletiler filmin kişilerinden birisinin, kötülerin kendilerine yaptıkları haksızlıklara dayanamayarak haykırması şeklinde verilir. *Sev Kardeşim*'de Alev'in babası ile fabrikatör Cemal Bey, *Yalancı Yarım*'de Alev'in babası ile Mahmut, *Oh Olsun*'da Burhan Usta ile Fehim Bey, ayrıca yönetmenin son dönem filmlerinden *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da Bilo ile Maho arasında, özellikle filmlerin son bölümlerinde geçen konuşmalar örnek olarak verilebilir. Bu konuşmalar, haksızlığa uğrayan alttakilerin son ana kadar sabır göstermelerini, ancak kendilerini hayata bağlayan olgulara güçlünün tecavüzü sonucu haykırma temsili eder. Örnek olarak, *Oh Olsun*'da Fehim bey ile Burhan Usta arasında geçen şu diyalog verilebilir.

Fehim- *Yıllardır benim ekmeğimle karnını doyuran bana ortak olacak haa! Öyle yağma yok!*

Burhan- *Karnım doymuyor. Sayende yarı açım ama kazandığımı anlımın teri ile kazanıyorum. Asıl biz senin işkembeni doyuruyoruz. Fabrikan da, paran da, malın da hepsi senin olsun.*

Duygusal aile güldürülerinde daha çok

paranın değiştirdiği ilişkiler üzerinde duran yönetmen, genellikle mahallenin renkleri içerisinde, küçük insanların mutlu, huzurlu, sevgi dolu günlük ilişkileri ile ilgilenmektedir. Bu filmlerde hoşgörü ve iyi niyet hâkimdir. Yönetmen, sorunlara çözülebilir olarak bakmaktadır. Güçlüler ezebilir; ancak doğruluk güçlülerin gözünü açıp onları yola getirebilir, iyileştirebilir. Bunun için de üsttekilerin kendi içlerine kapanık hayatlarından çıkıp, hor gördükleri alttakilerin dünyasına bakması gerekmektedir (*Sev kardeşim, Tatlı Dillim, Oh Olsun, Yalancı Yarım, Mavi Boncuk*). Eğilmez'in son dönem filmleri olarak nitelendirebileceğimiz *Erkek Güzeli Sefil Bilo, Banker Bilo* ve *Namuslu*'da bu iyi niyetin yavaş yavaş kaybedildiği gözlemlenmektedir. Önceki filmlerde, kötülerin hataları hep affedilir düzeyde tutulmuştur. Kötüler, er geç hatalarını anlayıp, pişman olup, özür dileyerek tekrar topluma kazandırılmıştır. Fakat bu son dönem filmlerinde Eğilmez'in kötülere ve sorunların çözümüne ilişkin tavrı değişmiştir. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da Maho Ağa, filmin sonunda, Bilo tarafından öldürülür. Artık kötüler affedilmez. *Banker Bilo* ve *Namuslu*'da ise, yönetmen verdiği bu kararı tartışır. Kötülerini öldürmek yeterli değildir. Çünkü toplumda o kadar yozlaşmış insan vardır ki yönetmenin hepsini cezalandırmaya gücü yetmez. Düzelmelerini, yola gelmelerini beklemek gerekmektedir. Bu olasılık da imkansız olunca, Eğilmez çareyi tüm iyi olanları ruhen öldürüp tüm saf, dürüst ve namuslu insanları gözü açık, dolandırıcı, namussuz yapmakta bulur.

Bu filmlerde ana tema olarak, iki temel düşünce eleştirilir; 'sen çalış ben yiyeyim' ve 'ben tok olduktan sonra diğerleri açlıktan ölse bana ne'. *Erkek Güzeli Sefil*

Bilo'da Maho Ağa, köylünün kanını emer, iş güçlerini kullanarak onların sırtlarından geçinir; kadınlarına varıncaya kadar alır. *Banker Bilo*'da fark eden bir şey yoktur. Köydeki dolandırıcı Maho Ağa, bu sefer şehirde ağalığa başlar. Hep birilerinin üzerinden geçinir. Yöntemleri köydekenden farklı olmasına karşın düşünce yine aynıdır; diğerlerini dolandırmak ve sömürmek. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da toplumu sömüren tek başına bir ağa iken, *Banker Bilo*'da şehir hayatında bunların sayısı artmıştır. *Namuslu*'da ise, hırsızlık, dolandırıcılık her yere girmiştir ve bunlar erdem olarak görülmeye başlanmıştır.

Hababam Sınıfı serisinde, bozuk eğitim sistemi, ilgisiz büyüyen gençlik ve bunların getirdiği sorunlar ele alınmaktadır. Az gören, az işiten, sakar, yaşı geçkin, yetersiz eğitimciler vardır. Genç eğitimciler ise deneyimsizdirler. Eğilmez, ideal eğitimci olarak Mahmut Hoca'yı gösterir. O'nun gözünde eğitim sadece sınıfta değil her yerde, her anlamda olmalıdır. Okullar sadece öğretim yeri olmamalıdır. Mahmut Hoca, hayatını öğrencilerin eğitimine adanmış birisidir. Bu uğurda evlenip yuva bile kurmamıştır. Öğrencilerini gerçek çocukları olarak görmektedir. Tüm öğretmenlik hayatında ise, "ya anlayışsız bir veli ya da 'çok ileri gidiyor-sun' diyen bir müdür"le karşılaşmıştır.

2.2. Filmlerde Kullanılan Karşıtlıklar

Eğilmez, filmlerini birçok karşıtlıklar üzerine kurmuştur. Bunlar içinde öne çıkan, zengin-yoksul karşıtlığıdır. Zengin-yoksul karşıtlığı özellikle Eğilmez'in duygusal aile güldürülerinde, ana karakter ile sevdiği kişiyi birbirinden ayırır. Bu karşıtlık, kişilerin yaşam biçimlerini gös-

teren giysi, yaşanılan yer, beslenme kılıpları ve bazı filmlerde konuşmalar ve olaylarla vurgulanır. *Sev Kardeşim*'de zengin-yoksul karşıtlığı henüz filmin başında, ana karakterler Alev ile Ferit'in yaşam tarzlarının da betimlendiği, paralel kurgu yardımıyla oluşturulmuş bir dizi görüntü ile verilir. Benzer şekilde *Oh Olsun* filminde paralel kurgu yardımı ile zengin-yoksul karşıtlığı, bir yılbaşı gecesi üzerinden vurgulanır. Alev'in ailesi mütevazı bir sofrada yemeklerini yer ve televizyon izler. Erkeğin ailesi ise lüks bir mekânda çılginca eğlenmektedir. Masada hemen hemen herşey vardır. *Gülen Gözler*'de aile orta hallidir, fakat Yaşar Usta eski arkadaşı Yunus'la kıyaslandığında yoksuldur. Kızlarına düğün yapacak parası yoktur. Anne, gizlice evi Yunus'a ipotek ettirerek düğün masraflarını karşılar. Kişilerin birbirlerinden ayrıldığı diğer bir karşıtlık yaşam tarzları arasındaki farklılıktır. Bu durum çoğu kez zengin-yoksul karşıtlığı ile ilintilidir. Alt tabakadan-üst tabakadan, işçi-işveren, köylü-ağa ayrımları söz konusudur. *Sev Kardeşim*, *Oh Olsun* filmlerinde genç kadın karakter, sevdiği erkeğin babasının fabrikasında işçidir. Yoksul, kalabalık, neşeli, gönlü zengin bir ailesi vardır. Erkeğin ailesi ise zengin, ilişkilerin resmileştiği çekirdek bir aileye sahiptir. *Mavi Boncuk*'ta Emel Sayın'la O'nu kaçırın karakterler arasında toplumsal konumlar açısından bir uçurum söz konusudur. Normal şartlar altında birbirleriyle ilişki kurmaları imkânsızdır. *Yalancı Yarım*, *Gülen Gözler* ve *Banker Bilo* filmlerindeki zengin-yoksul karşıtlığına 'sonradan görme' olgusunu da ekleyebiliriz. *Yalancı Yarım*'de Ferdi'nin abisi geçmişinde hamallık yapmıştır. *Gülen Gözler*'de Yunus inşaat malzemelerinden çalarak, *Banker Bilo*'da

ise Maho dolandırıcılık yaparak zengin olmuştur. Geçmişlerini hiç yaşamamış olarak görmektedirler. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da Maho, zenginliği ve ağalığı babasından devralmıştır.

