

TÜRKİYE'DE GÜLMENİN DÖNÜŞÜMÜ  
1970 VE 2000'Lİ YILLARDA KOMEDİ FİLMLERİNİN  
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZİ

SALİHA DENİZ ŞAHİNALP  
107611023

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS  
PROGRAMI

TEZ DANIŞMANININ ADI SOYADI  
HALİL NALÇAOĞLU  
2010

Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü  
The Transformation of Laughter in Turkey

Saliha Deniz Şahinalp  
107611023

Tez Danışmanının Adı Soyadı (İMZASI) :  
Halil Nalçaoğlu  
Jüri Üyelerinin Adı Soyadı (İMZASI) :  
İtir Erhart  
Jüri Üyelerinin Adı Soyadı (İMZASI) :  
Bülent Somay

Tezin Onaylandığı Tarih : 22/06/2010

Toplam Sayfa Sayısı: 151

Anahtar Kelimeler (Türkçe)	Anahtar Kelimeler (İngilizce)
1) Gülme	1) Laughter
2) Komedi filmleri	2) Comedy movies
3) Kültürel İncelemeler	3) Cultural Studies
4) Karşılaştırmalı Analiz	4) Comparative Analysis
5) Mizah	5) Humour

## Summary

The modern times in which postmodern debates take place, oblige us to redefine many concepts in our lives. One of those is laughter as a fundamental human act, displays itself in different ways in history of humanity. Even though we never know when and why a human laughed first, we know that laughter occurs as a part of culture in which people attribute meaning to their environment. So to speak, laughter is directly related to the culture.

The laughter itself has not been changing but what we laugh at is permanently subject to an alteration from decade to decade. That is to say, it is a reasonable attempt to explore the ways of laughing so as to figure out the meaning maps and the cultural transformations of a given society.

If what is laughed has changed in a given period, the cultural value of identifications, what is desirable and enjoyable have also changed. In order to comprehend that transformation in a given society, it is fruitful to analyze popular culture producing laughter. Historical comparison of the comedy movies can be the best way to pursue the transformation of laughter. In our study, we will compare 1970's Kemal sunal's movies like "Hababam Sınıfı" with 2000's Hababam Sınıfı and Recep İvedik. Those are also including the characters which produce the dominant laughter in Turkish society between 1970's and 2000's. Showing the differences between two periods helps us to figure out the cultural transformation in society.

## Özet

Gülme, insanlık tarihinin her döneminde temel insan edimi olarak var olmuştur. İnsanın ilk defa ne zaman ve neden güldüğünü bilmesek de; gülmenin, insanın çevresine anlam atfetme aracı olan kültürün bir parçası olduğunu biliyoruz. Bu bağlamda Gülme edimini direk olarak kültürel bağlamda düşünebiliriz.

Gülmenin kendisi hiç değişmese de, insanoğlunun neye güldüğü çağdan çağa ve kültürden kültüre hatta aynı kültür içinde on yıldan on yıla, sürekli değişim halindedir. Burdan hareketle, bir toplumun kültürel değişimlerini anlamak ve anlam haritalarını çizmek için gülme biçimlerini anlama çabasının akılcı bir girişim olduğunu düşünüyorum.

Eğer belirli bir dönemde neye güldüğü değişebiliyorsa, özdeşleşmelerin kültürel değeri, yani arzu edilen, hoşlanılan nesnelere de değişecektir. Bu dönüşümü anlamak için, gülme üretmeye yönelik popüler kültür ürünlerinin analizini yapmak aydınlatıcı olacaktır. Komedi filmlerinin karşılaştırmalı tarihsel analizini yapmak, gülmenin dönüşümünü takip etmek için en iyi yollardan biri olabilir.

Bu çalışmada, popüler Türk komedi filmlerini mercek altına alacağım. 1970'lerin Hababam Sınıfı serisini bugünkü versiyonuyla, televizyonlarda senelerdir bıkmadan izlenen İnek Şaban tiplemesini, günümüzün yeni halk kahramanı Recep İvedik'le karşılaştıracam. Bu ve bunun gibi araştırma

nesnesi olarak kullanılacak filmler 1970'ler ve 2000'ler arasında, Türk toplumunda hâkim gülmeyi belirlemiştir. Bu dönemler arasında gülmenin farklılıkları anlamak, kültürel dönüşümü de anlamaktır.

## İçindekiler

1. Giriş.....	7
1.1. Komedi Türleri .....	13
1.2. Gülme Biçimleri .....	17
2. Gülmenin Tarihsel Kökenleri .....	23
2.1. Antik Çağ'da Gülme .....	23
2.2. Orta Çağ'da Gülme .....	30
3. Gülme Teorileri.....	38
3.1. Üstünlük Teorisi.....	40
3.2. Uyuşmazlık Teorisi .....	52
3.3. Rahatlama Teorisi .....	58
4. Gülmenin Karşılıkları.....	67
4.1. Mizah .....	68
4.2. Komedi.....	72
4.3. Komedi Sinemasının Doğuşu .....	76
4.4. Türk Komedi Sineması .....	79
5. Karşılaştırmalı Analiz .....	87
5.1. Hababam Sınıfı (1974) .....	90
5.2. İnek Şaban (1978) .....	98
5.3. Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979) .....	107
5.4. Hababam Sınıfı (2004) .....	114
5.5. Maskeli Beşler İntikam Peşinde (2005).....	122
5.6. Recep İvedik (2008) .....	132
6. Sonuç .....	144
7. Kaynakça.....	149

## 1. Giriş

*Dünyaya gelen ilk bebeklik, ilk olarak güldüğü zaman, bu gülücük  
bin parçaya bölünmüş, parçalar dört bir yana dağılmışlar. İşte  
periler böyle ortaya çıkmış.*

*Peter Pan ile Wendy, James Mathiew Barrie*

Bir çalışmayı, insanın belki de üzerinde en az düşündüğü hareketi, “gülme” üzerine kurmak kulağa tuhaf gelebilir. Komedi filmleri üzerinden, bir ülkede gülmenin dönüşümünü anlama fikri, ciddi olmayanı ciddi olanın alanına dâhil ediyor. Böylece, ikili bir yapıyı bozarak onu yeniden formüle etme çabasına giriyor. Bu ikili yapı, ciddi ile gülen insan arasındaki güç dengelerini koruyordu. Bu yapıyı yeniden formüle etmeye çalışarak, mevcut algıların dışına çıkmayı ve gülmenin de insan hayatında önemli ve dönüştürücü bir etkisi olduğunu kabul etmiş oluyoruz. Oysaki ciddi olan ve gülenin oluşturduğu ikili yapıda, gülme daha çok ciddi olmayan durumları çağrıştırdığı için çok fazla tartışma konusu edilmez. Asık suratlarla tartışılan, ciddi konular, daha fazla üzerinde konuşulmaya değer görülür. Gülmenin düşünsel alanın dışında bırakılması iki şekilde mümkün olur. Birincisinin sebebi biyolojiktir. Cem Yılmaz’ın da bir şovunda değindiği gibi, gülme o kadar hızlı olup biter ki; gülerken düşünmek mümkün değildir. Gülme esnasında çok kısa bir süre içinde bedensel bir patlama yaşanır, beyin tek bir görüntü ya da söze kilitlenir.

İkincisi ise ideolojiktir ve dil yoluyla gerçekleşir. “Gülüp geçmek” tabiriyle gülmenin kendisi “gülünenden” soyutlanmış ve gülme hafife alınmıştır. Yaşadığımız yüz yılda gülme, kişisel gelişim kitapları yoluyla, sağlığa faydalı, iyileştirici yönleriyle öne çıkmış, diğer yönleri ihmal edilmiştir. Oysaki gülme üzerine düşünmenin tarihi Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Günümüzde ise, gülme konusu, akademik alanlarda çok yaygın olmasa da araştırılmaktadır. Örneğin, ABD kökenli “The International Society for Humor Studies” (ISHS) 1976’dan beri, mizah üzerine yapılan araştırmaları desteklemekte, uluslararası konferanslar düzenleyerek bu alanın gelişmesine ön ayak olmaktadır. Benzer organizasyonlar, çeşitli Avrupa ülkelerinde de yürütülmektedir. Türkiye’de gülme üzerine yapılan çalışmalar bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıdadır. Dolayısıyla bu konunun “ciddi” bir şekilde ele alınması dil, komedi, mizah, karikatür gibi komiğin konusunu oluşturan konularda yeni açılımlar sağlayabilir.

Medya aracılığıyla tüketilen kültür ürünleri kişilerin kimlik oluşturma süreçlerini etkilediği gibi, toplumun ortak kültürünü de oluşturmaktadır. Komedi sineması ve gülme arasındaki organik bağ, şüphesiz bu sürecin en somut yansımalarından biridir. Bu çalışmada, 2000’lerin Türk komedi filmlerinin içerik ve yapı açısından gösterdiği değişikliklerin sebeplerini gülme üzerinden aramaya çalışmaktayım. 2000’lerin komedi sinemasıyla önceki dönem sinemalar arasındaki farklılıklar o kadar göze batar haldedir ki, bu değişimi açıklamak için köşe yazıları yazılmakta, açık oturum programları düzenlenmekte, internet forumlarında tartışmalar yapılmaktadır.

Eleştirel düzeylerde ya da destekleyici şekilde, bu konu sıklıkla gündeme gelmektedir. Bazı eleştirmenler yozlaşmadan, bazıları komedi geleneğinin eksikliğinden dem vururken, bazı bilim adamları da, bu konuya değişimin ne şekilde gerçekleştiğini anlamak adına, sosyolojik yaklaşımlarda bulunmaktadır (Bkz. Orhan Tekelioğlu, *Pop Yazılar*). 2000’lerde arka arkaya çekilen bu komedi filmlerindeki farklılık, kimilerini rahatsız etmekte, kimilerini de bir hayli güldürmektedir. Destekleyenler, bu filmleri seven, sıradan insanlar ya da bazı kamuoyu önderleri, bunların Türk toplumunu yansıttığını iddia etmektedir.

Spekülatif ve muğlâk birçok yorum alan, tartışmaya açık bu konuyu, 2000’lerin ilk çeyreğinde incelenmeye değer buluyorum çünkü bir ülkedeki komedi filmleri, o ülke toplumunun mizaha yaklaşımını, gündelik yaşantılarını, hayat algılarını yansıtan öğeler içermektedir. Dolayısıyla bir toplumdaki değişimi anlamak için, o toplumun rağbet ettiği komik unsurları ve nelere güldüğünü mercek altına almak ve bunların etkileşimini ve dönüşümünü incelemek bana aydınlatıcı bir yol gibi görünüyor.

Bu çalışma, 2000’lerde çekilen Türk komedi film içeriklerinde apaçık bir “kırılma” olduğu varsayımıyla yola çıkıyor. Bu dönemden önceki komedi filmlerine bakıldığında, çok güçlü bir komedi geleneğinden söz edilmese de, içeriğin bir kurgu ve anlatım kaygısıyla oluşturulduğunu söyleyebilirim. Türk komedi filmleri tarihine baktığımızda bu kaygının 70’lerden itibaren *Hababam Sınıfı* ve “Kemal Sunal” filmleriyle arttığını, anlatım ve kurgunun yanında toplumsal durumların da konu edildiğini görüyoruz. Toplumsal

mesaj kaygısı, 90'lara kadar farklı düzeylerde ve birbirinden çok farklı yapımlarda artış gösterdi. 90'larda komedi filmleri bir durgunluk dönemine girdi ve sonrasında da 2000'lerin skeç temelli komedi filmleri patlaması başladı.

Söz konusu komedi filmlerinin senaryolarının, anlatıdan yoksun, hikayesinin zayıf ya da geri planda olduğunu ve saf komedi üzerine inşa edildiklerini söyleyebiliriz. Bu tanımları açıklamak gerekirse, bu filmler sadece güldürmek için çekilmektedir. Gülmeyi bir hikâyenin içinde konumlama amacı yok; ya da bu amaç fazlasıyla geri planda kalmaktadır. Güldürmek için her türlü doğrudan espri, kaba şakalar, içgüdüsel hareketler senaryoda başrol oynamakta, kısa yoldan güldürebilmek için bir filmi oluşturan senaryo, kurgu ve anlatı gibi öğeler arka plana atılmaktadır.

Bu tezin ortaya çıkmasındaki tek motivasyon, saf komedi odaklı, son dönem komedi filmlerinden duyulan rahatsızlık değildir. Şüphesiz, demokratik olma iddiasındaki toplumlarda suç kapsamına girmeyen her türlü içerik üretilebilir ve yayılabilir. Ancak burda dikkati çekmek istediğim nokta, toplumun mizah anlayışıyla paralel olarak 2000'lerde ortaya çıkan bir kırılmadır. Neden özellikle 2000'lerde bu filmler ortaya çıkmış ve nasıl aralarından bir tanesi ülkede “en çok izlenen” film ünvanını almayı başarmıştır. Bu filmlerin ortaya çıkışı, senaryo ve anlatıya verilen önemi arka plana ittiği için, sinema kültürü açısından olumsuz olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan bu filmler sinemasal açıdan daha iyi komedi filmlerinin çekilmesine de zemin hazırladığı yorumu yapılabilir. Bu

filmlerin varlık sebebi, her ne olursa olsun, söz konusu filmleri, iyi ya da kötü diye kategorilere ayırmak niyetinde değilim. Tam tersine, mizah analisti bakış açısıyla, sorunsalın temelini, neden bu çağda bu filmlerin bir toplumu güldürdüğünü ve gülmenin ne şekilde değiştiğini ortaya koymak şeklinde oluşturuyorum.

Bahsettiğim değişimi ortaya koyabilmek için karşılaştırmalı bir analiz yapmak gerekmektedir. Ancak analizin öğelerini, 1970'ler ve 2000'ler ile sınırlandırmak durumundayım. Tarihte geriye giderek daha kapsamlı çalışmalar yapmak elbette ki mümkündür. Ancak, diğer yandan, Türkiye'de iç ve dış göçün yoğunlaştığı, toplumsal ve kültürel değişimlerin açık bir şekilde yaşandığı ve de birçok komedi filminin çekildiği 70'li yıllar, Türk komedi filmlerinin ve gülmenin evrimsel süreçlerini göstermek için verimli bir tarih aralığıdır. Bu yıllarda Türk komedi filmleri tarihine damgasını vuran “Şaban” karakteri ve 2000'lerde tüm zamanların en çok izlenen komedi filmi kahramanı “Recep İvedik'in” gündelik tartışmalarda karşılaştırılıyor olması tesadüfi değildir. Aynı şekilde, 70'lerde popüler olmuş ve sonradan klasikleşmiş *Hababam Sınıfı* serilerinin 2000'lerde çekilen uyarlamaları, karşılaştırmalı analiz yapmak için iyi birer kaynaktır.