Güçlü-zayıf, iyi-kötü, karşıtlıkları da zengin-yoksul karşıtlığı ile beslenmektedir. Genellikle zengin olan güçlü ve aynı zamanda kötüdür. Zenginler gerçek mutluluğu unutmuş insanlardır. Yoksul olanlar ise zayıf, iyi, gönlü zengin, bir o kadar da onurlu insanlardır. Zenginlerin gücü, zenginliklerinden kaynaklanır. Bu göreceli bir güçtür. Görünüşte güçsüz olan yoksullar onurlu yaşamlarından ve sevgiden gelen bir güce sahiptirler. Sevginin gücü kötülere yenmede, onları yola getirmede büyük rol oynamaktadır. *Sev Kardeşim*'de fabrikatör Cemal Bey, yeni bir fabrika yapmak için, Mesut'un evini satın alır. Fakat filmin sonunda sevginin gücü galip gelir ve evi oğluyla gelinine düğün hediyesi olarak verir. *Oh Olsun*'da Fehim Haznedar kötü bir karakter olarak resmedilir. Kötü olduğu kadar maddi gücü sayesinde güçlüdür de. Fakat filmin sonunda torun sevgisi onu yola getirir. *Yalancı Yarım*'de Ferdi'nin zengin abisi, Alev'in ailesine "çulu düşük adamlar" diyecek kadar gücü zenginliğinden alır. Fakat evi o çulu düşük insanlar için terk eden kardeşinin sevgisi aklını başına toplamasına yardımcı olur. *Gülen Gözler*'de malzemesinden çalarak yaptırdığı inşaatın yıkılması ile birlikte beş parasız kalan Yunus, eski arkadaşı Yaşar Usta'nın sıcak, sevgi dolu ailesine sığınır. Zengin ve üst tabakadan olanlarda bu değişimi sağlamak için yönetmen, onları bir şekilde yoksulların mutlu ve huzurlu ortamlarına götürür, yoksullarla bir araya getirir.

Kimi filmler ise kır-kent hayatı karşıtlığı

üzerine kurulmuştur. Toplumla uyumlu-uyumsuz karşıtlığı, kır-kent karşıtlığı ile paralellik göstermektedir. *Tatlı Dillim*'de köylü-kentli ayırımından çok kahramanların yaşam tarzları arasındaki fark betimlenir. *Salak Milyoner* ve *Köyden İndim Şehire* filmlerinde kır-kent karşıtlığı, köyden büyük şehirlere göç eden insanların, oradaki uyumsuzlukları belirtilerek verilir. *Hababam Sınıfı Uyanıyor* filminde Ahmet, diğer arkadaşlarından yoksulluk, çalışkanlık gibi özelliklerinin yanında köylü olmasıyla da ayrılmaktadır. Kendisine yapılan tüm şakaları affetmesine karşın, arkadaşlarının köy çocuklarını hakir görmelerine dayanamaz. *Hababam Sınıfı Güle Güle*'de ise köylü ve aynı zamanda doğulu olan edebiyat hocası Mehmet Bülbül, öğrencileri tarafından şivesi bozuk olduğu için küçümsenir.

2.3. Olaylar Dizisi

Eğilmez'in filmlerinin giriş bölümlerinde olaylar ve kişiler hakkındaki bilgiler hızlı bir şekilde verilmektedir. Öyle ki, birçok filmde öykü ve kişiler hakkındaki bilgiler tanıtma yazıları ile birlikte sunulur. Yönetmen, filmlerin tanıtma yazısı bölümlerinde akan görüntülerde, kişiliklerine, yaşam tarzlarına, dünya görüşlerine daha çok önem verdiği kişileri daha fazla göstermektedir. Örneğin; *Tatlı Dillim*'de 2 dakika 20 saniye süren tanıtma yazısı bölümünün, 1 dakika 55 saniye gibi büyük bir kısmı köydeki Emine'nin ve çevresinin tanıtımına harcanır.

Eğilmez filmlerinin gelişme bölümlerinde öykünün ilerlemesini sağlayan bazı temel öğelere rastlanılmıştır. Bunlar, öykünün ilerlemesini, çatışmaların oluşturulmasını, düğümlerin atılmasını sağlamaktadır. Kimi filmlerde bir oyuncu iki farklı kişiyi

canlandırmaktadır. Bu durum, genellikle öykünün karmaşıklaşmasına neden olmaktadır. Ya birbirine tıpatıp benzeyen iki kişi vardır (*Helal Adanahı Celal*), ya birisi bir başkasının kimliğini takınır -ki bu genelde gerçekte olmayan hayali bir kişiliktir- (*Fatoşun fendi Tayfur'u Yendi*, *Tatlı Dillim*, *Yalancı Yarım*), ya kimlikler değiştirilir (*Süt Kardeşler*), ya da birisi genel kişilik özelliklerinden sıyrılarak tamamen değişip farklı bir kişilikte karşımıza çıkar (*Banker Bilo*, *Namuslu*).

Kişilerin gerçek kimliklerinin ortaya çıkmasıyla sonuca ulaşılır. Gelişme bölümünün ilerlemesini sağlayan diğer bir yöntem ise 'yalanlar ve oyunlar'ın kullanılması şeklinde gerçekleşir. Filmlerde bunlara çokça rastlanılmaktadır. 'Yalanlar ve oyunlar' öykünün karmaşıklaşmasına neden olur. Bunların ortaya çıkması ise filmlerin doruk nokta veya sonuç bölümlerine etki yapmaktadır.

Tablo-1: Yalanlar, Oyunlar ve Bunların Doruk Nokta veya Sonuca Olan Etkileri

FİLMLER	YALANLAR	YALANLARIN ORTAYA ÇIMASI	OYUNLAR	OYUNLARIN BOZULMASI	DORUK NOKTA VEYA SONUCA OLAN ETKİLER
Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi	Babasının İstanbul'daki şirketinin başında bulunan Tayfur, işlerin yolunda gittiği, çalışmaktan başka bir şey yapmadığını söyler. Oysaki şirketin durumu içler acısıdır.	Tayfur, işlerle ilgili bir mukavele yerine yanlışlıkla Adana'daki babasına içinde kadınlarla çektiği olduğu bir fotoğrafın da bulunduğu aşk mektubunu gönderir.	Fatoş, kendisini istemeyen Tayfur'a oyun oynar. Yoksul, işsiz bir kız olarak kendisini tanıtır, şirkete girer ve Tayfur'a kendisini aşık eder.		Fatoş'un oyunu sonucu Tayfur yoksul kıza aşık olur. Babasının servetinden mahrum kalmayı göze alır ve yoksul kızla evlenmeyi tercih eder.
Sev Kardeşim	-Alev Ferit'e kendisini milyoner fabrikatörü kızı olarak tanıtır. Oysa Ferit'in babasının fabrikasında işçidir. -Ferit'in babası fabrikatör Cemal bey, oğluyla evlenmesini istemediği Alev'in, satın almak istediği evin sahibi Mesut'un kızı olduğunu öğrenince oğluna Alev'i isteyeceğini söyler.	Ferit babasının satın almak istediği ev için konuşmak üzere Mesut'un evine gider. Milyoner kızı sandığı Alev'in Mesut'un kızı olduğunu öğrenir.	Fabrikadaki kız arkadaşları Alev'e aşk mektubu yazarlar. Güya mektubu Ferit yazmıştır.	Alev mektuptaki buluşma yerine gider. Ferit yerine arkadaşlarıyla karşılaşır. Alev kendisine oyun oynadığını anlar. Bunu içine sindiremez ve Ferit'i ayarlayacağına iddiaya girer. -Karakolda, Cemal Beyin Alev'i istemekteki asıl maksadı ortaya çıkar.	Cemal Beyin asıl amacının, kendisini oğluna istemekle babasının evini satın almak olduğunu öğrenen Alev, Ferit'ten ayrılır.
Tatlı Dillim	Ferit Emine'ye annesinin, babasının olmadığını söyler.	Evlendikten sonra İstanbul'a gidip dönmeyen Ferit'i bulmak için Emine İstanbul'a gelir ve Ferit'in annesi ve babasının yaşadığını öğrenir.	Emine, şehirli kadın görüntüsüne bürünerek kendisine yalan söyleyen Ferit'e 'ikiz kardeş' oyunu'nu oynar.	Emine ikiz kardeş oyununu filmin sonunda kendisi açıklar.	Emine'nin yaptığı ikiz oyunu, Ferit'in filmin sonunda değişmesine neden olur.

Tablo-1'in devamı

Oh Olsun	Alev, ailelerinden gizlice evlendiği Ferit'ten hamile kalır. Hamile olduğu anlaşılmasın diye ailesine Almanya'ya çalışmak için gittiğini söyleyerek, Ferit'lerin evinin teras katına gizlice yerleşir.	Alev, babasının evine kucagında bebeği ile geri döner. Almanya'ya gitmemiş olduğunu kendisini açıklar.	Ferit babasının karşı olmasına karşın Alev'le gizlice evlenir.	Alev evi terk edince Ferit babasına Alev'le evli olduğunu söyler.	Gizli evlilik sonucunda olan bebek Fehim Haznedar'ın değişmesine neden olur.
Yalancı Yarım	Çapkınlık yaparken abisine yakalanan Ferdi, nişanlı olduğunu ve nişanlısının ünlü zengin Derviş Başak'ın kızı olduğunu söyler.	Ferdi ile Alev'in düğünlerine davetli olan Derviş Başak Bey gelir. Alev'in babası olmadığı anlaşılır.	Abisine nişanlı olduğunu söyleyen Ferdi, kendisine sahte nişanlı rolü oynayacak birisini arar ve Alev'i bulur.	Ferdi ile Alev'in düğününde anlaşılır.	Nişanlı oyunu sayesinde iki farklı dünyanın insanı olan Ferdi ve Alev birbirlerine aşık olur ve evlenirler.
Gülen Gözler	Nedret, sevgilisi Orhan'la evlenebilmek için, annesinin, Yaşar ustaya sevgilisinin kimya mühendisi olduğunu henüz söylettirir. Oysa ki Orhan henüz öğrencidir.	Evin çatısında Orhan'ın yaptığı sabun tozları yağmur sonrası köpürür ve tüm eve yayılır. Yaşar usta Orhan'ın henüz kimya mühendisi olmadığını öğrenir.	Yaşar usta, Orhan'la Nedret'in düğününde masrafları Orhan'ın yaptığını sanmaktadır. Oysa ki Yaşar ustanın karısı evlerini ipotek ettirerek borç bulmuş ve düğün masraflarını karşılamıştır.	Evin damında Orhan'ın yaptığı sabun dozları köpürünce anlaşılır.	Yalanlar ve oyunlar ortaya çıkınca yaşar usta karısı ve kızları ile kötü bir şekilde tartışır ve evi terk eder.
Süt Kardeşler	Melek hanım kardeşi Miralay Hüsam'a bir dizi yalan söyler. Ramazan, Süt Oğlan Şaban ve Damat bu yalanlar sonucu birbirleriyle yer değiştirirler.	Yalanlardan sıkılan gerçek damat, Süt Oğlan rolünü oynamaktan bıkar ve karısını boşandığı karısıyla tekrar evlenmesi için baskı yapar. Yeniden evlilik için hülleci gereklidir. Hülleci arayışları sonucunda Ramazan, Şaban ve Damat'ın gerçek kimlikleri ortaya çıkar.	Damat'ın babası iflas etmiştir. Borçlarını ödemek için bir oyun oynar. Gelininin annesi olan Melek Hanım'ı delirtecek, bu sayede Melek'in serveti kızına, dolayısıyla da kendi oğluna kalacaktır. Bunu yapmak için Melek'in kahyasını, bir acayip yaratık olan, 'Gulyabani' kılığına sokar.	Miralay Hüsam, Şaban, Damat ve Ramazan hep birlikte Gulyabani'yi yakalarlar. Gulyabani'nin kahyadan başkası olmadığını öğrenirler. Kahya, Gulyabani oyunu tüm gerçekleri açıklar.	Yalanların ve Damat'ın babasının düzenlediği 'Gulyabani' oyunu'nun ortaya çıkmasıyla sonuca ulaşılır.

Filimlerin gelişme bölümlerinde dikkat

Tablo-1'in devamı

Erkek Güzeli Sefil Bilo	Maho Ağa , Bilo'nun babasını vurdurtmuş olmasına karşın kendisinin yapmadığını söyler.	Filmin sonunda Maho'nun Bilo'yu vurdurtmak istemesi sonucu Bilo babasını vurdurtanın, Maho olduğunu anlar	Maho Ağa, Bilo'yu vurması için Sülo'yu ayarlar.	Sülo Bilo'yu vurmayı beceremez. Bilo Sülo'dan her şeyi öğrenir.	Bilo kendisini öldürtmek isteyen ve tüm kötülüklerin kaynağı olan kişinin Maho Ağa olduğunu anlayınca onu öldürür.
Namumlu	Mutemet Ali Rıza, çevresinin baskılarına dayanamayarak sonunda paraları kendisinin çaldığını söyler.	Gazeteler gerçek hırsızların yakalandığını yazdığında ortaya çıkar.	Ali Rıza, paraları kendisinin çaldığını zanneden herkese oyun oynar. Onların paralarını sömürür ve kaçmak için bir gemi bileti alır.	Gazeteler gerçek hırsızların yakalandığını yazdığında ortaya çıkar.	Ali Rıza tarafından dolandırıldıklarını anlayan insanlar, onu yakalamak için harekete geçerler.
Hababam Sınıfı Serisinden Bazı Örnekler	Hababam Sınıfı öğrencileri, hastanede yatan Mahmut hocalarını ziyarete giderler. Onu sevindirmek için mezun olduklarını söylerler. Sahte diplomalarını gösterirler (Hababam Sınıfı).	Öğrencilerin hastaneye getirdikleri diplomaların sahte olduğu yeni eğitim öğretim yılı başladığında anlaşılır (Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı).	-Arkadaşları Şaban'a aşk mektupları yazarlar. Güya bu mektupları yeni edebiyat hocası Semra hanım yazmıştır (H.S.S.K). -Okuldan kaçmak için izci kılığında girerler (H.S.T.).	Doğum gününde Şaban'a Semra hoca güya hediye olarak inek çanı göndermiştir. Bunun üzerine Şaban kızarak mektupları Semra'ya geri verir. Mektupları onun yazmadığı anlaşılır (H.S.S.K.). -İzci kılığında maça kaçtıkları anlaşılır. Mahmut hoca ceza olarak onları izci kampına gönderir.	Şaban arkadaşlarının yaptığı oyun sonucu Semra Hocadan tokat yer. Tokatın acısını çıkartmak için Hababam, Semra Hocaya oyun oynar. Yazılı kağıtlarına hepsi ayrı ayrı aşk mektupları yazarla r ve sonucunda disipline verilirler (H.S.S.K). -Öğrenciler her yerin bir anlamda bir okul olduğunu anlarlar (H.S.T).