Karşılaştırmalı analiz yapmadan önce günümüz komedi filmlerini bir başlık altında toplamamızı sağlayan ölçütlerden bahsetmeliyiz. Öncelikle, anlatıyla iç içe geçmiş komik, estetik elemanların azlığı ve bedensel şakalar gibi primitif öğelerin çokluğu başlıca ortak özelliktir. 2000'lerin komedi filmlerinde, sinema oyuncusu göremiyoruz. Başrollerde oynayanlar genelde

televizyonda belirli bir üne kavuşmuş ve sonradan komedi filmlerinde oynamaya başlamışlardır. Televizyonun rating temelli, hızlı güldürü kurallarına uyum sağlamış bu oyuncuların sinemada da, televizyon kurallarına göre varlık göstermesi şaşılacak bir durum değildir. Senaryoların bu duruma fazlasıyla elverişli olması sorgulanması gereken bir durumdur çünkü bu noktada sinema, kendine has özelliklerini yitirmekte ve televizyonun bir uzantısına dönüşmektedir.

İkinci olarak, farklı düzeylerde metinlerarasılıktan bahsedebiliriz. İlk ortak noktaya ek olarak, televizyonda ünlene komedi film içerikleri doğrudan sinemaya uyarlanmaktadır. Örneğin, Recep İvedik karakteri ilk olarak Şahan Gökbağar'ın yaptığı *Dikkat Şahan Çıkabilir* adlı televizyon şovunda ünlenmiş, daha sonra sinemaya aktarılmıştır. Aynı şekilde, *Kurtlar Vadisi*'nde ünlenen "Muro" karakteri de, *Lanet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine* filmiyle aynı özelliği taşımaktadır. Üçüncü tanımlayıcı ortak özellik, yüksek seviyede "episodik yapıdır". Bu filmlerin senaryoları genellikle, durum komedilerinin arka arkaya sıralandığı bir anlatımdan oluşmaktadır. Komik durumların olay örgüsü içinde, birbiriyle bağlantısı yüzeyseldir. Bu durumda hikâye içindeki geçişler, sonradan eklenmiş bağlantılar hissi vermektedir. Dördüncüsü, bu yüzeysel kurgudan nasibini alan, açık cinsel sömürüdür. Kadın bedeni ve cinsellik, komik olanın konusunu açıkça oluşturur. Bir kadın bedenine başkasının gözünden kameranın yaklaşması bile komik olabilmektedir. Söz konusu film afişlerine baktığımızda, genellikle erkek olan başrol oyuncusunun yanında, yarı çıplak bir kadın sıklıkla bulunur. Bu doğrudanlık ve "kopyala yapıştır" mantığıyla

çekilen filmler, sinema yapımı için özel bir çaba harcanmadığını, yapım aşamasında sadece kâr amacı güdüldüğünü akla getirmektedir.<sup>1</sup>

Bütün bu ortak noktalar, içerikteki anlam kaymasını daha belirginleştirmekte ve bir kıyaslamayı zorunlu hale getirmektedir. Bu özellikleri taşıyan filmlerin 2000’lerden itibaren sayıca artmış olması, dikkat çekici olduğu kadar, çalışmanın asıl odaklandığı ve sorguladığı nokta, saf komedi odaklı içeriklerin artışıdır. Buna paralel olarak, çalışmanın asıl çıkış noktası, komik algısındaki niteliksel kaymadır. Asıl sorulması gereken, bu filmlerde insanların önceki dönem komedilerinden farklı olarak komik bulduğu nedir? Neden özellikle 2000’lerde, belirttiğimiz ortak özelliklere sahip filmler yoğunlukla ortaya çıkmıştır? Bütün bu sorulara cevap ararken komediyi hangi anlamda ele aldığımızı belirtmem gerekir.

### **1.1. Komedi Türleri**

Temel amacın güldürme olduğu bir alandan bahsederken, nasıl ki gülmeyi basit bir şekilde tanımlayıp yolumuza devam edemezsek, komedi türüne de aynı şekilde yaklaşmamalıyız. Komedi türü Antik Yunan’dan beri sanat ve edebiyatın konusu olmuş, hitap ettiği izleyici kitlesi ve konuları açısından sorunsallaştırılmış, birçok farklı alt başlıkta kategorilendirilebilen bir anlatı

---

<sup>1</sup> Kuşkusuz, 2000’li yıllarda çekilen, belirttiğimiz kategorilere uymayan komedi filmleri de mevcuttur. Dondurmam Gaymak (2006), Eyvah Eyvah (2010), Neşeli Hayatlar (2010) gibi Türk komedi filmleri “çok katmanlı komedi” kategorisinde değerlendirilebilir. Ancak bu filmleri, gişe rakamları ve sayıca azlıkları nedeniyle istisna sayıyoruz. Ancak bu tarz filmlerin de grönür olmaya başlaması, basit komedi filmlerinin, 2000’li yılların bir geçiş dönemi ürünü olduğu yorumunu yapabiliriz. Bu tespit, sözü edilen geçiş döneminin incelenmesi için başka çalışmalara temel oluşturabilir.

biçimidir. Temel amacı güldürmek de olsa, gülme eklemlendiği anlatıdan ayrı düşünülemez.

Homeros, ahlaksal iyiyi konu olarak işlemede (yani ağır başlı şiir türünde) gerçek bir ozan olduğu gibi (çünkü o, yalnız çok güzel şiirler yazmakla kalmamış aynı zamanda dramatik eylemleri de betimlemiştir), öte yandan küçük düşürücü alayı değil de, gülünç olanı dramlaştırmakla komedyanın temel biçimlerini de ilk olarak o göstermiştir. Nasıl *İliada* ile *Odysseia*'sı tragedya için birer örnekse, *Margistes*'i de komedyaya için birer örnektir. (Aristoteles, *Poetika*, 18)

Komedinin izinden giderek, toplumsal bir dönüşümü açıklama çabası, komedi türünü tanımlamayı beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, komediyi tek bir bütünlük gibi ele almak yerine, onun farklı şekillere bürünebileceğini önceden kavramış olmak gerekmektedir. Bu çalışmada ilerlerken okuyucuya ışık tutacak üç tane komedi türü belirledim.

- I. Saf Komedi:** Bu tarz komedi filmlerinde ana tema, bedensel şakalar, komik durum ve hareketler gibi primitif öğeler üzerine kuruludur. Anlatı ikinci plandadır. Senaryo kabaca oluşturulmuş, olay örgüsü arka planda kalmıştır. Anlatı basit, kaba ve sıradan öğeler içerir. Sadece güldürmek için tasarlanır ve mutlu sonla biter. Örnek olarak, 70'lerin seks komedileri, Kemal Sunal'ın ilk dönem komedi filmleri,

*Hababam Sınıfı Merhaba (2003), Kutsal damacana (2007), Çılgın Dershane (2007), Recep İvedik (2008)* verilebilir.

**II. Trajikomik:** Temel amaç gülmenin gücünü kullanarak, bir anlatı doğrultusunda izleyiciye bir anlam iletmektir. Güldürmek temel amaç değil, mesajın iletilmesini sağlayan bir araçtır. Senaryo hayata dair detayları konu edinmekten kaçınmaz. Estetik öğelerle primitif olanın bir birleşimidir. İnsanlık durumlarına eleştirel ve ironik bir gözle yaklaşır. *Arabesk (1988), Muhsin Bey (1986) Namuslu, Züğürt Ağa (1984)*, geç dönem Kemal Sunal filmleri ve bugün saf komediye göre daha az popüler olan ve daha az çevrilen *Beynelmilel (2006), Hokkabaz (2006), Vizontele (2000)* gibi filmler trajikomik türe örnek olabilir.

**III. Çok Katmanlı Komedi:** Başarılması en zor komedi tipidir. Komik elemanlarla, anlatı hassas bir denge içersindedir. Biri diğerinin önüne geçmez. Hem komik durumları içerir hem de izleyiciye fazla hissettirmeden mesajını verir. Temel amaç, trajikomikteki gibi izleyiciyi hem gülmeye hem ağlatmaya değil; sadece güldürmektir. Fakat çok klişeleşmiş ve tartışmaya açık, “güldürürken düşündürmek” amacı olmasa da, izleyicide bir iz bırakmayı amaçlar. Bugün klasikleşmiş, 70’lerin *Hababam Sınıfı* serisi ve 2010 Mart ayında vizyona giren *Eyvah Eyvah* filmi bu türe örnek olabilir.

Bütün bu komedi türlerini göz önünde bulundurduğumuzda, hepsinin ortak noktası, insana dair bir şeylere komiklik atfetmeleridir. Henry Bergson'un da söylediği gibi, "Tümüyle insana özgü dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir ama hiçbir zaman gülünç olamaz" (11). Demek ki, komiğin kökenleri ve anlamı, sosyal ve kültürel yapıya tabi olan, gülen insanda aranmalıdır. Bu çalışmada söz konusu edilen kırılma, aslında insanların komik algısındaki bir kırılmaya denk gelmektedir. Yani gülünen değişmiş, gülme bir komedi tipinden diğerine evrilmiştir. Bu durumda, kırılmanın sebepleri, "gülme" üzerinden aranabilir.

Bugüne kadar çok fazla tartışılmamış gülme edimi, bu değişimi açıklamakta anahtar kelime olabilir. Bir toplumdaki dönüşümleri anlamak için gülme konusunda bir araştırma yapmak, kulağa oldukça mantıklı gelmektedir çünkü gülme insanın en temel edimi olarak gündelik yaşantının içine gömülmüş ve kültürel kodlar, ortak değerler, sağduyuyla sıkı sıkıya örülmüştür. Gülme, aynı zamanda insanın psikolojik ve sosyal gelişimini etkileyen mizahla yakın ilişki içindedir. Bu sebeplerle, gülme sosyal dönüşümlerin anahtar kodlarını saklayan bir kara kutu olarak, bize söz konusu toplum hakkında ipuçları verebilir. Böylece bu şifreleri çözerek, toplumsal dönüşümleri izlemek ve bu dönüşümlerin varoluş sebeplerini açıklamak mümkün olabilir. Çalışmada komedi filmleri, gülmenin işlevini ve insan hayatındaki yerini anlayabilmek için bir araç olarak kullanılacaktır. Bu noktada gülmeyi ele alırken nasıl kavramsal çerçeveye yola çıktığımı anlatmam gerekir.

## 1.2. Gülme Biçimleri

Gülme suya yazılmış yazı gibidir. Bir an için görünür ve sonra izi bile kalmaz. Gülmenin üzerine konuşmak da, çoktan geçip gitmiş bir anıyı geri getirmeye çalışmak gibidir. Gülmenin kaynağına inerek onu açıklamaya çalışırken, işin içine mizah, mizah duygusu, ironi, şakalar, espriler, komedi ve eğlence girer. Bunların hepsi de farklı yollardan güldürmeyi amaçlamıştır. Demek ki gülme, hepsinin hem varoluş sebebi hem de sonucudur. Gülmenin insan hayatında kapladığı yeri düşündüğümüzde, hayatımızı böylesine işgal eden, kimi zaman direndiğimiz, kimi zaman arkasına saklandığımız, kimi zaman da kendimizi bıraktığımız bu kaypak kabiliyete, şüphesiz istinasız hepimiz sahibiz. Ancak, çoğu zaman da “gülünen” pozisyonundan maruz kaldığımız bu durumu adlandırmakta zorlanıyoruz. Davranış, duygu, ifade biçimi ya da refleks... Gülme eklemlendiği olaya ve özneye göre şekil değiştirdiğinden, onu tek bir tanım ya da teori içine sığdıramıyoruz. Madem bu kadar kaygan bir zemindeyiz, gülmeyi sınıflandırarak dar bir çerçevede açıklamaya çalışmak yersiz olacaktır. Gülmeyi, “gülüp geçilecek herhangi bir şey” olarak düşünmek yerine, onu, insan hayatını yönlendirici bir güç olarak ele aldığımızda, bu konuya daha yakından bakmanın gerekliliğiyle karşılaşırız.

Gülme, insanın en doğal ama en aynı zamanda kurnaz, hem negatif hem pozitif, hem isyankâr hem de itaatkâr, hem evrensel hem de yerel eylemidir. Hem sembolik düzenin içinde kendine sağlam bir yer edinmiş ortak bir dildir, hem de yeni doğmuş bebeğin çevresini ilk fark etmeye başladığı

zamanlarda gösterdiği bir refleks, dil yerine geçen bir iletişim aracıdır. Bebekliğimizden beri bizi hoşnut eden, eğlendiren, sevindiren her türlü olay ve harekete gülmeye cevap veriyoruz. Büyüyüp çevremize farklı anlamlar yükleyince gülmemize bir boyut daha ekleniyor ve gülme kültürel olarak belirlenmektedir. İktidarın gülmeye olan ilişkisi tam da bu noktada başlamaktadır. İnsanın çevresiyle kurduğu ilişkiler ve çevresine yüklediği anlamlar neye gülüp neye gülmeyeceğini belirlemektedir Yetişme çağındaki, altı yedi yaşlarında bir çocuk annesinin kıyafetlerini giydiğinde annesinin kahkahalarıyla karşılaşılırsa, bu durumdan utanç duyacaktır. Ebeveynler kahkahayı çocukların üzerinde otorite kurmak için kullanabilir. Bu çocuk gülmenin iktidarla ilişkisini acı bir deneyim yaşayarak kavradıktan sonra, oyun arkadaşlarıyla dalga geçerek ve onlara gülerek üzerlerinde otorite kurmaya çalışacaktır. Bu noktada, gülmenin sosyal işlevi öne çıkar. “Toplum bir cezalandırma tehdidini değilse bile hiç olmazsa gene korkulacak bir aşağılanma olasılığını herkesin tepesinde dolandırır” (Bergson, 73). Gülmenin düzenleyici işlevinin yanında düzen bozucu özelliği de vardır. Otoriteye yöneltilmiş isyankâr bir gülüş yöneticilerin pozisyonlarının, uyulması gereken kuralların sorgulanmasına yol açabilir. Bu tarz gülmeye karşı yapılabilir tek şey şiddete başvurmak ya da ifade özgürlüğüne sert kısıtlamalar getirmektir.

Otoriteye saygı, öncelikle insanların zihninde olduğundan, otoriteye yönelik algıyı sarsacak tek bir kahkaha bile çoğu zaman tehlikeli olabilir.