çeken diğer bir öge rastlantıların bolca kullanılmasıdır. Rastlantılar genellikle yaşam tarzları birbirlerine tamamen zıt iki farklı insanı bir araya getirmek için kullanılır. Eğilmez'in daha çok duygusal aile güldürülerinde kullandığı bir yöntemdir. Çoğunlukla dünyaları tamamen farklı iki genci bir araya getirmek için kullanır. *Tatlı Dillim*'de, Ferit'in oyuncusu olduğu basketbol takımı, kamp yapmak için yola koyulur. Yol kapalı olduğundan Emine'nin bulunduğu köye misafir olurlar. Ferit arabası ile kamp yerine gelirken kaza geçirir, Emine'ye çarpar. *Oh Olsun*'da, çapkınlık yaparak babasını kızdıran Ferit, ceza olarak babası tarafından fabrikaya işçi olarak gönderilir. Fab-

rikada Alev'i görür ve aşık olur. *Yalancı Yarım*'de, çapkınlık yapan Ferdi, abisine yakalanır ve nişanlı olduğu yalanını söyler; ona, nişanlısını sarı saçlı, mavi gözlü olarak tarif eder. Mahallenin çaycısı Nuri, Ferdi'ye bu tipe uygun bir kız bulur. O kız da, Alev'dir. Filmlerde genç aşıklar dışında kişilerin birbirlerini rastlantı sonucu tanımaları da görülür. Bu rastlantılar öykünün ilerleyişini değiştirmektedir. *Tatlı Dillim*'de, Emine, kendisini köyde bırakıp giden Ferit'ten boşanmak için avukata başvurur. Avukat Ferit'in babasıdır. Kızı boşanmaktan vazgeçirir ve birlikte Ferit'e 'ikiz oyunu'nu oynarlar. *Sev Kardeşim*'de, fabrikatör Cemal Beyin avukatı Mesut'un evini satın almak için çabala-

maktadır. Mesut'un yeğeni sünnet olurken avukat eve gelir ve orada Alev'le tanışır. Birkaç gün sonra bir eğlence merkezinde Ferit ile Alev'i birlikte görür. Satın almak istediği evin sahibinin kızıyla, kendi oğlunun çıktığını öğrenen Cemal Bey, evi elde etmek için kızı istemeye razı olur. *Oh Olsun*'da, Ferit ile gizlice evlenen Alev, Ferit'i -babasının zorlaması ile nişanlandığı- bir kız ile birlikte görür ve Ferit'i terk eder.

Eğilmez'in filmlerinin sonuç bölümleri ise iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birincisi; filmlerin sonuç bölümlerinde, baş-

Tablo-2: Sonuç Bölümünde Başlangıç Durumuna Geri Dönüşün Söz Konusu Olduğu Filmler

FİLMLER	DORUK NOKTA	DEĞİŞİM	SONUÇ
Süt Kardeşler	-Damadın boşandığı karısına geri dönebilmesi için hülle evliliği yapılması gerekmektedir. -Gulyabani yakalanır.	-Hüllecı arayışları Damat, Şaban ve Ramazan'ın gerçek kimliklerine kavuşmalarını sağlar. -Gulyabani gerçeği ortaya çıkar.	Başlangıç durumuna geri dönülür. Ramazan, Şaban, Miralay Hüsam ordudaki görevlerine geri dönerler.
Şabanoğlu Şaban	Miralay Hüsam'ı takip eden Şaban ve Ramazan, O'nu Nigar'ın odasında yakalarlar.	Filmin başından beri kayıp olan elmas bulunur.	Başlangıç durumuna geri dönülür. Seferberlik ilan edilir. Miralay Hüsam, Şaban ve Ramazan ordudaki görevlerine geri dönerler.
Salak Milyoner	Mehmet Çavuş evi satarken, bir yandan da kahramanlarımız altını bulmak için evin altını kazmaktadırlar.	Kahramanlarımız filmin başından beri aradıkları altın küpünü bulduklarını zannederler.	Başlangıç durumuna geri dönülür. Altınları bulamayan kahramanlarımız köylerine geri dönerler.
Köyden İndim Şehire	Altın çuvalını birbirlerinden almak için, kahramanlarımız ve Ali Rıza arasında, Ankara sokaklarında, koşuşturmaca başlar.	Kahramanlarımız filmin başından beri yanlarından hiç eksik etmedikleri altınları, Ali Rıza'ya kaptırırlar.	Başlangıç durumuna geri dönülür. Altınlar ellerinden çıkınca kahramanlarımız köylerine, tarlalarına geri dönerler.

langıç durumlarından yeni bir duruma geçilmektedir. Böyle olan filmlerin doruk noktasında ve sonuç bölümlerinde iki farklı değişim olduğu gözlemlenmiştir. Filmlerin başından beri değişmeyen bazı öğeler (kişiler, olaylar, düşünceler v.b. gibi) doruk noktasında değişime uğramaktadır ve bu değişimler filmlerin sonuç bölümünde görülen diğer bir değişime etki etmektedir. Diğerlerinde ise filmlerin sonuç bölümlerinde başlangıç durumuna geri dönülmektedir.

Tablo-3: Sonuç Bölümünde Başlangıç Durumundan Yeni Bir Duruma Geçişin Söz Konusu Olduğu Filmler

FİLMLER	DORUK NOKTA	I. DEĞİŞİM	SONUÇ	II. DEĞİŞİM
Sev Kardeşim	Mesut, kızını oğluna istemeye gelen Cemal Beyin asıl amacının, kızı istemek yerine yeni bir fabrika yaptırmak için evini satın almak olduğunu öğrenir.	Cemal Beyin niyetini öğrenen Alev, Ferit'i terk eder ve İzmir'e gider. Bunun üzerine filmin başından beri inatla evini satmayan Mesut, kızının peşinden gitmek düşüncesiyle evi Cemal Beye satar.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Ferit ile Alev birbirlerine kavuşurlar.	Cemal Bey değişir, hatalarını anlar ve evi düğün hediyesi olarak oğlu ile gelinine verir.
Oh Olsun	Fehim Bey, Burhan Ustayı işten atınca işçiler greve gider. Fehim Beyin çocukları da greve katılırlar ve hatta sözcülük yaparlar.	Filmin başından beri greve gitmeyi düşünüp fakat Burhan Ustanın telkinleriyle greve gitmeyen işçiler, sonunda greve giderler. Anne ve çocukların Fehim Bey'e karşı olan tavırları değişir.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir.	Fehim Bey değişir. Çocuklar babalarından fabrikayı devralırlar. Alev ile Ferit'in evliliği herkes tarafından onaylanır.
Tatlı Dillim	Ferit, Emine'ye ayrılmak istediğini söylemek için köye döner. Fakat bir türlü söyleyemez. Köyün çocuklarında salgın hastalık başlamıştır ve köyde doktor yoktur.	Tıp eğitimi almış olmasına karşın mesleğini o güne kadar yapmamış olan Ferit, köydeki çocuklara bakar ve onları iyileştirir.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Ferit ve Emine'yi ve köy hayatını tercih eder.	Ferit değişir. Önceki hayatını terkeder. Mesleğinin, Emine'nin ve kır hayatında doktorluk yapmanın önemini anlar.
Yalınca Yarım	Düğünlerine Derviş Başak Beyin gelmesi ile Ferdi ile Alev'in yaptıkları nişanlı oyunları ortaya çıkar. Ferdi'nin abisi Mahmut ile Alev'in babası Derviş arasında tatsız konuşmalar olur. Mahmut hakaret eder.	Abisinin bu tavrına karşı o güne kadar onun parası ile geçinen Ferdi, abisini, onun parasını ve evini terk eder.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Ferdi ile Alev birbirlerine kavuşurlar.	Mahmut değişir. Daha önce hamal olduğunu hatırlar. Derviş'den ve Alev'den özür diler.
Mavi Boncuk	Kahramanlarımızı fidyeyi aldıktan sonra, istemediği halde Emel Sayın'ı geri götürürler.	Fidyeye için Emel Sayın'ı kaçıran kahramanlarımız, fidyeyi iade ederler.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Emel ile Necmi birbirlerine kavuşurlar.	Emel değişir. Gerçek sevgi ve mutluluğu alttakilerin dünyasında bulur.
Gülen Gözler	-Yaşar Usta, karısının ve çocuklarının kendinden habersiz yaptıklarını öğrenince, onlarla tartışır. -Yunus'un malzemesinden çalarak yaptırdığı inşaat çöker.	Bu tartışmanın üzerine Yaşar Usta evi terkeder.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Fikret ile Vecihi birbirlerine kavuşurlar.	-Yunus çaresiz kalır ve eski arkadaşı Yaşar'ın yanına sığınır. -Yaşar Usta filmin başından beri inatla vermediği kızı Fikret'i Vecihi'ye vermeye razı olur.

Tablo-3 ün devamı

Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi	Tayfur, aslında ikisinin de aynı kişi olduğu, sevdiği kız ile babasının zorla evlendirmek istediği Fatoş arasında kalır ve en sonunda sevdiği kız uğruna intihara kalkışır.	---	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir.	O güne kadar babasının serveti ile yaşayan Tayfur değişir. Sevdiği kız için babasının parasından mahrum kalmayı kabul eder. Çapkınlık ve hovardalığı terk eder. Fatoş onu yola getirmiştir.
Helal Adanalı Celal	Bilal ve Şaban, birlikte milyonluk bebeği kurtarmak için, bebeği kaçırانların bulunduğu eve baskın yaparlar.	Filmin başından beri aranan fakat bir türlü ele geçirilemeyen bebek bulunur.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Şaban bebeği bulur ve borçlarından kurtulur. Şaban Nigar'la, Bilal ise Fidan'la evlenir.	Birbirlerine benzeyen Bilal ve Celal'in iki farklı kişi olduğu ortaya çıkar.
Erkek Güzeli Sefil Bilo	Maho Ağa, Sülo'ya Bilo'yu vurmasını söyler. Sülo, Bilo'yu öldürmeyi dener, fakat beceremez.	Bu olaydan sonra Bilo'nun Maho Ağa hakkındaki görüşleri değişir. Maho'nun gerçek yüzü ortaya çıkar.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Köylü kanlarını emen Maho Ağadan kurtulur.	Bilo, Maho'yu öldürür.
Banker Bilo	Bilo, sevdiği kız olan Zeyno ile Maho'yu kendi evinde sevişirken yakalar.	Bilo, Maho'nun ve Zeyno'nun adam olmayacaklarını anlar.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Bilo, eşi dahil, Maho'nun herşeyini elinden alır.	O güne kadar Maho tarafından dolandırılan Bilo, değişir ve Maho'yu dolandırır.
Namusalı	Hırsız olmadığını insanlara bir türlü anlatamayan mutemet Ali Rıza, sonunda paraları çaldığını söyler.	O güne kadar mütevazı maaşı ile geçinen Ali Rıza değişir. İş arkadaşlarını, müdürlerini, mahallelisini ve akrabalarını bir bir dolandırır.	Başlangıç durumundan yeni bir duruma geçilir. Ali Rıza, dolandırdığı paralar ile zengin olur ve bir gemiye binerek ülkeden kaçır.	Gazeteler, gerçek hırsızların yakalandığı haberini yazınca, Ali Rıza tarafından dolandırılan herkes gerçeği anlar.

2.4. Filmler İle Geleneksel Türk Seyirlik Oyunları Arasındaki Benzerlikler

Eğilmez güldürüleriyle geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında bir takım benzerlikler görülmektedir. Fakat aralarında birebir benzerlik söz konusu değildir. Kaldı ki, geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında da birebir benzerlik olduğu söylenemez. Bu, en azından oyunlarda kullanılan tekniklerin ve film yapım tekniklerinin birbirlerinden farklı olmasından kaynaklanmaktadır.

Filmlerde, gülmeceyi oluşturan genellikle alt tabakadan insanlardır. Onların kusurlu eylemleri gülmeceyi doğurmaktadır. Filmlerde, Orta Oyunu ve Karagöz'de olduğu gibi kişiler başkaları hakkında, yan-

lış da olsa, düşüncelerini söyleyerek izleyicilere çeşitli bilgiler vermektedirler. Filmlerde kişilerin bu yolla tanıtılmalarının çarpıcı örneklerine rastlanmaktadır. *Şabanoğlu Şaban*'da Ramazan'ı kuyuya attığını zanneden Şaban, evin hizmetçisine Ramazan hakkındaki düşüncelerini açıklar. *Banker Bilo*'da Maho, Bilo hakkında onun dünyanın en saf, en dürüst insanı olduğunu belirtir. *Hababam Sınıfı Tatilde* filminde ise, okula yeni gelen kız öğrenciler, erkek öğrencilerin kendilerine yapacakları şakaları önceden öğrenmek için erkeklerin arasından bir casus bulmaya çalışırlar. Onlara göre Hayta İsmail "fazla uyanık", Tulum Hayri "fazla saf, arkadaşlarını satmayacak" birisidir. Bulmaları gereken kişi ise "önce salak ol-

malı, kaypak, menfaatçi, kalles, hain, arkadaşlarını satabilmeli, kadınlara zaafî olmalı”dır. Bu özelliklere Şaban uymaktadır. Bu ve benzeri örneklere hemen her filmde rastlamak mümkündür.

Osmanlı İmparatorluğu’nun geniş topraklara sahip olması, birçok milleti içinde barındırması sonucunda, Orta Oyunu ve Karagöz’de görülen kişiler çeşitlilik göstermektedir. Geniş ve kabarık tiplemelere dayanan oyunlarda kişiler, giyinişleriyle, konuşmalarıyla, hareketleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Filmlerde Anadolu dışından gelenler ve Müslüman olmayan kişiler hemen hemen yok denecek kadar azdır. Anadolu’dan daha çok Adanalı, Kayserili, Laz ve Güneydoğulu kişilere yer verilmiştir. Konuşmaları ve giyinişleri geldikleri yerlere göre uygundur, onların taklitleri yapılıdır. Karagöz ve Orta Oyununda varolan kusurlu ve psikolojik rahatsızlıkları olan kişilere (kekeme, kambur, kötürüm, hımhım, deli, esrarkeş, sağır, aptal) filmlerde de bolca rastlanmaktadır. *Sev Kardeşim*’de Alev’in az işiten annesi, az gören dayısı, Kekeme Ali; *Tatlı Dillim*’de dilsiz; *Yalancı Yarım*’de Kekeme Nuri; *Hababam Sınıfı serisinde* az işiten fizikçi, az gören Akil Hoca; *Şaban-anoğlu Şaban*’da az işiten Sıtkı Baba, Kör Neşat; *Salak Milyoner*’de Mehmet Çavuş’un deli karısı örnek olarak verilebilir. Orta oyunu ve Karagöz kişileri arasında sayılan büyücü, cazu, cin, olağanüstü kişiler ve yaratıklara Eğilmez’in filmlerinde hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Tek istisna olarak *Süt Kardeşler* filmindeki ‘Gulyabani’ gösterilebilir.