Türkiye’de Başbakan Tayyip Erdoğan’ın, kendisini çizen karikatür dergilerine tahammülsüzlüğü de bu sebeptir. Başbakan, bu gülme

karşısında o kadar çaresizdir ki, çözümü hakaret davası açıp tazminat istemekte bulmuştur. Ancak bu sürecin geri dönüşü yoktur. İlk kahkaha çoktan atılmıştır. Davayı kazansa da, kendisine gülünmüş olduğu gerçeğini değiştiremez. Fakat bundan sonra kendisine yönelik gülmeyi kışkırtacak karikatürlere karşı önlem almış olmayı umabilir. Bundan sonra yapılacak her hamle ülkedeki ifade özgürlüğüne zarar verecek ve eleştiri konusu olarak daha çok gündeme gelecektir.

Görüldüğü üzere gülmenin iktidarla farklı düzeylerde ilişkileri olan birçok tipi vardır. Ancak iktidarla hiç ilişkisi olmayan bebek gülmesi, gıdıklanma sonucu açığa çıkan ya da neşeli gülmenin iktidarla ilişkisi yoktur. Gülmeye bütüncül bir bakış açısı geliştirmek için gülmeyi daha geniş bir açıdan ele almalıyız. Gülmeyi anlamak için, insanı mercek altına aldığımızda, en geniş anlamda, insanın bir maddi (bedensel), bir de manevi (ruhsal) yönü olduğunu görüyoruz. İnsanın maddi tarafı, bedensel ihtiyaç ve arzulara teslim olur; doğayı şekillendirmez, ona ayak uydurur. Kendini kültürel ve sosyal olandan mümkün olduğunca soyutlar. Bir kontrol mekanizması geliştirmeksizin sadece hayatta kalmak ister. Örneğin, insanın dışkılama, gaz çıkarma, cinsel birleşme gibi bedensel ihtiyaç ve arzularını toplum içinde gerçekleştirmesinden, onu içinde bulunduğu kültürel ve sosyal yaşamı alıkoyar. Yani başkalarıyla kurduğu ilişkiler ağından bağımsız bir şekilde, tamamen içinden geldiği gibi hareket edemez. Ancak yine de bu arzularını gizlice ya da açıkça gerçekleştirir. Konumuz gülme olduğuna göre, gıdıklanma, bebek gülmesi, bedensel şakalara gülme gibi etki tepki, sonucu açığa çıkan refleksif gülmelere, “bedensel gülme” diyebiliriz. Bu

gölme biçimi, dil dışında gerçekleşen, kendine yönelik, kültürel düzen öncesine ait bir reflekstir. Gülme kendi dışına yönelmeye başladığı andan itibaren kültürel bir form almaktadır. Gülen insan, kendi anlam dünyasından yola çıkarak bir şeyleri komik bulacaktır. Ancak bir şeyi komik bulmak için neyin komik olmadığı ve ciddiyetin, o anlam dünyasındaki yerinin tanımlanması gerekir. Bedensel (doğal) gülmeyle tam karşısında konumlanan “kültürel gülme” arasındaki gerilimin, bedensel arzularla, manevi ihtiyaçlar arasındaki çatışmadan bir farkı yoktur. Bedensel arzular dünyanın hiçbir yerinde değişmezken, bir anlam atfetme gerektiren manevi arzular kültürden kültüre değişebilir. İşte bu yüzden ki, gıdıklanma, bebek gülmesi ya da maymun, fare gibi belli hayvan türlerinin gülmesi gibi içgüdüsel gülmeler her yerde aynıken, insanların güldüğü şeyler her kültürde farklılık gösterir.

Kültürel gülmenin yöneldiği olguların içerikleri değişse de formları genel olarak aynıdır: Şakalar, fıkralar, komedi filmleri, alay, ironi, hiciv, stand-up komediler, skeçler, kara mizah, karikatür... Bütün bu “komik” formlar dil aracılığıyla oluşturulur ve sembolik düzende anlam bulur. Kültürel gülmeyle çatışma haline olan bedensel gülme, insanın kolayı seçmesi, nefesine yenilmesi, akıl yürütme yerine uyum sağlaması ve daha nitelikli bir yaşam için bunlara direnmesi arasında cereyan eder. Bazen de bedensel gülme, kültürel gülmeyle gizli bir işbirliği yapar. Tamamen kültürel bir formun içinde, bedensel gülmeden beslenen komikliklere rastlarız. Bir olguya neden güldüğünün anlaşılması için açığa çıkan gülmenin yüzde kaçının bedensel ya da kültürel olduğu hesaba katılmak zorundadır. Doğaldır ki, bu mecazi

ölçüm önerisi, gülmenin karmaşık doğasını daha anlaşılır hale getirmek içindir. Bedensel ve kültürel gülme arasında, her biri farklı durumlara tekabül edebilecek sayısız birleşim vardır.

Bu tezin konusu olan 2000'lerin Türk komedi filmleri de bu kavramsal çerçevede değerlendirilecektir. Bedensel ve kültürel olmak üzere, insan yaşamının içinde konumlanmış iki gülme biçimi tezin çıkış noktasıdır. Bu temel biçimlerin altında sınıflanacak diğer gülme biçimleri de yine bu dikotomiden türeyecektir. Ancak bu noktada belirtmem gerekir ki, bu tez içinde öne sürdüğüm gülme biçimleri kavramı, basit bir ikili yapıdan ibaret değildir. Bedensel gülme ve kültürel gülme diye adlandırdığımız zıt iki kutbun arasında çeşitli gülme biçimleri vardır. Bu biçimleri her biri, doğal ya da kültürel alandan izler taşır. Kültürel gülmeye yakın komedi filmleri, fıkra, karikatür gibi türler, içerik bakımından doğal gülmenin prensiplerinden izler taşıyabilir. Aynı şekilde bebeğin hangi aydan itibaren bedensel gülmeden kültürel gülmeye geçtiği ya da birbirine çok yakın iki insan arasındaki gıdıklama ilişkilerinin duygusal boyutu ayrı birer tartışma konusu olduğundan, şu ya da bu komiğin bedensel ya da kültürel gülme biçim alanına ait olduğunu söylemek kolay değildir. Bu durumda önümüzde farklı durumları açıklayan birçok gülme biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan bazılarını beğenmek ya da aşağı bulmak, iyi ve kötü olarak sınıflandırmak, komik olanı eleştirmenin çıkış noktasını oluşturur. 2000'lerde çekilen Türk komedi filmlerine yönelik böyle eleştiriler mevcuttur. Ancak, bu çalışmanın amacı, bu eleştirilerden yola çıkarak bir

yargı geliştirmek değil, yaşadığımız dönemde nasıl bir gülme biçiminin hâkim olduğunu ve kültürel hayatı yönlendirdiğini açığa çıkarmaktır.

Birinci bölümde gülme üzerine literatür taranacak, gülmenin batıdaki tarihsel kökenleri araştırılacak ve belli başlı gülme teorileri anlatılacaktır. Antik Yunan'dan başlayarak, Thomas Hobbes ile devam eden üstünlük teorisi, Immanuel Kant ile ortaya çıkan uyumsuzluk teorisi ve Alexander Bain ile başlayarak Sigmund Freud ile netleşen rahatlama teorileri anlatılacaktır. Gülmenin kısmî tarihi ve gülmeyi farklı disiplinler açısından ele alan teoriler bizi, 2000'lerde hâkim olan gülme biçimlerini anlamamıza ışık tutacaktır. Karşılaştırmalı analiz bölümünde, temel alacağımız sorular, gülme teorileri üzerinden işleyecektir. Gülmenin, neye karşılık gelen bir üstünlük duygusu ile gerçekleştiği, neyle neyin uyumsuz olarak gösterildiği ve gülme yoluyla hangi sıkışmış enerjinin boşaltıldığı irdelenecektir. Bir ara bölüm olarak düşünülebilecek ikinci bölümde, gülmenin karşılıkları olan mizah, komedi ve tarihi ele alınacaktır. Gülme, bu kavramlarla sıklıkla karıştırılmaktadır. Gülme teorileri çoğu zaman mizah teorileri olarak da geçmektedir. Ancak ikisinin çakıştığı yönler olmakla birlikte, gülme ve mizah bambaşka kavramlardır. Diğer yandan, araştırma alanımız komedi filmleri olduğu için komedi türünün tanımının yapılması bu karışıklığa hizmet etmemesi açısından önemlidir.

## 2. Gülmenin Tarihsel Kökenleri

### 2.1. Antik Çağ'da Gülme

*Eğer cennete gülmeme izin verilmeyecekse, oraya gitmek*

*istemiyorum.*

*Martin Luther*

Gülmenin insan hayatındaki yerini araştıran ilk metinler Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Antik Yunanlı felsefeciler gülmenin tanrısal gücünü fark etmiş ve gülmeye hem çekinerek hem de hayranlık duyarak yaklaşmışlardır. Gülme, Tanrı'lara özgü bir ifade biçimi olsa da, bu güç insana bahşedilmiştir ve insan bu kabiliyetini en doğru şekilde kullanmalıdır. Aristoteles, insanı gülen hayvan “animal riddens” olarak adlandırarak insanla hayvan arasına keskin bir çizgi çizer. Bebeğin, gülme yoluyla “insan” niteliğini kazandığını söyler. “Aristoteles'e göre, bebek mucizevî bir yolla ve tam anlamıyla kırkıncı günde insan olur” (Sanders, 83). Antik Yunan'da gülme, böyle büyük ve yüce bir anlam taşıyordu. Diğer bir deyişle, gülme yoluyla insanın bir ruha sahip olduğu ve bireyselleştiği düşünülüyordu. Antik Yunan'da gülme, hem bir erdem hem de insanı erdemden uzaklaştıran bir tuzaktı ve üzerinde düşünülmeyi fazlasıyla hak ediyordu.

Antik Yunanlılar, felsefeyi iyi hayata götüren bir araç olarak kullanıyorlardı. O zamanki düşünüşe göre, İyi kavramı insanın içinde yoktu. İyiye ulaşmak ancak akıl yoluyla onu doğada arayarak, yani felsefe yaparak mümkündü.

(Ferda Keskin, *Felsefe Notları*, 2007) Gülme, asla hafife alınmaması, ancak üzerinde düşünülmesi gereken bir insan davranışı olarak birçok tartışmanın ana konularından biri oldu. Platon'un *Philebos* adlı eserinde Sokrates ve Proktarkhos arasında geçen diyaloglar, gülmenin bu ikircikli doğasını gün ışığına çıkarmaya yöneliktir:

SOKRATES - Cahillik ve budalalık dediğimiz şey kötüdür öyle değil mi?

PROTARKHOS - Şüphesiz.

SOKRATES - Mademki bu böyle, gülücün özü nedir, bir düşün.

PROTARKHOS - Sen anlat.

SOKRATES - Toptan ele alınacak olursa bu hal bir türlü kusurdur ve buna belirli bir alışkanlığın adı verilir. Bu kusurun özelliği, Delphoi kitabesinin tenbihine aykırı bir hal almasıdır.

PROTARKHOS - Kendini bil düsturundan mı bahsediyorsun Sokrates?

SOKRATES - Evet elbette kendini hiç bilme düsturu yazılı olsaydı, manası büsbütün farklı olurdu." (Platon, *Philebos*, 89)

"Bu tartışma, bugün bile başkasının talihsizliklerinden neden zevk aldığımızı anlamada temel başvuru kaynağı olmayı sürdürmektedir"

(Sanders, 118). Bu diyalogda, vurgulanan "kendini bilme", Antik Yunan'da, felsefe yoluyla erişilebilen, iyi ve erdemli yaşama sahip olmanın baş koşuluysa. Bu noktada, ilk gülmeyle ilgili ilk kavramsallaştırmaların neşeli ve alaycı gülme olarak, Antik Yunan'da ortaya çıktığını iddia edebilirim. Bu

diyalogta Sokrates, gülmenin cahillikle özdeşleşen, kendinin ve çevresinin farkında olmayan gülmeyi, bir insan kusuru olarak görmüştür. Bu alaycı gülme biçimi, kendindeki kusurları görmeyen insanın, başkasının kusurlarına gülmesi, dolayısıyla onunla alay ederek onu incitmesi anlamına gelir. Sokrates bu gülme biçimini düşük ve bayağı bir eğlence biçimi olarak görüyordu. Sokrates'in bu saptamasındaki temel amaç, iyi gülmeden kötü gülmenin, daha dar anlamda, neşeli gülmenin alaycı gülmeden ayırt edilmesiydi. Ne var ki, Sokrates'in gülme üzerine tüm söylediklerini Platon'un eserlerinden takip edebiliyoruz. Platon ise gülmeye, Sokrates'e göre daha katı bir tutumla yaklaşmıştır.

*Devlet* adlı eserinde, gülmeyi devlete karşı yöneltilmiş bir tehdit olarak görür. Yöneticilerin emirlerini uygulamak ve gardiyanların da düzeni sağlayabilmeleri için gülmemeleri gerektiğini söyler. Gülmek, insanları korkusuzluğa ve aşırı duygulara iterek, halkın devlet otoritesine meydan okumasına yol açar. Halkın kurallara riayet etmesi için, aşırı gülme toplumsal hayatta hiçbir şekilde özendirilmemelidir. *Devlet*'in üçüncü kitabında, gardiyanların kendilerini gülmeye kaptırmalarının vahşi tepkilere yol açacağını söyler. “Değerli insanlar, ölümlüler dâhil, asla gülmenin onları ele geçirmesine izin vermemeli ve ancak tanrıların temsilcileri olanların gülmesine izin verilmelidir.” (Platon, *Republic*, 108)<sup>2</sup> Platon sadece insanların değil, tanrıların da gülmesini onaylamaz. Tanrıların Hephaistos'a alaylı bir şekilde güldüğü Homeros tasvirini kabul edilemez bulur.

---

<sup>2</sup> Poetika ve Philebos haricindeki Antik Yunan metinlerinin çevirileri, İngilizceden tarafımdan yapılmıştır.

Platon'un düşmanlığı özellikle küstah gülmeye karşıdır. Öfkeli bir şekilde gülen kimsenin erdemli ve yüce olması beklenemez çünkü bu insan gülme yoluyla başkasını incitmektedir. Aslında temel amacı, devlet otoritesi zayıflatma potansiyeli taşıyan gülmeyi kontrol edilebilir hale getirmektir. Gülme, herhangi bir eğitim gerektirmiyordu. Alt sınıflar da, gülme yoluyla iktidara meydan okuyabilirdi. Gülme, bulaşıcı özelliği yüzünden devlet için daha da tehlikeli hale geliyordu. Platon, gülmenin insanları faydasız ve kötü alışkanlıklara ittiğini düşünüyordu ve düzen bozucu etkisi nedeniyle kurallarla sınırlandırılmasından yanaydı. Aristoteles, Platon ile aynı fikri paylaşmakla beraber, gülmenin insan için bir neşe kaynağı olduğunu ve kötülüklerle savaşmaya yardım ettiğini düşünüyordu. (Williams Raymond, *Art, Criticism and Laughter*, 1998).