Orta oyunu ve Karagöz’de ‘zenne’ olarak belirtilen “kadınların hemen hemen hiç biri olumlu çizilmemiştir. Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan,

birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafif meşrep kişilerdir” (And, 1969; 292). Filmlerdeki kadınlar, birkaç film hariç olmak üzere biraz daha farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek karakterlerin baskın konumda olduğu filmler olarak görülmesine karşın, kimi filmlerde kadının erkeği yönlendirmesi söz konusudur. *Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi*, *Tatlı Dillim*, *Sev Kardeşim* filmlerinin baş kadın kişileri erkekleri yola getiren güçlü tipler olarak çizilmiştir. *Gülen Gözler*’de erkeğinin arkasından iş gören anne, *Süt Kardeşler*’de Melek Hanım, ev içinde çevirdikleri numaralarla, söyledikleri yalanlarla olayların karmaşıklaşmasına neden olurlar. İkinci, üçüncü dereceden rol alan ve çoğunlukla genç kızlardan oluşan diğer kadınlar ise; genellikle erkek ve daha çok zenginlik peşinde koşan tiplerdir (*Sev Kardeşim*, *Banker Bilo*). Kimi filmlerde ise, kadınlar erkeklerin kolayca elde edebilecekleri birer meta olarak gösterilmektedir (*Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi*, *Helal Adanalı Celal*, *Banker Bilo*). *Namuslu* filmindeki mutemet Ali Rıza’nın karısı ile Karagöz’ün karısı arasında özellikleri açısından bire bir çakışma söz konusudur. Her ikisinde de kadın dırdırcı, kocasının para sıkıntısına bakmadan isteklerde bulunan, kendini başkalarına layık gören, kocasına ‘herif’, ‘kafanı gözünü kırarım’, ‘pis herif’ diye seslenen yaygaracı biridir. Karagöz ve orta oyunundaki eksen kişiler ise; Hacivat-Karagöz ve Pişekâr-Kavuklu’dur. Bunlar birbirlerinden karşıtlıklarla ayrılmaktadır. İki birincil kişinin bulunduğu filmlere örnek olarak, *Banker Bilo*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *Süt Kardeşler*, *Şaban-anoğlu Şaban* verilebilir. Eğilmez’in duygusal aile güldürüleri olarak nitelen-

dirdiğimiz filmlerinde ise ikinci birincil kişiyi ‘sevilen genç kadın’ temsil etmektedir. *Banker Bilo*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *Süt Kardeşler* ve *Şabanooğlu Şaban* filmlerinde Şener Şen’in oynadığı tipler Pişekâr veya Hacivat tipine yakın durmaktadır. Bu tiplerin arasında şu benzerliklerin olduğu söylenebilir: herkesin huyuna göre konuşmasını bilen, içten pazarlıklı, yüze gülmesini bilen, işine gelince değişen, esnek bir kişilik; işini bilir, gözü açıktır, hesabi.

Karagöz için söyleneceklerin hemen hemen benzerleri Kavuklu için de geçerlidir. Dışa dönük, iç tepkilerini açığa vurabilen, okumuşluğu az olan kişilerdir. “Karagöz tipi, bazen Türk mizahının ölmez şahsiyeti Nasreddin Hoca kimliğine, bazen Türk masallarının Keloğlan’ı niteliğine bürünerek toplumu oluşturan çeşitli eylemlerin sözcülüğünü yapmış gibidir” (Sokulu, 1979; 85). Borotav, Keloğlan tipini şu cümlelerle anlatır; “Dünyanın mutluluklarından yoksun kişilerin, alınyazılarını yenme çabasını masallarda Keloğlan üzerine almıştır. O çoğu kez, yoksul bir dul kadının oğludur; çevresinde küçümsenir, itilir, kakılır; tembelcedir, ama zekidir, beceriklidir, kurnazdır. Masalda Keloğlan’ın belirgin işi, kötülerle, güçlülerle savaşmak ve sonunda en umulmayacak başarılarla ulaşmaktır”(Boratav, 1992; 83). Keloğlan, durmadan haksızlıklara ve kötülere karşı çıkan, kötülerin silahlarıyla onlarla pervasızca mücadele eden, bunları yaparken kötü sayılabilecek eylemleri de gerçekleştiren bir masal tipidir. Kavuklu’da ise Karagöz’ün Keloğlan’a benzeyen bu özelliğinin azaldığı görülmektedir. Karagöz’deki Keloğlan türü bu eylemlerin benzerlerine şu örnekleri verebiliriz: *Kayıklı* oyununda Karagöz, Yahudi’nin onu

birkaç kere iskeleye döndürmesine kızarak kayığı sallayıp Yahudi’yi suya düşürür; *Kırgınlar* oyununda ortağı Hacivat’ın payını eksik vermesine kızarak onu öldürüp bir küpün içine koyar; *Meyhane*’de Bekri’nin rakı bardağına işer ve içirmeye kalkar fakat kazdığı kuyuya kendisi düşer, *Salıncak*’ta Yahudi’yi sıkı pazarlığından dolayı salıncaktan düşürür ve öldürür. Karagöz’ün bu Keloğlan türü eylemlerinin benzerleri filmlerde de görülmektedir. *Şabanooğlu Şaban*’da Şaban, hizmetçi kızı elde etmede kendisine rakip gördüğü Ramazan’ı bir oyunla su kuyusuna atmak ister ama yanlışlıkla Miralay Hüsam’ı atar; *Mavi Boncuk*’ta gazino patronunun kendilerini dövdürmesini hazmedemeyen filmin kahramanları, gazinoya zarar vermek için Emel Sayın’ı kaçırlar; *Süt Kardeşler*’de Melek Hanım’ı delirtmek için Damat’ın babasının gerçekleştirdiği ‘Gulyabani’ oyununun tersini bu sefer kahramanlarımız yaparlar; *Banker Bilo*’da Bilo, iyi niyetini sömürerek kendisini defalarca dolandıran Maho’yu aynı silahla dolandırarak, Maho’nun tüm malvarlığının üzerine oturur; *Erkek Güzeli Sefil Bilo*’da Bilo, Maho Ağa’nın gerçek yüzünü görür ve Maho’yu öldürür; *Namuslu*’da Mutemet Ali Rıza kendisine hırsız diyen herkesi dolandırır; *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* filminde okulda yemekler iyi çıkmamaktadır. Müdür, müfettişin geldiği gün özel yemekler hazırlattırır. Öğrenciler yemeklere müsül ilacı kattıkları yalanını atarlar. Ceza olarak yemekleri kendileri yerler. Oysa yemekler ilaçlı değildir. *Hababam Sınıfı* filminde sınıfın en başarılı öğrencisi, okul parası ödenmediği için okuldan atılmaktadır. Arkadaşlarının okul taksitini ödemek için Hababam öğrencileri okulda haraç toplamaya başlar. Bütün

bu örneklerdeki Keloğlan türü davranışlar aslında ahlaki olarak kötüdür. Fakat kişilerin genel olarak çizdikleri iyi tipleriyle bu kötü davranışları göze batmamaktadır.