Antik Yunan'da neşeli gülme, asla soytarılık, alay, kontrolsüz kahkahalar içermiyordu. Bütün bunlar köle sınıfına aitti. Kölelerin "insan" sıfatlarının dahi kuşkulu olduğundan, neşeli gülmenin üst sınıflara ait bir gülme biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Aristoteles, *Retorik* adlı eserinde, soytarılık ve alayı açıklarken onları da sınıflandırmıştır. "Alaycılık [eirōneia] soytarılıktan [bōmolokhia] her zaman daha naziktir; alay eden, şakayı kendisi eğlenmek için yapar, soytarı ise başkalarını eğlendirmek için" (263, 1419b). Bu da, Aristoteles'in gülmeyi, iyi kötü diye kesin sınırlarla ayırmadığını, tersine geniş bir yelpaze içinde değerlendirdiğini gösterir. Aristoteles ironiyi özgürleşmenin bir yolu olarak görür; soytarılık ise kişiyi esir alan, kendini bilmesinden alıkoyan bir maskaralıktır. "Kendini bilen,

özgür insan gülme yoluyla düşmanlarının ciddiyetini yerle bir edebilir, ya da ciddiyet yoluyla onların gülmelerini susturabilir” (263, 1419b).

Aristoteles gülmenin gücünü ve genellenemezliğini fark etmiş ve birçok eserinde, büyük bir gücü olan bu davranışın toplumsal hayatta nasıl kullanılması gerektiğine dair düşüncelerine yer vermiştir. Maalesef komedyaya üzerine yazdığı *Poetika*'nın ikinci cildi günümüze ulaşamamıştır. Ancak, *Nichomachean Ethics*'in beşinci bölümünde, soytarının kendi mizah duygusunun esiri olduğunu söyler. “Hiçbir centilmen bu budalalıklara gülmez, hatta bunları dinlemez bile” (70). Aristoteles'in soytarılığa karşı eleştirel tutumundaki temel amaç iyi ve kötü gülmenin birbirinden ayrılmasıydı.

Gülmeye karşı katı gibi görünen sınıflandırmasına karşı, Aristoteles eğlence ve gevşemenin hayatta gerekli olduğunu vurgular. Aristoteles'in gülmeye karşı Platon kadar katı bir tutumu yoktur. Onu kontrol etmektense, anlamaya daha hevesli görünmektedir. Görgülü gülmeyi toplumsal ve kişisel bir güç, görgüsüz gülmeyi de cahilce, zavallı bir davranış olarak gören Aristoteles, “gülmenin karşıtının ne olduğu” sorusuna açıkça olmasa da yanıt verir gibidir. *Nichomachean Ethics*'de soytarının konumunu belirledikten hemen sonra, utanç duygusundan bahsetmesi tesadüf olmamalı:

Utanç bir erdem olarak tarif edilmemeli. Daha çok bir karakter durumuna değil, bir duyguya işaret eder. Her şekilde bir onursuzluk korkusu olarak tanımlanır; utançtan kızarmış ve ölüm korkusunda

renge atılmış insanlar için tehlike korkusunun yarattığı etkiye benzer bir etki yaratır. Her ikisi de bir karakter hali olmaktan çok bir duygu karakteristiğidir. (70)

“Gülmenin tersi nedir” sorusu sorulduğunda ilk akla gelen ağlamaktır. Gülmenin tersini aramak için, Antik Yunan’dan biraz dışarı çıkıp daha geniş alanlarda dolaşmak gerekir. Gülmenin karşısına ağlamayı koymak, oldukça şüpheli bir tespittir. Gülmek gibi farklı tezahürleri olan, tek bir bütünlüğe indirgenemeyen bir olgunun karşısına, ham maddesi üzüntü olan ağlamayı koyamayız. Üzüntünün karşısına sevinci koyabiliriz ama gülmenin karşısına ağlamayı yerleştirdiğimizde çok geniş bir tanımın karşısına, görece daha dar bir tanım koymuş oluyoruz. Ağlamanın ham maddesi çoğu zaman üzüntü, bazen de sevinçken, gülmenin ham maddesi çok çeşitlidir; keyif, hırs, rahatlama, sevinç, hoşnutluk, komik, intikam düşüncesi, alay v.s... olabilir. Dahası, insan gülerken ağlayabilir, ağlarken gülebilir. Gülme sosyal bir olgudur; ağlamak ise son derece bireyseldir. Gülmek için bir güldürene ihtiyaç duyarız ama genellikle, ağlamak için yalnız olduğumuz zamanları kollarız. Gülmeyi anlamak için, öncelikle gülmenin ne olmadığını bulmak gerekir. Gülmenin içinde hiç olmayan şey ise ciddiyettir. Ağlayan insan kontrollü bir ciddiyet içinde değil, kontrolsüz bir duygu boşalımı içindedir. Ancak ciddiyet, gülme gibi bir davranış ya da duygusal bir durum değil; daha geniş anlamıyla bir tavidir. O zaman ciddiyete bir büyüteçle bakıp, gülmenin karşısına ne koyulabileceğini bu alanda arayabiliriz.

Aristoteles’in, *Nicomachean Ethics*’deki gülmeye ilgili paragrafın ardından hemen utançtan bahsetmesi tesadüfî olabilir. Ancak, günümüz

filozoflarından Leonid Karasev, gülmenin karşısına utançı yerleştirmesi dikkate değerdir.

İki duyguda hiç bir hazırlık olmadan bir anda ortaya çıkar. İkisi de karşılık beklemez ve yansıtıcı karakterleri vardır. Utanarak ya da gülerek kendimize belli bir mesafeden bakarız. İki duygu da modern kültürü şekillendiren güçler olarak görülür: gülme dışarıdan gelen ve kültürümüzün çekirdeğine dâhil olan bir güçtür. Utanç ise, bireyin sosyal hayatını ele geçirme eğilimindeki trajedisidir. (Simons, *Book Review*, 159)

Ağlamak, utanan bir insanın davranışı olabilir. Gülmeme halinin bir alt başlığıdır yalnızca. Antik Yunan’da diğer insan davranışları gibi iyi ve kötü olarak sınıflandırılmıştır. İnsan “iyi” olan gülmeye ulaşmak için hayvani içgüdülerini ve akıl dışı arzularını kontrol etmeli ve akla uygun arzularını hayata geçirmelidir. Bunun da yolu, gülmenin tam tersi olan ağlamaktan değil bir “gülmeme” halinden yani ciddiyetten geçiyordu. Platon, yöneticileri ve gardiyanları ciddiyete davet ederek gülmeye karşı önlemini alıyordu. Bu davet bir bakıma, yönetenlerin yönetilenler karşısında gülünç yani “utanç verici” bir duruma düşmemesi için bir uyarıydı.

Platon’a kalırsa gülmenin soytarılılığa kaçan her halinin yasaklanması gerekirdi. Komedyalarda dahi, soytarılığın, insanlara kötü örnek olmaması için kaldırılması gerektiğini düşünüyordu. “Bu gelişmeler soytarılık öğelerinin azaldığı ve kişisel hakaretlerin yok olduğu komedi performanslarına yansdı” (Bremmer, 21). Platon, bazen insani, bazen de

hayvani içgüdülerinden beslenen bedensel gülmeden, Devlet'i korumak adına vazgeçmeye hazırды. Kültürel gülmeye göre çok daha kolay açığa çıkabilen, her hangi bir eğitime ihtiyaç duyulmaksızın toplumun tüm katmanlarına yayılabilen doğal gülmenin yok edilmesi için, kültürel gülmenin de arka planda kalmasına razıydı. O daha çok gülünç duruma düşmekten korkan ve utanan insanlar topluluğu görmek istiyordu. Böyle bir tutum sergilerken bedensel gülme ve kültürel gülme arasındaki farklı dozlara sahip gülme biçimlerini görmezden geliyordu. Tam tersine Aristoteles, bu yelpazenin farkına varmış ve bu çeşitliliğe saygı duyar bir tutum izlemiştir.

Antik Yunan filozofları, gülme teorilerinin temellerini atmış ve gülmeyi katı kurallara bağlayarak, onu kontrol altına almış olabilirler, ancak gülmenin insana özgü olduğu ve hayvanların gülmediği konusunda yanılmışlardır. Bu yanılğı, teknolojinin ve hayvan davranışı biliminin, hayvan gülmesini laboratuvar ortamında ispatlayacak hale gelmesine kadar sürmüştür. Yine de, fazlasıyla insan merkezli olan bu düşünceler bize ilk gülme biçimleri fikrini verdiğini söyleyebiliriz.

## **2.2. Orta Çağ'da Gülme**

Batı Avrupa'da, Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra Kilise'nin katıksız hükümlerinin sürdüğü, halkın dini buyruklar ve sefil yaşam koşulları altında ezildiği karanlık bir dönem gelir. Şartlar gülmek için pek de elverişli değildir. Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'ndan devralınan gülme felsefesi, tozlu kilise kütüphanelerine bir süre beklemek zorunda

kalacaktır. Umberto Eco, Kilise iktidarının gülmeye olan katı tutumunu sorgulandığı *Gülün Adı* isimli romanında, Kilisenin gülmeyi şeytani bir davranış olarak gördüğü için, Aristoteles tarafından, komedyaya üzerine yazılmış *Poetika*'nın ikinci cildini yok ettiğini konu eder. Gerçekten de o döneme kadar gülme, Antik Yunan filozoflarının öğretileriyle sınıflandırılmış, gücü kanıtlanmış; Aristophanes gibi komedyaya yazarları sayesinde kurmaca öykünün içersine yerleştirilmiş ve gündelik hayatın içinde, sınırlandırmalarla birlikte de olsa, saygın bir yer edinmiştir. Mizahın gündelik dile, sistematik bir biçimde girmesi de tamamen kendiliğinden değildir. Romalı politikacı, hatip ve yazar Çiçero, hitabet ile nükteyi iç içe geçirip, mizahın, akıcı bir üslup sahibi olma payını vurgulamıştır. Çiçero, espri sanatını ve güzel konuşmayı büyük ölçüde birleştirmiş, Orta Çağ hitabet kuramlarını derinden etkilemiştir. (Sanders, 142)

Gülmeye dair literatür zenginleşirken, halk kitleleri, bu felsefi çıkarım ve kazanımların tamamen dışında tutulmaktadır. Gündelik hayatın içindeki kendiliğinden ve sıradan gülme, ne Antik Çağ filozofları tarafından önemsenmiş, ne de Orta Çağ din adamları tarafından sempatiyle karşılanmıştır. Tam tersine, farklı düşünce geleneklerine ve dönemlere ait, bu entellektüel sınıfın halkla ve bedensel gülmeden yüksek dozlar taşıyan kahkahalarla herhangi bir ilişkisi yoktur. Sanders'a göre,

Çiçero espri yapma ve fıkra anlatma konusunda öyle grifit kurallar geliştirir ki, kendiliğinden gülmeler, dedikodu, anlamsız espriler ve şakalar daha da itici, bayağı ve müstechen görünür. Hatiplerin bu tür

dizginlenemez faaliyetler için söyleyecek sözleri yoktur. Hatipler gülme sanatını inceltmekle her türlü köylüyü bir tür kanunsuz kişiye dönüştürür ve bu yolla bütün köylüler ve zanaatkârlar âlemini, kadını ve erkeğiyle giderek daha kaba mizah saflarına döndürürler.

*(Kahkahanın Zaferi, 141)*

Bugün de bu problem aynı katılıkta olmasa da devam etmektedir. Sosyoloji ve gündelik hayatı temel alarak, arada kalanlara odaklanan “Kültürel İncelemeler” disiplinin önerdiği daha bütüncül bakış açısıyla, gülmenin insan hayatındaki gerçek yerini ve sokaktan gelen kahkahaları anlamaya çalışıyoruz. Bu disiplinlerin yerine teoloji ve felsefenin, hayatı tek anlamlandırma aracı olduğu dönemler, bu alanı karanlıkta bırakmıştır. Öyle ya da böyle, halktan gelen folklorik şakaların, eğlencelerin, esprilerin sonu, şimdi olduğu gibi o zamanlarda da gülmeye varıyordu. Eğer gülmeyi anlamak istiyorsak, gülme biçimleri kavramının içinde, bu gülmeyi de hakettiği yere yerleştirmeliyiz. Buradan sonra oluşturulacak gülme kuramları da, gözden kaçırılmaması gereken bu noktayı dikkate almalıdır. Hatırlatmak gerekir ki, gülme kuramına dair, eksiklikler sadece modernite öncesi dönemlerde olmamıştır. Günümüzde de, her konuda olduğu gibi ideolojik referanslar ve kör noktalar mevcut konuya yanlı yaklaşımlara neden olmaktadır. Bunu aşmanın ise tek yolu, çağın bütününe hâkim olan ideolojiye yönelik eleştirel yaklaşımdır.

Mikhail Bakhtin, Orta Çağ'daki yeraltı gülmesini incelediği ve karnaval teorisini oluşturduğu *Rabelais ve Dünyası* adlı eseri, tam da bunu yapmaktadır. “Bakhtin, halk kültürünü ve gülme kültürünü materyalist olarak tanımlar” (Gilhus, 3). Orta çağ gülmesinden yola çıkarak, gülmenin materyalist özüne ve insanın yeryüzündeki maddi varlığına vurgu yapar. Bedensel dürtüler, vücut sınırlarının özgürce dışarı çıkması, cinsel ilişki, hepsi hayatın özünü, oluşturur. Gülme beden aracılığıyla gerçekleşiyorsa, o zaman beden kontrol alınmalıdır. Orta Çağ Batı Avrupa'sında bu rol, tartışmasız Kilise'ye düşüyordu. Hıristiyanlıkta olduğu gibi bütün tanrılı dinlerde, cennet ve cehennemden oluşan “öteki dünya” mevcut dünyadan daha önemli bir konumdadır. Bu dünyada yapılan her şey, öteki dünyada cennete gitmek içindir. Beden cehenneme aitse, insan ruhu cennete layıktır. Ancak bedensel arzular, ruhu baştan çıkarıp ona günah işletebilir. O zaman beden, cehennemde yanacaktır ama o sırada bedenden gürültülü ve meydan okuyan bir kahkaha yükselir ve çevresindeki otoriteyi yerle bir eder. Bu açıdan bakıldığında, gülme laik ve materyalisttir. İnsanın dünya üzerindeki varlığını ilan eder.