2.5. Filmler İle Geleneksel Türk Seyirlik Oyunlarının Konuları ve Öyküleri Arasındaki Benzerlikler

Nasrettin Hoca fıkraları ve Keloğlan masallarına bakıldığında, kırdan-kıra, kırdan-kente doğru bir geçiş olduğu görülmektedir. Bu, Selçuklu kültürünün genel doğrultusunu göstermektedir. Osmanlı'da ise Halk ve Divan edebiyatı olmak üzere iki farklı kültür hüküm sürmüştür. Karşıtlıklar üzerine kurulmuş olan Hacivat-Karagöz ve Pişekâr-Kavuklu tipleri bu iki kültürü temsil etmektedir denilebilir. İkisi arasında kalmış bu Osmanlı mizahı, kent hayatına yöneliktir. Karagöz oyunları genelde, kent kesiminin töre ve geleneklerini, ahlaki yozlaşmaları, işsizlik, zorbalık, fırsatçılık ve göç sorunlarını ele almaktadır. Güncel yaşam sorunları ile ilgilenir. Masallardan ve bazen de tarihi olaylardan beslenmektedir. “İster yabancı kaynaklardan alınmış, ister masallardan yararlanılmış olsun bu konular ‘mahalle’ nin yerel renklerini ve atmosferini taşır. Aynı zamanda ‘havas’ından ‘avam’ına kadar Osmanlı kültürünün çeşitli öğelerini yansıtır” (Sokulu, 1979; 84).

Orta oyununda da benzer konular söz konusudur. O da güncel gerçeği anlatmaya çalışır. Fakat bu, Karagöz’de olduğundan daha az oranda verilmiştir. “Yaşantı ve yaşamı paylaşan insan daha çok önem kazanmıştır. Bir anlamda insan ilişkileri ön plana çıkmıştır denebilir” (Sokulu, 1979; 133). Her ikisinde de bireyin iç dünyasına eğilme söz konusu değildir. Toplumun ortak yaşantısı, yoksulluk, cahillik, işsiz-

lik gibi sorunlar işlenilmiştir.

Eğilmez filmlerinde de benzer konular ele alınmıştır. Filmlerde bireyin iç dünyasına eğilmek yerine, Karagöz ve Ortaoyununda olduğu gibi toplumun ortak yaşantıları işlenilmiştir. Duygusal aile güldürülerinde “mahalle” nin yerel renkleri içerisinde, kentteki yoksul fakat mutlu insanların hayatları anlatılmaktadır (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Yalancı Yarım, Mavi Boncuk, Gülen Gözler*). Kimi filmlerde, kırdan kente bir akış vardır ve göç sorunu motif olarak kullanılmıştır (*Salak Milyoner, Köyden İndim Şehire, Banker Bilo*). Toplumsal yozlaşma, cahillik, yoksulluk, işsizlik filmlerde genellikle kullanılan motifler olarak göze çarpmaktadır. Geleneksel tiyatromuzun ‘göstermecî tiyatrosu’³ örneğinde geliştiğini ve çeşitli oluntulardan⁴ meydana gelmiş olduğunu, ayrıca, bazı filmlerin de buna benzer şekilde geliştiğini söylemek mümkündür. Şimdi, oyunlar ile filmler arasında benzerlikler gösteren bu oluntulardan bazıları verilecektir:⁵

-Kişilerin Değişimi Oluntusu: Bu oluntu genelde kılık ve kimlik değiştirme olarak

³ Göstermecî tiyatro; ‘Tiyatronun tiyatro, oyunun oyun olduğunu vurgulayan, kişileri ve olayları canlandırmayan, ama gösteren, seyirci ile sahne arasında güzelduyusal uzaklık (yabancılaştırma) koyup seyircinin oyuna us yoluyla katılmasını sağlayan tiyatro biçimi. Örneğin, ortaoyunu, Çin tiyatrosu, Commedia dell’Arte, Epik tiyatro, Japon tiyatrosu v.b...’ Buna karşılık benzetmecî tiyatro ise ‘seyirciyi duygusal açıdan sahnede olan bitene kaptıran ve baş oyun kişileri ile özdeşleştiren yanılısamacı tiyatro’dur. (Nutku, 1983; 85-93)

⁴ ‘Oluntu (Episot) 1. Göstermecî nitelikteki oyunlarda olay bölümü; 2. Ana olaya bağlı, destekleyici ikincil olay’ (Nutku, 1983; 100)

⁵ Bu çalışmada adı geçen geleneksel oyunların isimleri, konuları, öyküleri ve diyalogları Metin And, Sevinç Sokullu ve Pertev Naili Boratav’dan alınmıştır.

karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Karagöz gelin olmak için kadın kılığına girer. *Süt Kardeşler* filminde gizli polis olan Şaban ile Ramazan çarşafli kadın kılığına girerler.

-Ortaklık Oluntusu: Çoğunlukla Hacivat Karagözle, Pişekâr Kavuklu ile bir iş için ortaklık kurarlar ve genelde, bu ortaklık sonucu anlaşmazlıklar çıkar. *Banker Bilo* filminde Maho ile Bilo ortak iş yaparlar. *Namushu*'da Mutemet Ali Rıza dolandırmak amacıyla, kendisine hırsız damgasını vuran insanları, memuriyetteki arkadaşlarını, kaynını, mahalledeki komşularını kurduğu şirkete ortak yapar. *Salak Milyoner*'de kahramanlarımız gömü altınlarını gösteren haritaya ortak olurlarken, *Köyden İndim Şehire* filminde ise bir çuval altına ortaklırlar.

-İşaretlerle Konuşma Oluntusu: Geleneksel tiyatromuzda daha çok zennelerle erkekler arasında geçer. Geceleyin buluşacakları yerleri ve saati söylerler. Beste ile veya el işaretleri ile anlaşılır. Ezan okuyarak saat ve yer bildirirler. *Mavi Boncuk* filminden beste ile işaret vermeye şu örnek verilebilir; Emel Sayın'ı kaçırın kahramanlarımız gazino sahibinden fidye isterler. Fidyeyi getiren kişi ile buluşacakları yerde, Cafer, Kamil, Mıstık ve Süleyman dilenci kılığına girerler. Süleyman fidyeyi getirecek olan kişiyi gördüğü zaman beste ile diğerlerine işaret verecektir:

Süleyman- (beste ile) *Yüce dağ başında yatmış uyumuş. Ela gözlerini uyku bürümüş, oy oy.*

Necmi- (fısıldayarak) *Süleyman, herif gecikti olur ya, aşağıdan gelir dikkatli olun.*

(*Süleyman Necmi'nin bu uyarısını diğerlerine duyurmak için şarkı formunda söyler.*)

Süleyman- *Rüzgar eser zülüfleri tellenir. Dikkat olun herif aşağıdan gelir oy oy.*

(*Bu arada adam görünür ve Süleyman beste ile tekrar işaret verir.*)

Süleyman- *Aşağıya bakmayın salak salak. Yukarıdan geldi bizim dangalak, oy oy.*

-İşten Alıkoyma Oluntusu: Kadınların çeşitli oyunları ile Kavuklu'yu işinden alıkoyması şeklinde olur. Bu haliyle Kavuklu ustasını kızdırır. *Gözlemeci* ve *Es-kici Kasım* oyunlarında vardır. *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* filminde Tayfur kadınlarla meşgul olmaktan işlerine fazla vakit bulamaz ve babasını kızdırır. *Helal Adanalı Celal*'de ki fabrikanın katibi olan Bilal'in durumu da aynıdır. *Gülen Gözler*'de Yaşar Ustanın kızı Hikmet, ustanın iki çırağı olan Ahmet ve Dursun'u çeşitli öpücük, kaş-göz kırpma hareketleri ile uğraştırarak onları işlerinden alıkoymaktadır.

-Evlenme Oluntusu: Geleneksel Türk tiyatrosu ve filmlerde sıkça rastlanan bir oluntudur. Hatta kimi zaman oyunlar üç evlenme ile sonuçlanır. *Fotoğrafçı* oyununda üç evlenme vardır. *Helal Adanalı Celal* filminin sonunda da üç evlenme vardır.