Beden, açılımları ve yüzeyi aracılığıyla, insanlar ve onların dünyası hakkındaki duygu ve düşünceler aracılığıyla oynandığı büyük sembolik bir sistemdir, beden insan dünyasıyla insan olmayanın dünyasını birleştirir. Şeyler ve semboller beden üzerindeki deliklerden açığa çıkar. Gülme insan bedeninin gönüllü ve aşırı bir açılmasıdır: Biri kahkahayla güldüğünde, ağzı, yemek yediği ya da konuştuğu zamandan çok daha kocaman açılır. Çünkü gülme

bedenin açılmasıdır, kulak, gözler gibi diğer bedensel açılımlarla yapısal olarak ilişki içindedir ve çünkü gülme bedenden dökülen bir şeydir, örneğin, boşalma, ağlama, sümürme gibi hareketlerle paralel olabilir. (Gilhus, 3)

Ruhu, cennet yolunda kötülüklerden korumak adına, bedensel arzuların vazgeçilmesi Kilise'nin temel öğretisiydi. Bedenden açığa çıkan hava ve her türlü madde bu arzuların kontrolü altındaydı. Gülmenin de bir soluk alıp verme edimi olduğunu düşünürsek, gülme daha baştan, kara listeye alınmıştı. Bakhtin, ölümden sonraki hayatta rahat etmek adına, yeryüzündeki yaşamın kısıtlanmasına karşı halktan gelen isyanı dile getirmektedir. Bu isyanın ete kemiğe bürünmüş hali kilise iktidarına başkaldıran festival gülmesidir. Gülmenin, kilise tarafından denetim altında tutulduğu Orta çağ Avrupa'sında, sıradan halk, senenin belli zamanlarında tüm toplumsal ve dini kuralların yıkıldığı karnavallar düzenlerdi. Karnaval esnasındaki gülmeler, "insanları sadece dış sansürden değil, ilk başta kendi kendilerine uyguladıkları iç sansürden ve insanlığın binlerce yıldır biriktirdiği kutsal korku ve baskılardan kurtarırdı" (Sanders, 94). Toplumsal rollerin değiştiği, köyün delisinin kral olduğu, kuralsızlığın kural olduğu karnavaldan yükselen kahkahalar, kurulu düzeni alt üst etme tehdidi, olduğu kadar düzenin devamını sağlayan bir mola olarak da düşünülebilir.

Karnaval gülüşü son derece kutsallık karşıtı ve laik olmakla kalmıyor, kilisenin büyük bir titizlikle birbirinden ayırdığı iç/dış sınırlarını da yok ediyordu. Alt katman/karnaval gülüşünde, bedenin

İçerikli olarak osurmalar, geğirmeler, kusma ve özellikle dışkılama yoluyla- bütün kaba ve açık sergilenişiyle bedeninin dışında kendini gösterme eğilimindedir. (Sanders, 233)

Orta çağ ve Rönesans boyunca katı kuralların gölgesinde bir yeraltı hareketi olarak varlığını sürdüren bu gülme biçimi, şüphesiz bedensel gülme ve türevleriydi. Bedene odaklanan gülme, alt sınıflara aitti. Onları hiciv, ironi, retorik gibi kültürel gülmenin sınırlarından uzak tutan resmi kültür, bu gülmeyi bazen görmezden gelerek, bazen de aşağılayarak onunla mücadele etti. En azından gündelik hayatta tam olarak birbirinden ayrılamayacak bu gülmeler ise tüm güçleriyle alt ve üst sınıf çatışmasının birer aracıydı.

Resmi ve resmi olmayan söylem ve ideolojilerin birer uzantısı olarak Rönesans dönemine kadar geldiler. Orta Çağ'da resmi ve resmi olmayan söylem arasındaki keskin ayrımlar kalktı ve gülme hapsedildiği dar alandan kurtuldu. Orta Çağ boyunca, popüler gülme resmi söylemin sınırları içinde tolere edildi. On altıncı yüzyılda, resmi söylem güç kaybetti ve popüler gülme geçici olarak üst sınıfların eline geçti ama sadece, karşı Rönesans döneminde modern rasyonalizmin ve Protestanlığın yeni resmi ve ciddi söylemlerinin kurulması için popüler gülme varlığını sürdürdü ancak yıkılmayan bir yeraltı hareketi olarak. (Zwart, 53)

18. yüzyılda, Kartezyen felsefenin ve rasyonalizmin hükümdarlığıyla, "gülme evrenselci bakış açısıyla bağlantısını kaybetti; dogmatik bir yadsıma ile birleşti"(Bakhtin,101). Bu köklerinden koparılmış neşeli gülüş, iktidara

meydan okuyan grotesk bir geleneğe aitti. Modern gülmenin köklerini belki de bu neşeli fakat bir o kadar da ürkütücü gülmede arayabiliriz. Bakhtin, modern zamanlara gelene kadar gülmeden neler eksildiğini gösteriyor:

Parodi duygusunu kaybediyoruz ve hiç şüphesiz dünya edebiyatını, onu başka bir tonda duyabilmek için yeniden okumalıyız. Ama öncelikle, geçip giden yıllar içinde halk mizahını anlamamız, felsefesini, evrenselliğini, muğlâklığını ve zamanla bağını kavramamız gerekiyor. Bütün bunlar modern mizahta tümüyle yok oldu. (136)

Her çağda farklı kılıklara bürünen gülmenin, tam da açıklanması mümkün olmayan, gizemli bir yönü vardır. 20. yüzyıla kadar gülme üzerine üretilen düşünceler gülmeyi tüm yönleriyle açıklamayı başaramadı. Farklı teoriler geliştirilse de, bu teoriler birbirini kapsamaktan uzaktı. Hobbes'un üstünlük teorisi, uyumsuzluk teorisi Freud'un rahatlama teorisi ve Bergson'un sosyal işlev düşünceleri, sadece gülmenin bir biçimini açıklasalarda, gülmenin neden her kültürde olan fakat aynı zamanda her kültüre göre değişen bir davranış olduğunu açıklayamamaktadırlar. Teoriler arasındaki bu boşlukların, felsefi araştırmaların yanı sıra ampirik araştırmaların da önünü açtığını söyleyebilirim.

“Uzun bir geçmişi olan felsefe geleneğinin tersine, mizahı ve gülmeyi ampirik olarak ele alan bilimin tarihi 100 yıldan biraz fazladır” (Robert Provine, *Laughter*, 18). Gülmeyi fiziksel olarak tanımlarsak gülme her yerde, maymunlarda dahi, benzer şekillerde gerçekleşiyor. Soluk alıp

verirken ağzın açılması ve dişlerin görünmesi esnasında çıkarılan ses olarak açığa çıkıyor. Gülmeyi laboratuvar ortamına taşımış araştırma sonuçları, “gülme ve gülümsemenin maymunlarda kavgacı davranışlardan daha da genellersek, belirsizlik ve çatışmadan doğduğunu belirtmektedir” (J.E Caron, 2002). Şempanzelerin ve gorillerin üzerinde yapılan araştırmalar, fiziksel ve kısmi olarak, tepkisel açıdan insan gülmesiyle hayvan gülmesinin arasında paralellikler olduğunu göstermektedir. Gülerken ağzın açık ve dişlerin görünüyorsa insan ve hayvan gülmesinin ortak özellikleri olarak saptanmıştır. Ayrıca yüksek sesli maymun gülmesi de, insan gülmesi de sıradan bir bağırma ya da çığlıktan kolaylıkla ayrılabilir. Yine aynı makalede, maymunlar familyasında yapılan deneylerde, hayvan gülmesinin sosyal bağ kurma, bilişsel öğrenme, psikolojik süreçlerde gülmenin bir iletişim aracı olarak işlev gördüğü belirtiliyor.

Buraya kadar ele alınanlar, farklı durum, zaman ve mekânlarda gülmeye karşı geliştirilmiş yaklaşımlardır. İnsanlar yaşadıkları koşullardan bir şeye gülmeyi öğrenmektedirler. Çocuk, büyürken içgüdüsel gülmeden sonra, anne babanın gülmeye verdiği tepkilerle tanışmakta ve neye gülünüp neye gülünmeyeceğini yine ailesinden öğrenmektedir. Aynı şekilde çocuk, toplum içinde bulunduğu koşullar ve ona sunulanlar vasıtasıyla, bir şeye gülmeyi öğrenmektedir. Bu koşullar değiştikçe yeni gülünen özne ve nesnelere değişmekte ve bunlara eklenen “gülme biçimleri” ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle, bir toplumun neye güldüğü ve bunun nasıl değiştiği araştırılarak o toplumdaki değişimlerin de açıklanabileceğini varsaymaktayım.

### 3. Gülme Teorileri

Teoriler yapıldığı dönemdeki hayat koşullarından bağımsız bir şekilde geliştirilemezler. O dönemin mevcut ihtiyaç ve algılarını anlamak, neden sonuç ilişkilerine açıklama getirmek üzere tasarlanırlar. Bu sebeple gülme teorilerini de, diğer teoriler gibi ortaya çıktıkları çağın koşullarından ayrı düşünmemeliyiz. Gülme üzerine teorilerin temelleri, Antik Yunan'da atılmıştır. Ancak, o dönemde geliştirilen düşünceler, daha çok gülme tanımlarına son noktayı koyma açabası yerine, evrensel insanlık hallerini tartışmaya açıyordu. Nitekim Sokrates, Platon ve Aristoteles'in metinlerindeki gülme üzerine tartışmalar, aslında politika, retorik, ahlak gibi temel konularda yapılan tartışmaların yan ürünüydü. Bu sebeple felsefi açılımlar, bize yeni teoriler geliştirmek için daha geniş anlamlar verirken, gülme teorileri bu düşüncelerden beslenerek gülmeyi dar çerçevelere hapsedmeye çalışmaktadırlar. Böylelikle gülmenin ne olup olmadığı üzerine yüzyıllardır yapılan tartışmalara son noktayı koymak isterler. Ancak gülme edimi, tek bir neden ve sonuca indirgenebilir bir yapıya sahip değildir. Psikoloji, hayvan davranış bilimini, antropolojiyi, felsefe ve sosyolojiyi yakından ilgilendirir. Birçok sosyal disiplinin gülme üzerine söyleyecek birbiriyle çelişkili söylemi vardır. Örneğin, Henry Bergson, gülme üzerine temel metinlerden biri olan, *Komiğin Anlamı Üstüne Deneme'sinde*, insanın dışında komik olmadığı söyler. Ancak, bugün gülme üzerine yapılan laboratuvar deneylerinde maymunların da farklı düzeylerde güldüğü kanıtlanmıştır.

Bugüne kadar yapılmış teorilere baktığımızda da aralarında bir tutarlılık göremiyoruz. Bazıları gülmeyi bir duygu olarak tanımlarken, diğerleri gülmenin bir duygu olmadığına ısrar ediyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, gülme bir duygu değil bir davranış biçimidir. Gülmenin öksürme ya da esneme gibi sadece psikolojik olarak açıklanabilecek bir davranış olmadığı açıktır. Ancak, şöyle ya da böyle, neşeyle, küçümsemeyle, ya da sersemce güldüğümüz için gülme, duygularla bağlantı halindedir. (John Morreal, *Taking Laughter Seriously*, 3)

Toplumsal gülmeyi belirleyen sosyal ve kültürel etkilerin yanı sıra, gülmenin sebep ve sonuçlarını formüle eden farklı teoriler bulunmaktadır. John Morreal, *Taking Laughter Seriously* kitabında gülmenin tek tek biçimlerini ele alan teorilerin yeterince yapıldığını, artık, parça parça çalışmalar yapmak yerine gülmenin insan yaşamındaki yerini açıklayan bütüncül bir teoriye ihtiyacımız olduğuna dikkatimizi çekiyor; “Burdaki temel zorluk, çok çeşitli durumlara gülüyor olmamızdır. İmkânsız olmasa da, bütün gülme durumlarını kapsayan tek bir formül bulmak zor görünmektedir” (1). Belirtmek gerekir ki, günümüzde, gülme gündelik yaşamda iyileştirici gücüyle gündeme gelmektedir. Gülmenin insan sağlığına faydalarını anlatan kişisel gelişim kitapları kitabevlerinde fazlasıyla bulunabilir. Gülmeye ilgili popüler düşüncelerin “ideolojik pozitivism” saplanıp kaldığı 21. Yüzyılda, akademik alanda gelinen nokta, yeni ve kapsamlı bir gülme teorisinin oluşturulmasıdır. Ancak henüz bu alanda tatmin edici bir teori olmadığı için, var olan belli başlı teorileri

kullanacağız. Bütün bu karmaşa içinde referans alınan üç temel gülme teorisinden bahsedebiliriz. Birincisi, ilk gülme teorisi olan “Üstünlük Teorisidir”. Gülmenin, başkalarına duyulan üstünlükten kaynaklandığını öne sürer. İkinci büyük teori “Uyumsuzluk Teorisi”dir. Temelleri 18. Yüzyılda Immanuel Kant tarafından ortaya atılan bu teori, üstünlük teorisine bir tepki niteliğinde doğmuş ve günümüze kadar geliştirilerek gelmiştir. Gülmenin kaynağını öznel ve nesnel arasındaki olağan dışı ilişkiler olarak gösterir. Üçüncüsü ise, gülmeyi bir enerji boşalımı olarak ele alan rahatlama teorisidir.

### **3.1. Üstünlük Teorisi**

Gülme düşmanlarının referans aldığı üstünlük teorisi, gülmeyi insan ahlakını bozan, sakınılması gereken bir davranış olarak görür. Üstünlük teorisi, diğer gülme teorileri arasında, gülmeye olumsuz açıdan yaklaşan, günümüz ideolojisiyle ters düşen ve kökleri Antik Yunan’a dayanan en eski teoridir. Gülmeyi alay, bayağılık, onursuzluk, küçümseme gibi olumsuz davranışlarla bağdaştırır. Thomas Hobbes ile asıl şeklini alan üstünlük teorisi genel olarak, insanın bencil bir doğası olduğunu, başkalarındaki yanlışlıklar ve sakatlıklarla alay ederek ve onlara gülererek, kendini onlardan üstün hissettiğini öne sürer. Gülme, kişinin kendinden bir şekilde daha kötü durumdakilerle karşılaştığında ve kendinin onlardan daha iyi durumda olduğu farkettiğinde duyulan sevinçtir. Fakir, sakat ya da başarısız bir kişiye gülen insan, kendisinin zengin, sağlıklı ve başarılı olduğunu teyit

etmektedir. Aristoteles de *Poetika*'da komedyanın kusurlu olanla ilişkisini açığa vurur.

Komedyada daha önce söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyada, her kötü olan şeyi de taklit; tersine, gülünç olan'ı taklit eder. Çünkü, gülünç –olan'ın özü soylu olmayışa ve kusur'a dayanır. Fakat bu kusur, hiç bir acılı, hiç bir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur. (20)

Bu varsayımdan hareketle, insanların, o zamanın komedyalarına ve bugünün komedilerine gülüyor olmasının sebebi, izleyicinin sahnedeki kusurlu karakterden kendini üstün hissetmesi ve bu yolla duyduğu sevinçtir. Bu gülmenin özünde aşağılama vardır. “Tek bir onur kırıcı kahkahada korkunç bir güç yatar” (Sanders, 91). Aristoteles, gülmenin bu gücünü farketmiş ve toplumsal hayatta ölçülü bir şekilde kullanılması için gülmeyi neşeli ve alaycı gülme olarak sınıflandırmıştır. Alaycı gülmenin kökeninde başkasına duyduğumuz haset yatar. Şüphesiz, Antik çağdaki anlayışa göre, bu davranış kişinin iyi bir hayatı olmasındaki engeldir. Dolayısıyla, kişi onur kırıcı ve alaycı gülmeden uzak durmalı ve neşeli gülmeye yönelmelidir. Aristoteles, geliştirdiği düşüncelerde, gülmeden üstünlük duygusunu çıkarmayı amaçlamıştır. Sanders'ın da dediği gibi, “gülme kuramları, duyguları bizi mutlu kılan şeyler ile bizi hüznü kılan şeyler şeklinde ayırmaya karşı mücadele ederler” (*Kahkahanın Zaferi*, 101). Platon, üstünlük kuramının temellerini atan, *Philebos* adlı eserinde, Sokrates'in

ağzından, haz ve acı nasıl birbirinden tamamen ayrılamazsa, iki gülmenin birbirinden bütünüyle ayrılamayacağını anlatır:

SOKRATES.—Başkalarının kötü durumları karşısında biz de sevinç duygusu uyandıran şeyin çekememezlik olduğunu da söylemedik mi ya.

PROTARKHOS.—Tabîî.

SOKRATES.—Öyleyse bu sözlerden şu netice çıkar ki dostlarımızın gülünçlüğüne güldüğümüz zaman hazzın çekememezliğe ve dolayısıyla hazzı acıya karıştırıyoruz. Madem ki önce çekememezliğin, ruhun bir acısı olduğunu, gülmenin de haz olduğunu kabul ettik. İşte böyle acı ile haz birlikte bulunuyor demektir. (78)

Üstünlük teorisinin temellerinin atıldığı Antik Yunan'da yaşam koşulları ve düşünüş biçimleri şimdikinden çok farklıydı. Köle emeği üzerine kurulu bir ekonomik ve sosyal yapıda, fakir ve soylu arasındaki eşitsizlik olağan karşılanıyordu. Dolayısıyla, “ayıp”, “günah” gibi kavramlar günümüzdeki anlamlarından çok farklıydı. Günümüzde, düşkün ya da kötü durumda bir kişiye gülmek çoğunlukla ayıp karşılanır. Ancak Antik Yunan ahlakında üst sınıftan kişilerin kölelere üstünlük duymasında ayıplanacak bir şey yoktu. Ancak, konu alt sınıfların gülmesi olduğunda işler değişiyordu. Bu noktada, gülmeye olan yaklaşımın günümüz ve Antik Yunan arasındaki ideolojik farklılıkları Micheal Billig'in sözleri açıkça ifade etmektedir.

Günümüz teorisyenler iyi (olumlu) gülme ve kötü (olumsuz) gülmeyi birbirinden ayırt edebilmektedirler. Aynı şekilde, Aristoteles'in iddiasına kulak vererek kötü gülmenin kurbanlarına zarar vereceğini de söyleyeceklerdir. Ancak, modern mizah teorisyenleri, iyi gülmeyi, özgür Atinalıların yaptıkları gibi alt sınıfları mizahtan mahrum bırakarak, belli bir zümreye mal etmezler. (*Laughter and Ridicule*, 45)

Aristoteles'in gülme ve mizaha karşı eleştirel tutumundaki temel amaç iyi ve kötü gülmenin birbirinden ayrılmasıydı. Bu durumda gülmenin hizmet ettiği amaç önemliydi. Aklın bir arzusu olan gülme iyi kaynaklardan beslenirse istenen bir davranış olabilirdi. Platon'un gülme konusundaki tavrı da üstünlük teorisini destekler niteliktedir. Devlet'in kusursuz bir şekilde işlediği bir sistemde gülme ciddi anlamda bir tehlike arz eder ve sınırlandırılmalıdır. Devlet otoritesi altındaki görevliler ve halk, hiç bir yolla kendilerini Devlet'e üstün hissetmemelidirler. "Gardiyanlarımız kendilerini gülmeye kaptırmamalıdır. Gülmenin fazlası daima saldırgan tavırlara neden olur" (Platon, *Republic*, 107). "Dikkat edilmesi gereken nokta, Platon'un gülmeyi herhangi bir biçimde tanrılara meydan okuduğu için mahkûm ediyor olmamasıdır; gülmeyi insana yaptıkları yüzünden, kamusal tezahürleri yüzünden mahkûm eder Platon" (Sanders, 113). Platon'un Devlet'te gülmeye karşı aldığı karşıt tavır, daha sonraki yüzyıllarda geliştirilecek üstünlük teorisinin özünü oluşturur.

Üstünlük teorisinin temelleri Antik Yunan'da atılmış olsa da, bu teori 17. yüzyıl düşünürlerinden Thomas Hobbes ile anılır. “Aristoteles insanların neye güldüğünü tarif etmeye çalışırken, Hobbes neden güldüklerini açıklamaya çalışmıştır” (Billig, 50). Hobbes, *The Elements of Law Natural and the Politic* adlı kitabının *Human Nature* bölümünde, gülmeyi, aklın arzularından biri olarak tanımlar:

Adı olmayan ama dengenin bozulduğunun işareti olan bir arzu var.  
Biz buna gülme diyoruz, her zaman sevinçli olan ama güldüğümüzde  
neyin sevincini duyduğumuz, ne düşündüğümüz, nasıl bir zafer  
kazandığımız, şimdiye kadar kimse tarafından söylenmemiştir. (part  
I, 107)

Hobbes yaptığı bu gülme tanımıyla, gülmeyi neşeli çağrışımlarından soyutlayarak onun gerçek yüzünü göstermek niyetindedir. Aslında göstermek istediği, sürekli olarak kendini doğrulamak isteyen insanın bencil doğasıdır. Bu noktaya vurgu yaparak, gülmenin diğer yönlerini ikinci planda bırakır. Antik Yunanlı düşünürlerin yaptığı gibi o, gülmeyi farklı yönleriyle açıklamaya çalışmaz çünkü her şeyin, eninde sonunda gerçekleştirilmesinin arkasındaki motivasyonun insanın kendini yüceltmek isteği olduğunu öne sürer.

Gerçekten de gülmenin iktidarla kurduğu yakın ilişkide üstünlük duygusu temel öğedir. Orta çağda yapılan karnavallar, halkın kısa bir süre için bile olsa iktidara meydan okuması ve halk kültürünün yüceltilmesidir. Böylelikle karnavala katılan halktan insanlar, sınıflarından kaynaklanan aşağılık

duygusundan bir süre için kurtulup kendilerini özgürce davranacak kudrette hissederler. Bu geçici kaos hali, düzenin devamı için gereklidir. Sürekli baskı altında ezilen insanların boyun eğmesini sağlamak için verilmiş iktidar tarafından verilmiş bir moladır. “Ben” duygusuyla birebir ilişkili olan üstünlük duygusunu her insanın kısa bir süre için bile olsa hissetmeye ihtiyacı vardır. Aynı şeyi gülme için de söyleyebiliriz. Her insanın özgürce gülüp kendi varlığını kanıtlamaya ihtiyacı vardır. Aksi takdirde, sürekli olarak bastırılmış ego, itâatsizliğe ve isyana yol açabilir. Bu durum, basit insan ilişkilerinde geçerli bir kuraldır. Bir kişiye bir iş yaptırmak için ona övgü dolu sözlerle yaklaşıldığında, kişinin kendini üstün hissetmesi ve bunun getirdiği motivasyonla o işi yapması muhtemeldir. Kısaca söylemek gerekirse, işlerin yürümesi için bazen, potansiyel tehlikeye rağmen gülmeye izin vermek gerekmektedir.

Günümüzdeki iktidar ilişkilerine baktığımızda, profesyonel hayattaki iş ilişkilerinde birbirini gülmeyle terbiye etme temelinde kurulmuş ilişkiler görürüz. İş yaşamında gülmek, kötü karşılanan bir şey değildir ama kimin kime, ne zaman ve nasıl güleceği yazılı olmayan kurallarla belirlenmiştir. Örneğin, bir sekreter patronuna kolay kolay şaka yapamazken, patron bunu her sabah alışkanlık haline getirebilir. İsyankâr temelli ya da terbiye edici işlevi olsun olmasın, gülme iki şekilde de üstünlük duygusundan doğmaktadır. Hobbes’un da dediği gibi, “gülme arzusu aniden kendimizdeki üstünlüğü farkettiğimiz ani bir sevinçten başka bir şey değildir”( *The Elements of Law Natural and the Politic*, 25). Hobbes’a göre hayat, insanların hayatta kalabilmek ve daha iyi bir hayata sahip olmak için

verdikleri bir savaştır. Hobbes, yüz yıllar sonra, bir devlet metaforu olarak adlandırdığı, 1651 tarihli *Leviathan* adlı eserinde bu tasavvuru genişletecektir. Hobbes'a göre, "tabii halde" (yasak ve kuralların olmadığı doğal yaşamda) insan insanın kurdudur" (Cemal Bâli Akal, İktidarın Üç Yüzü). Kaotik bir halde yaşam savaşı vermektedirler. Can güvenliği ve huzurun olmadığı bu ortamda sınırsız özgürlük vardır. Ancak bu hal sürekli bir tedirginlik ve ölüm korkusu içerdiği için, insanlar ellerindeki özgürlükleri kendi aralarından seçtikleri yönetici bir sınıfa devrederler. Böylece, sosyal sözleşmeyle yoluyla kurulmuş devletin temelleri atılır.

Devredilmiş haklara istinaden devletten beklenen, barışçıl bir ortam kurulması ve hakların korunmasıdır. Böylece insanlar, içgüdüsel isteklerinin devlet kanunları altında denetime tabi olmasına izin verecekler, bunun karşılığında mülk edinme, saygı görme gibi ekonomik ve sosyal haklar elde edeceklerdir. Ancak böyle bir düzende Hobbes'a göre gülmeye yer yoktur. Gülme, medeni hal öncesi kaosa aittir. Tabii halde, güçlü güçsüzü alt edecek ve zaferinden sevinç duyarak gülecektir. Medeni halde ise güçlü ile güçsüz arasındaki dengeler devlet tarafından korunacaktır. Devlet içinde gülme, resmi olarak yasaklanmasa da, insanların birbirlerine üstünlük taslamaları hoş görülemez.

Hobbes'un tarif ettiği, sosyal sözleşmeyi kabul ederek, devlet boyunduruğunda yaşayan insan, modern insanın ta kendisidir. Modern birey kendinden güçsüz olana karşı zalimce tavırlar içine girmez. Tam tersine acıma duygusuyla ona yardım etmeye çalışır. Söz konusu zalimce

tavırlardan nihai olanı gülmedir. Hobbes neşeli kahkahaların hiç de masum olmadıklarını göstermeye çalışmaktadır. “Kahkahaların hüküm sürdüğü bir toplum hiç de mutlu bir yer olmayacaktır. İnsanların birbirleriyle üstünlük savaşına girdikleri alaycı bir yer olacaktır – insanların merhametsizce tuzağa düşürüldüğü bir yer” (Billig, 53). Bu durum, çocuk zalimliğini akla getirir. İlkokul çağındaki çocukların, birbirlerinin eksiklikleriyle acımasızca alay ettikleri zalim gülmeler, dizginlenmezse tüm topluma hakim olabilir.

Hobbes’un gülmeyi tüm olumsuz yanlarıyla gösteren üstünlük teorisi birçok eksikliğine rağmen, bugün halen farklı açılardan savunulmaktadır. Hayvan davranışı bilimi (etholoji) maymunların ve şempanzelerin gülmeye ve gülümsemeye çok benzeyen davranışlarda bulduklarını detaylı olarak göstermişlerdir. James E. Caron, evrimci bir bakış açısıyla hayvanlarda gülmeyi inceleyen *From ethology to aesthetics* adlı makalesinde, Charles Darwin’e referans vererek, insan yüz ifadeleriyle maymunların yüz ifadelerinin benzer olduklarını belirtmiştir (250). John Morreal da gülmenin kökenlerinin hayvanlardaki saldırgan davranışlarda arandığını söylemiştir. “Örneğin, etholog Konrad Lorenz, gülmeyi saldırganlığın kontrol edilmiş hali olarak görür ve birçok teorist fiziksel gülme davranışının nasıl saldırgan hareketlerden evrildiğini ve bugün hala düşman karakterini koruduğu konusunda hem fikirdirler” (*Taking Laughter Seriously*, 6). Bütün bu ampirik veriler, Hobbes’un teorisini destekler görünse de, Hobbes yaşadığı çağın koşullarının bugünkünden çok farklı olduğunu unutmamak gerekmektedir. Hobbes’un teorisininden bahsederken, Robert Provine’in de dediği gibi,

“[İ]yi zevkin”, “iyi davranışların” ve “iyi biçimlerin” bugünkünden çok daha başka standartlara sahip olduğu - zengin ve güçlü olanın soytarıları işe aldığı, fiziksel sakatlığın meşru bir eğlence kaynağı olduğu ve elitlerin hastalarla alay etmek için akıl hastahanelerini ziyaret ederek eğlendikleri zamanlara bakıyoruz. (*Laughter*, 14).

Hobbes, eseri *Human Nature* (İnsan Doğası)’ı bitirdiği sırada İngiliz İç Savaşı patlak vermişti. Düşünceleri dolayısıyla hem Katolik Kilise’nin şüphesini üzerine çekiyordu ve yakılma tehdidiyle her an karşı karşıya gelebilirdi. Sınıfsal farklılıkların zalimce davranışlara paravan olduğu, sosyal standartların son derece düşük olduğu on yedinci yüzyıl Avrupası’nda, gülmenin bir Devlet Kuramcısına en kötü haliyle görünmesi şaşılacak bir durum değildir. Bu bakış açısına göre, tarihin herhangi bir zaman diliminde rastlantısal olarak sosyal sözleşmeyle kurulmuş devlet, gelişip refah düzeyini arttırdıkça gülmeden arınacaktır. Ancak, yaklaşık 400 yıl önce ortaya atılmış bu düşünceye göre, bugün gülmenin toplumsal alandan önemli ölçüde silinmiş olması gerekirdi fakat gülme hiçbir zaman azalmamakta sadece biçim değiştirmekte ve mevcut haliyle toplumsal alanı ve bireyleri etkilemeye devam etmektedir.