Geleneksel tiyatro ve filmlerde gördüğümüz benzer oluntuları ve örneklerini çoğaltmak mümkündür. Öykülerden kastedilen oyunların fasıl bölümleridir. Fasıl bölümünün tamamını içeren öykülerin, filmlerin bazen sadece bir bölümünü kapsadığı görülmektedir.

Ağalık oyununda Karagöz, yaptığı taklitlerle Acem'i eğlendirir ve bunun karşılığında büyük paralar kazanır. Kazandığı

paralar ile bir ağa gibi giyinir ve kendisini ağa olarak tanıtır. *Köyden İndim Şehire* filminde gömü altınını bulan kahramanlarımız şehirli kıyafetlerine bürünürler ve kendilerini “*Türkiye’nin en zengin insanları*” olarak nitelendirirler. *Erkek Güzeli Sefil Bilo*’da ise dağa çıkıp eşkiya olan ve daha sonra Maho Ağa’nın desteğini alan Bilo, dağda ağa olmuştur. Bundan sonra kendisine ‘ağa’ diye hitap edilir.

Ağa oyununun değişik bir çeşitlemesinde ise, Karagöz, Acem’in kendisine saklamak için verdiği paranın, güveni kötüye kullanarak, üzerine oturup ağa olur. Benzeri bir olay *Banker Bilo* filminde gerçekleşir. Maho yapacağı ticari bir anlaşma için Almanya’ya gitmek zorundadır. Umumi bir vekaletname hazırlatarak tüm malını dünyanın en namuslu insanı olarak nitelendirdiği Bilo’ya emanet bırakır. Bilo Maho’nun güvenini kötüye kullanır ve bütün malvarlığını üzerine geçirir.

Bahçe yahut Murgzar Bahçesi oyununda Çelebi, bakması ve işletmesi için bahçeyi Hacivat’a bırakır. Hacivat Karagöz’ü bahçeye almamaktadır. Karagöz içeri girmek için türlü oyunlar yapar. Hacivat’ı kandırmak için uydurma hikayeler anlatır, kadın kılığına girer. Fakat her seferinde tanınır ve kovulur. Benzer bir örnek *Şaban-Şaban* filminde gerçekleşir. Nazır Paşa, Melek Hanım’ın kaybolan elmasını çalanı bulması için Şaban ve Ramazan’ı gizli polis yapar. Şaban ve Ramazan çarşafı kadın bohçacı kılığına girerek Melek Hanım’ın evine gelirler. Fakat Miralay Hüsam onları tanır ve kovmaya kalkışır. İkinci bir seferde ise, Şaban ile Ramazan kör dilenci kılığında eve girerler. Fakat yine Miralay Hüsam tarafından tanınırlar.

Mal Çıkarma oyununda Karagöz-Hacivat hazine aramaktadırlar. Hindistan’dan

gelen bir derviş büyü ile bir hazine çıkaracaktır. Fakat küpten kertenkele, akrep, eski pabuç vb. çıkar. Benzer bir şekilde, *Salak Milyoner* filminde kahramanlarımız ellerindeki harita ile İstanbul’un altını üstüne getirerek gömü altınlarını aramaktadırlar. En sonunda altın küpünü bulduklarını sandıkları şey ise bir ‘oturak’tır.

Oyunlar ve filmlerdeki öykülerde görülen benzerlikler çoğaltılabilir. *Orman* oyununda karısı Karagöz’ün işsizliğinden yakınıdır. *Kayık* oyununda Karagöz karısının istediklerini almadığı için onunla kavga eder. Benzer bir durum da, *Namuslu* filminde Mutemet Ali Rıza ile karısı arasında geçer. *Sünnet* ya da *Mecruhun Meserreti* oyunu ile *Sev Kardeşim* ve *Şaban-Şaban* filmlerindeki yaşça büyük insanların sünnet olmaları arasında benzerlik vardır. *Karagöz’ün Ahçılığı*’nda ustasının gözüne girmek için Karagöz, alacaklıların senetlerini yırtar. Benzer bir şekilde, *Helal Adanalı Celal*’de Bilal, alacaklıları her seferinde atlatarak patronunun gözüne girmektedir. Bu benzerliklerin sayılarını artırmak mümkündür.

SONUÇ

Makalede, auteur kuramından yola çıkılarak bir yönetmen olarak Ertem Eğilmez’in filmlerine nasıl farklı bir nitelik kazandırdığı, kendine özgü tarzını, dünya görüşünü, dış dünyanın sanatçıda yansıttığı duyguları ve yaşantıları ne oranda ifade edebildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yönetmenin ayırt edici özellikleri ve yapıtına özgün yapıyı veren özellikleri görebilmek için, benzer nitelikte ve hemen her filmde tekrar edilen temel anlatsal öğeler bulunmaya çalışılmıştır. Bu

amaçla, Eğilmez'in toplumsal iletilerini ne oranda ve nasıl verdiği; filmlerindeki olaylar dizisinin, kişilerin, karşıtlıkların nasıl kurgulandığı anlaşılmalı ve gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada elde edilen bulgulara göre, Eğilmez'in bir auteur yönetmen olduğunu ileri sürmek olanaklıdır. Yönetmen, izleyicileri eğlendirmek, onlara hoşça vakit geçirtmek amacındadır. Toplumsal iletilerini filmlerdeki gülmececin önüne geçmeyecek şekilde, filmin bütününe yayarak vermektedir. Genellikle mahallenin renk dokusu çerçevesinde, küçük insanların mutlu, huzurlu, sevgi dolu günlük ilişkileri ile ilgilenmektedir. Filmlerin ilerleyişini kendi tarzını gösteren belirli kalıplar içerisinde kurgulamaktadır.

Eğilmez, filmlerini yaparken geleneksel Türk seyirlik oyunlarından⁶ esinlenmiştir. Yönetmen, geleneksel Türk seyirlik oyunlarının genel özelliklerini ve ritmini bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile kendi tarzını da kullanarak yeniden sunma gayreti içindedir. Eğilmez, bu kaygısını Şabanoglu Şaban filminin başında görülen şu yazı ile dile getirmektedir: "Herşeyin taklit ve şakaya dayandığı geleneksel Türk Temaşa Sanatı'nın sinemaya ilk uyarlanması". Filmler ile oyunlar arasında gülmececin oluşturulması açısından görülebilecek benzerlikler ve filmlerde gülünç sahnelerin oluşturulması farklı bir çalışma gerektireceğinden makalede bunlara değinilmemiştir.

KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz (1994). Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle Yayınları, An-

kara.

AND, Metin (1969). Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Ankara.

BORATAV, Pertev Naili (1992). 100 Soruda Türk Halkedebiyatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

KURTULUŞ, Kayalı (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yayınları, Ankara.

MORAN, Berna (1994). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul.

NUTKU, Özdemir (1983). Dram Sanatı, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınevi, İzmir.

ÖZGÜÇ, Agâh (1995). Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, Afa Yayınları, İstanbul.

SOGNAMILLO, Giovanni (1998). Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SOKULLU, Sevinç (1979). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ULUSAY, Nejat (1989). "Auteur Kuram ve Jean-Jacques Bemeix", *Yıllık*, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları, Ankara.

WOLLEN, Peter (1989). Sinemada Göstergeler ve Anlam, çev: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, İstanbul.

⁶ Keloğlan ve Nasrettin Hoca, geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında değerlendirilemez de her ikisinin de Türk mizahı içerisinde yer almasından dolayı, makalede bunlara, özellikle Keloğlan ve onun bazı eylemlerine gönderme yapılmıştır.