Hobbes’un devletin doğuşunu anlattığı *Leviathan*’da, devlet öncesi can güvenliğinin olmadığı bir savaş haline dikkat çeker. Cemal Balî Akal’ın deyimiyle tabii hal diyebileceğimiz bu dönemin, tedirginlikle dolu olumsuz bir zaman dilimi olduğundan bahsetmiştik. Bu noktada Hobbes’a göre yine olumsuz bir davranış olan gülme, tabii hale yakışan zalim bir davranış

olarak yorumlanabilir. Hobbes, gülmeye tek bir anlam yüklemesini yaşadığı dönem koşullarında arasak da, ona karşı çıkan filozoflar da bulunuyordu. Jean Jacques Rousseau'ya gülmeye ilgili düşünceleri sorulsa muhtemelen bambaşka bir yanıt verecektir. Rousseau, Hobbes'un tabii hal olumsuzlamasına karşı çıkar. Ona göre, insan özgür doğmuş, fakat her yerde zincirleriyle yaşamaktadır. Devlet ise insan özgürlüğünün önündeki yegâne engeldir.

Tabii hal insanı Rousseau'ya göre, Hobbes'un dediği gibi kaos haline yaşamamaktadır. İhtiyaçlarını karşılamak için başkalarıyla ne rekabete girer, ne de onların yardımını ister. Bu yüzden, diğer insanlarla ahlâki ilişkiler kurmadığı gibi, onlara karşı yerine getirmek zorunda olduğu ödevler de yoktur. O iyi değildir, kötü de; erdemleri yoktur, kusurları da...(İktidarın Üç Yüzü, 17)

Dolayısıyla, gülme ancak devlet otoritesi altındaki sivil insanın zincirlerinden kurtulmak için kullandığı bir silah olabilir. Rousseaucu bakış açısı Hobbes'un görüşlerine bazı açılardan karşı çıksa da, gülmeye olan yaklaşımı özünde aynıdır. Aralarındaki fark, Hobbes'un medeni hali yani devleti savunması, Rousseau'nun ise bunu eleştirmesidir. Bu bağlamda gülmenin konumlanması değişse de, üstünlükten doğan kaynağı değişmemektedir. Hobbes gülmeyi devlete tehdit olarak görür, Rousseaucu bakış açısı ise, bir devletin insana vurduğu zincirlerden özgürleşme aracı olarak yorumlanabilir. Diğer yandan, Hobbes'un teorisine tek yönlülüğünden dolayı karşı çıkılabilir. Hobbes'un üstünlük teorisini

oluşturan gülme hakkındaki görüşlerine karşı kendi zamanında yöneltilen karşıt görüşler olduğu gibi günümüzde de üstünlük teorisine karşı olan birçok görüş vardır. Bunun yanında, neşeli bir şekilde sohbet eden insan karşındakine üstünlük duymadığını söyleyebilir. Gerçektende, her gülüşün üstünlük duygusuyla gerçekleştiğini söylemek gülmenin karmaşık doğasını baside indirgemek olacaktır. Ancak günümüzde Hobbes'un üstünlük teorisi mirasını savunan ve geliştiren teorisyenler mevcuttur.

Günümüz teorisyenlerinden Charles R. Gruner, *The Game Of Humour* isimli kitabında, neden güldüğümüzü açıklayan bütüncül bir teori geliştirdiğini iddia etmektedir. Gruner'e göre bu teorinin özü üstünlük teorisidir. Diğer teoriler, (uyumşmazluk, rahatlama) tek başlarına gülmeyi açıklamazlar, ancak komik durumların perde arkasına bakıldığında, neredeyse bütün yenilgi- zafer ekseninde gerçekleştiğini savunur. Kısaca "Gülmek, kazanmaya eşittir" der (8). İnsanların gülmek için ani bir üstünlük hissettiklerini de şu şekilde yanıtlar.

Bizim insanlar olarak sahip olduğumuz hayvan doğası nedeniyledir. Nasıl insanoğlu yiyecek zincirinde en üst kademeye ulaşmış ve yeryüzünün hâkimi olmuştur? Basitçe, gezegenin yaşayan canlıları arasında saldırganlık, rekabet duygusu, merak, kabiliyetin en başarılı birleşimi sayesinde. (Gruner, 16)

Bu çıkarım, kuşkusuz evrimci bir bakış açısı ürünüdür. Gülme edimi, yeryüzünü zaptetmiş insanoğluna mahsustur çünkü yeryüzündeki canlılar arasında en üstünü odur. Kendinden daha zayıf olanlar karşısında, bu

üstünlüğü her hissedişinde tekrar gülecektir. İnsanlar arasındaki alay, küçümseme, aşağılayıcı şakalar, bedensel şiddet uygulama gereği görmeyen insanın üstünlüğünü kanıtlamak için başvurduğu evrimleşmiş bir yoldur. Gruner, uyumsuzluk teorisini öne çıkaran, *Taking Laughter Seriously* kitabının yazarı John Morreal'a bol bol atıfta bulunur. Savlarıyla üstünlük teorisinin gülmeyi açıklayan tek teori olduğunu, uyumsuzluk teorisinin ise gülmeyi açıklamak için yeterli bir neden olmadığını belirtir.

Gruner'in Morreal'in kitabında verdiği örneklere cevap verir. Bu çürütme savlarından bir örnek vermek gerekirse, Morreal, buzdolabını açmış ve içinde bir bowling topu bulmuştur. Morreal, bu duruma güldüğü halde, hissettiği hiçbir üstünlük duygusu olmadığını söyler. Onu güldüren asıl sebep, iki tane birbirleriyle uyumsuz nesnenin komik bir şekilde bir araya gelmiş olmasıdır. Ama bunda asıl komik olan nedir? Gruner, buna şu şekilde yanıt verir: "Biri kasten ve aptallığından onu oraya koymuştur." John Morreal, Bergson'un gülmenin sosyal bir temeli olduğu iddiasına, şu savla meydan okumuştur, "Eğer buzdolabımda bir bowling topu bulsaydım, bu uyumsuz durumu, topu insan gibi görmememe rağmen komik bulabilirdim" (*Taking Laughter Seriously*). Evet, ama buzdolabına top koyan birini görsen yine de gülmeyecek miydin? " (Provine, *Laughter*, 17)

Görüldüğü üzere, gülme üzerine çalışan felsefeciler, psikologlar, iletişimciler ve farklı disiplinlerden bilim adamları birbirinden oldukça farklı görüşlere sahip olabiliyorlar. Ben, gülmeyi tamamen üstünlük teorisine açıklamamanın yeterli olduğunu düşünmüyorum. Gülmek, Gruner'in

dediği gibi (farklı seviyelerde hissedilen) kazanma duygusuyla ilişkili bir tepki olabilir. Ancak kendimizi her özgür ve mutlu hissettiğimiz için güldüğümüz zamanlarda yaşadığımız kazanımlar salt üstünlük duygusuna indirgenemez. Gülmenin üstünlük duygusuyla bağlantılı yönleri olduğu kadar, insan üzerinde farklı etkileri de vardır. Güler yüzlü insanlar arasında olan birinin daha iyimser duygulara sahip olur, daha hoş görülür ve rahat davranabilir, gözünde büyüttüğü şeyler daha kolay görünebilir. Kısacası gülme hayatla mücadelede bir itici güç olarak kullanılabilir. İlla ki, başkalarına ya da kendine karşı doğrultulan bir silah olmak zorunda değildir. Aksi takdirde Gruner'in bütüncül teorisini kabul edersek, zaten herşeyi bu evrimleşmiş dürtüyle açıklamamız mümkün olacaktır. Benim fikrime göre bu çıkarım değerli olmakla birlikte "insanlar arasındaki ilişkilerin tümü iktidar ilişkisidir" demekten farkı yoktur.

### **3.2. Uyuşmazlık Teorisi**

Uyuşmazlık teorileri farklı açılardan farklı şekillerde oluşturulsa da, özünde söylediği şey aynıdır. Gündelik hayat akışında, ortalamada kabul görmüş normlar ve standartlar belirlidir. Kişiyile objeler arasındaki ilişkinin alışılmışın dışında gelişmesi şaşkınlığa ve dolayısıyla gülmeye yol açar. Beklenmedik bir olay ile standart algılar alt üst olmuştur. Eğer bu uyuşmazlık durumu ciddi anlamda "kötü sonuçlar" doğurmuyorsa, gülmeye yol açacaktır. Uyuşmazlık teorisi, üstünlük teorisinden farklı olarak duygusal süreçlerden kaynaklanmaz. Üstünlük teorisine göre gülme, belli bir entellektüel seviyeye ulaşmış kişinin duygusal süreçlerinin bir

sonucudur. Örneğin, rakibini yenmiş bir kişinin zafer duygusuyla gülmesi üstünlük duygusundan kaynaklanır. Benzer şekilde, intikam almak isteyen bir kişi de isteğini gerçekleştirdiği zaman gülecektir. Üstünlük teorisi, gülmeyi insanların doğasında bulunan düşmanca duygularda ararken, uyuşmazlık teorisi gülmenin kaynağı olarak bilişsel süreçleri gösterir. “Eşeğine ters binen Nasreddin Hoca” fıkrasında olduğu gibi, çevremizde olan olayların beklenmedik bir şekilde gelişmesi gülmeye yol açmaktadır. Bale pabucu giyen bir fil, kadın kılığında bir adam, akıllı geçinen cahil kimse, yaşlı bir adamın genç görünümlü giyinmesi, kelime oyunları (birbiriyle ilgisiz kelimelerin bir araya getirilmesi) uyuşmazlıktan doğan gülmenin karşılıklarına örnek verilebilir.

Uyuşmazlık teorisi, üstünlük teorisinin gülmeye yakıştırdığı aşağılayıcılık, alay, küçümseme gibi olumsuz çağrışımlara tepki olarak 18. yüzyılda doğmuştur. Bu zamana kadar dünyanın çok da güvenli bir yer olmadığını göz önünde bulundurursak, daha masum olarak nitelendirebileceğimiz neşeli gülmenin neden arka planda kaldığını anlayabiliriz. Devlet sınırlarının sürekli değiştiği ve insanların kendini hep tehdit altında hissettiği zamanlarda üstünlük taslayan alaycı gülmenin, neşeli, masum gülmeyi arka planda bıraktığı açıktır. Üstünlük teorisinin açıkladığı gülme ile uyuşmazlık teorisinin açıkladığı gülme bazı noktalarda çakışacak olsa da birbirlerinden farklı gülme tipleridir. Her ne kadar, her neşeli gülmenin arkasında üstünlük kıvılcımı arayan düşünürler bulunsada bu yaklaşımın indirgeyici bir saptama olduğunu düşünmekteyim. Bu noktada demek istediğim, her iki gülme biçiminin kaynakları, itici güçleri, beslendikleri

bazı durumlarda farklıdır. La Fave, *Superiority, Enhanced Self Esteem, and Perceived Incongruity Humour Theory* makalesinde, üstünlük teorisi ve uyumsuzluk teorisi arasındaki neden sonuç ilişkisini şu şekilde sıralar.

“Eğer bir kişi sosyal bir normun dışına çıkarsa, onu izleyenlerin bu durumdan eğlence çıkarma olasılığı artacaktır, eğer: (1) söz konusu norm kutsal değilse ya da açıkça toplum yaşamı için önemli değilse, (2) uygunsuzluk kazara değil kasıtlıysa; (3) uygunsuzluk gösteren yüksek prestijli biriye; (4) uygunsuzluk normdan beklentinin çok dışındaysa. [ (1), (2), (3) şartları üstünlük teorisine daha yakın görünürken, (4) uyumsuzluk ile daha yakın görünmektedir.] (*Humour and Laughter*, 88).

Hiç bir şeyin tamamen saf olamayacağını göz önünde bulundurarak söylenebilir ki; gülünen durum ve koşullara göre, gülmenin sebebi, uyumsuzluktan doğan üstünlük hissi ya da sadece keyif veren bir şaşkınlık olabilir. Ancak bu iki gülmenin hangi noktalarda birbirinden ayrıldığını tanımlamak gülmenin doğasını anlamak açısından faydalı bir çabadır. Gülmenin, gülen insanda uyandırdığı duygulardan yola çıkarak, gülmenin farklı tipleri olduğu söylenebilir. “Aristoteles gibi, İngiliz gülme filozofları da, 18. yüzyılda centilmence yapılmış nükteyi, aşağılayıcı gülme rezaletinden ayırmaya çalışıyorlardı” (Billig, 57).

Uyumsuzluk teorisinin temelleri ilk olarak Aristoteles’in *Retorik* adlı eserinde dile getirilmiş olsa da, geliştirilmemiş bir yaklaşım olarak kalmıştır. 18. yüzyıldan sonra Immanuel Kant, James Beattie, Arthur

Shopenhauer, John Locke gibi filozoflar uyuşmazlık teorisini oluşturacak fikirler geliştirmişlerdir. Ancak hiçbir düşünür, uyuşmazlık teorisinin gülmeye kapsamlı bir açıklama getirme iddiasında değildir. Uyuşmazlık teorisini, daha çok masum diyebileceğimiz nükteden kaynaklanan kibar ve neşeli gülmeyi açıklama iddiasındadır. Nüktedan olmak belirli bir entellektüellik düzeyinde olmayı ve yaratıcılığı gerektirir. Özellikle modernite öncesi dönemlerde, mizahın ve nüktenin farklı anlamlarda kullanıldığı belirtmek gerekir. Ortaçağın mizah (humour) anlayışına göre, insan vücudunda bulunan dört sıvı safra, balgam, kara safra ve kan, insanın ruh halini ve genel sağlık durumunu belirliyordu. Diğer yanda 18. yüzyılda da bu kavramlar daha farklı şekillerde ele alınıyordu. 18. Yüzyılda, “nükte zekice sözcük oyunlarına, mizah ise gülünç karakterlere işaret ediyordu” (Billig, 62). Oysa bugün nüktenin ve mizahın modern kullanımları çok daha geniş anlamlarda kullanılıyor. “Günümüzün teknik teorisyenleri ve 18. yüzyıl yazarları arasında ideolojik bir uçuruma denk gelen büyük bir farklılık vardır” (66). Günümüz şartları için düşündüğümüzde,

Uyuşmazlığın gülmeye yol açtığı durumlar diğer gülme teorilerine eklenerek daha kapsamlı teoriler oluşturulabilir. Nitekim gülmeyi açıklama çabasındaki çeşitli laboratuvar deneylerinde uyuşmazlık teorisinden faydalandığı gibi, üstünlük teorisine uyuşmazlık arasındaki bağı ortaya koyma çabasında olan ampirik çalışmalara da rastlamaktayız. (La Fave *Humour and Laughter*, 89)

Uyuşmazlık teorisini diğer teorilerden bağımsız şekilde ele aldığımızda, öncelikle kişinin izlediği durumdan bir beklenti içinde olması gerekir. Bu beklentinin norm dışı olarak gerçekleştiği durumlarda, eğer durum kötü bir sonuç doğurmuyorsa, uyuşmazlıktan doğan gülme gerçekleşir. Kant'a göre, gülme bu beklentinin tamamen boşa çıkmasıdır. Herhangi bir durumda içten coşkulu bir kahkahanın kopması için herhangi absürd bir şeyin olması gerekir. Gülme gergin bir bekleyişin birdenbire bir hiçliğe indirgenmesinden kaynaklanan tepkidir" (Kant, *Critique of Judgement*, 333). Bu önermeye göre, gülme umutlarımızın boşa çıkmasından duyduğumuz bir şaşkınlıktır. "Schopenhauer'in uyuşmazlık teorisi yaklaşımı Kant'inkinden daha farklıdır. Bir şakanın ya da gülme hallerinin Kant'ın dediği gibi bir hiç olmadığını, tam tersine beklemediğimiz bir şeyi elde ettiğimizi söylemektedir"(John Morreal, 17). Ancak her iki filozof da uyuşmazlığın, neden gülmeyi ortaya çıkardığına açıklık getirmemişlerdir. Özellikle, Bilig'in değindiği gibi, Schopenhauer'in uyuşmazlık temelli mizah anlayışı şaşırtıcıdır. "Schopenhauer, "Amerika'daki beyazları taklit eden zencilerden alıntı yapar. Adamın çocuğu ölür ve babası mezar taşına"sevgili, erken solmuş zambak" yazdırır. Matemdeki bir babanın ölmüş oğlunu, solmuş güzel bir çiçekle karşılaştırması ne kadar komik olabilir ki! Koyu tenli ölü çocuk ve beyaz zambak arasındaki uyuşmazlık ne kadar gülünç olabilir"(Billig, 84). İki nesne ya da özne arasında bir uyuşmazlık tespit edip buna gülmek kültürel olarak göreceli bir davranış olacaktır. Neye göre neyin uyuşmaz olduğu kültürel olarak değişkendir. Bu da gülünen şeylerin kültürden kültüre niye değiştiğini açıklamaktadır. Bir

toplumdaki hâkim normlar o toplumun üyelerine neyin normal, neyi norm dışı olduğunu söyler. Bu normların dışına çıkılması halinde, o kültürü benimsemiş kişiler, söz konusu uyuşmazlığa eğlenerek gülebilecekleri gibi, utanarak da gülebilirler.

Gülme ve komik üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini yapmış Henry Bergson, gülmeyi söz konusu uyuşmazlık çerçevesinde ele alır. Ona göre de, “bütün komik etkileri bir tek basit formülden çıkarmak istemek kuruntudan başka bir şey değildir” (*Gülme*, 27). Uyuşmazlığı genel bir kavram olarak ele alırsak, birçok gülme halini açıklaması olasıdır. Söz konusu durumda, kişinin davranışı toplumun beklentileriyle uyuşmadığı için, kişi utanç verici gülmeye maruz kalacaktır. Bu beklenti ahlaki bir norm olmayabilir. Gündelik hayat ritmiyle uyuşmazlık yaratan insanlık halleri de, rutini bozup bizi eğlendirebilir. Bergson’a göre de bu canlı, sürekli yaşayan, devinim halinde olan, ritmi bozan, onu katılaştıran ve makineleştiren her şey komik olabilir. “İnsan bedeninin durumları, jestleri ve devinimleri, bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde komiktirler” (23). Burda da görüldüğü gibi, hayatın canlılığı karşısında tek düze kalan, bu ritme ayak uyduramayan şeylere güleriz. Bu noktada yine üstünlük hissini görmezden gelemeyiz. Ancak yine de gülmenin itici gücü, devinimle katılık arasındaki uyuşmazlıktır. “Henry Bergson, bazen bir uyuşmazlık bazen de üstünlük teorisyeni olarak sınıflandırılır. Şaşırtıcı olan, aydınladıtıcı içgörülerinin her iki alanı arasında ciddi anlamda bir köprü kurmasıdır” ( La Fave, 87). Uyuşmazlık teorisinin üstünlük teorisinin gölgesinden kurtulması zor görünmektedir. Bergson’un komikliği mekaniklikle açıklamasına, üstünlük

hissi katmaya çalışırsak, bir insanın katılığa karşı hissettiği üstünlüğü öne sürebiliriz. Kendi canlılığından ve çevikliğinden keyfilenmesi ve ölüme karşı meydan okumasıdır, diyebiliriz. Ancak bu cevabın ne kadar tatmin edici olduğu tartışma götürür bir konudur. Sıradan insanlar, sıradan uyumsuzluklar karşısında bu kadar derin düşünüyor olabilirler mi yoksa bu bilinç dışından kaynaklanan yaşamsal bir içgüdü müdür?

### **3.3. Rahatlama Teorisi**

Üstünlük teorisi duygusal süreçlerin ürünüken, uyumsuzluk teorisi bilişsel süreçlerin ürünüdür. Ancak, iki teorinin de gülmeye kapsamlı bir açıklama getirme konusundaki eksiklikleri, gülmeyi psikolojik olarak açıklayan rahatlama (relief) teorisinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Öncelikle gülme, bedensel bir etkinliktir. Ağızın aralanması, yanlara doğru açılması ve dişlerin görünmesi yoluyla ortaya çıkar. Bu ağız hareketi sırasında ağızdan agresif bir ses ve hızlı nefesler çıkar. Sanki içerde sıkışıp kalmış bir enerji gülme yoluyla dışarı çıkmaktadır. Gülme bittikten sonra kaslar gevşer, bir anlık gerginlik yerini hem psikolojik hem fiziksel bir rahatlığa bırakır. Kabaca bu şekilde tasvir edebileceğimiz rahatlama teorisi, Alexander Bain, Herbert Spencer, Sigmund Freud gibi birçok filozof ve psikoloğun gülmeyi psikolojik olarak farklı açılardan açıklamasıdır.

Rahatlama teorisi de gülmeyi açıklayan diğer teoriler gibi, ortaya çıktığı çağın ürünüdür. Bu teori ilk defa 19. yüzyıl Viktorya dönemi filozofu Alexander Bain tarafından ortaya atılmıştır. Gündelik hayatın sıkı kurallara tabi olduğu, disiplinin çok önemli olduğu bu dönemde, insanın hareketlerini

yöneten en bariz olgu, çevresinin ve kendisinin kendine uyguladığı baskı olacaktır. İnsan isteklerinin ve arzularının sürekli olarak bastırılması, bedenin sinirsel bir enerjiyle yüklendiği anlamına gelir. Yasaklar, tabular ve kurallar her delindiğinde ya da düzenin bozucu bir konuşma yapıldığında, bastırılan bu enerji, gülme yoluyla açığa çıkacak, insanlar kendilerini sınırlayan düşüncelerin bir an için serbest kalmasından keyif alacaklardır. Gülmenin psikolojik etkilerinden, Alexander Bain, *The sense and the Intellect* ve *In the Emotions and the Will* kitaplarında ele almıştır. Bain'e göre, gülme bir kısıtlamadan kurtulmadır. Bu nokta da, Bain, Hobbes'un üstünlük teorisi ile dolaylı yoldan çakışır.

İstek ve arzular bir başkasına zarar verme ihtimaline karşı yazılı ya da yazılı olmayan kurallarla kısıtlanır. Bu arzuların özünde art niyet vardır. Gülme, kısıtlanmış kötü niyetin başka bir şekilde ifadesidir, bir an için bütün baskılardan özgürleşmiş olma hissinin yaratılmasıdır. Bain, gülmeyi baskıdan kurtulmuş, aşağılama fikriyle bağdaştırır. (*Laughter and Ridicule*, Billig, 97)

Birçok komedi filminin özü bu fikre dayanmaktadır. Gündelik hayatta, olağan hale gelmiş baskılara, komedi filmlerinde meydan okunur ve onlarla dalga geçilir. Bu yolla normal hayatta önemsenen kurallar önemsizmiş gibi görünür. Beklenmedik yerde meydan okumak, tabu haline gelmiş bir konuda küfür etmek, mevcut baskı halini aşağı etmektedir. Normal hayatında bu baskılara boyun eğen izleyici, kendisiyle özdeşleştirdiği bir başkasının bu kısıtlamalara meydan okumasından keyif alır.

*Recep İvedik* filminin başarısı da burada aranabilir. Önüne gelen bütün toplumsal düzenlemeleri ve sınıfsal tanımlamaları aşağılayarak, tüm kısıtlamaları yok saymaktadır. Bu kısıtlamalar gaz çıkarmaktan lüks bir otelde elini kolunu nereye koyacağını bilememeye kadar geniş bir alanı kapsadığı için de, her kesimden izleyiciyi kendine çekmeyi başarmıştır. Filmin kurgusal, teknik, senaryodaki başarısızlıkları bir yana bırakırsak, ortaya çıkan manzara, ortalama sekiz milyon kişinin, İvedik karakteri yoluyla sinirsel bir boşalım yaşamış olmasıdır. Başka bir deyişle fazla enerjinin boşalması rahatlamaya ve zevke yol açmaktadır.

Esprî iç direnişinin aşılmasına, bilinç altına atılanın çıkarılmasına, yasağın kalkmasına yardımcı oluyor ... Böylece dış engelle karşılaşmada olduğu gibi, eğilimin doyuma ulaşması sağlanabiliyor, ruhsal baskı, ardışık “ruhsal durgunluk” geçirilmiş oluyor. Zevkin gelişme mekanizması her iki durumda da özdeşleşiyor. (Freud, *Esprî Sanatı*, 97)

Gülmenin, psikolojik açıdan bir rahatlama aracı olarak analiz edilmesi, gülmeye insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmıştır. 20. Yüzyıl filozofu Henry Bergson’dan sonra ikinci büyük gülme teorisyeni Sigmund Freud’dur. Alexander Bain’in sinirsel enerji boşalımı tezini daha genişleterek, esprilerin bilinç dışıyla ilişkisini, *Espriler ve Bilinçdışı İlişkileri* kitabında detaylı olarak ele almıştır. Gülmenin, özünde insan doğasına ait sınırlar taşıma olasılığını ilk olarak Freud gündeme getirmiştir.

“Esprinin bilmemiz gereken genetik mekanizması şöyledir: önbilinçteki bir düşünce bir an için bilinçsizin işlemine bırakılır. Esprinin de, böylece, bilinçsizin komiğe taşıdığı bir yükümlülük olması gerekir. Buna benzer şekilde, mizah da, üstbenlik aracılığıyla, gülünç’e, komik’e taşınmış bir yükümlülüktür. (Freud, *Esprî Sanatı*, 203)

Kendinden öncekilerin aksine, Freud şakalara ve esprilere odaklanmıştır. Bunun için uzun süre Yahudi esprileri ve mizah öğeleri biriktirmiş ve bunlar kitabında, psikanalitik açıdan analiz etmiştir. Öncelikle, Freud haz ilkesini vurgular. Bir espriye bize haz verdiği için güleriz. “Espri yapmanın, zekâ ya da başka zihinsel süreçlerden haz üretmeyi amaçlayan bir etkinlik olduğunu öne sürebilirim” (Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, 127). Hemen arkasından gelecek olan soru, esprilerin bize neden keyif verdiği. Esprilerin amacı da çok çeşitlidir. “Yalnızca bir amacı olan espriler, kendilerini dinlemek istemeyen insanlarla karşılaşma riskine sahiptirler” (*Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, 121). Freud, amaçları bakımından esprileri kasıtlı ve masum espriler olarak ayırır. Masum esprilerin etkisi çok daha hafifken, asıl kahkahaları patlatan kasıtlı esprilerdir. Ancak masum espriler aynı zamanda önemsiz oldukları için kasıtlı esprilere göre çok daha yalın ve saftırlar. Oysa ki kasıtlı esprilerde yapılan imalar, art niyetler ve kurnazlıklar espriyi daha karmaşık hale getirmektedir. Ancak kasıtlı espriler, rahatlama teorisini destekler niteliktedir.

Örneğin, cinsel içerikli espriler için Freud şöyle der;

Kılık değiştirmiş açık saıklıktan hoşnut olmayı kadınlar ve de daha az derecede erkekler için zor ya da olanaksız kılan gücü “bastırma [represyon]” diye adlandırıyoruz. Ve biz onda ağır hastalık durumlarında tüm itki bileşiklerini türevleriyle birlikte bilinlilikten uzak tutan ve de psikonevrozlar diye bilinen durumlara neden olan temel etmenlere dönüşen ruhsal sürecin aynısını görüyoruz. (Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*,132) .

Freud’un esprilerle ilgilenmesinin amacı, insan doğasını açıklamaktır. Bilinçdışı tüm hareketlerimizi yöneten bir faktörü varsaydığı için, ilk önce onun özümlenmesi gerekmektedir. İnsan kontrolünü kaybettiğinde bilinçdışı devreye girer. Rüyalar, dil sürçmesi ve şakalar bilinçdışının anahtarlarıdır. Dolayısıyla, Freud’un mizah ve gülme alanına girişi, aslında büyük bir projenin parçasıdır. Tabular ve yasaklar, genel ahlak kuralları bile toplumdan topluma değişebilmektedir. Dolayısıyla, gülünen şeyler de aynı şekilde, toplumdan topluma değişiklik gösterecektir. şakalar bir toplumun ahlak anlayışını yansıtır. Genellikle her toplumda, cinsellik bir şekilde yasaklı bir konudur. Düşmanca davranışlar ise toplumun devamı için bastırma yoluyla yasaklanmalıdır. Bu mekanizma Freud’a göre şöyle işlemektedir;

Uygarlığın bastırıcı etkinliği, bizdeki sansür tarafından artık reddedilmiş bulunan birincil haz alma olasılıklarını bizim için yok etmiştir. Ancak insan ruhu için tüm inkrlar son derece gctr; bu nedenle kasıtlı esprilerin, inkrı iptal etmek, yitmiş olanı geri

getirmek için araç sağladığını görüyoruz. İncelikli bir açıksaçık espriye güldüğümüz zaman bir köylünün kaba saba bir açıksaçıklıkta güldüğü şeyin aynısına gülüyoruzdur. Her iki durumda da haz aynı kaynaktan fişkirir. (*Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, 132)

Komedi filmlerinde sıkça başvurulan ve çok tartışma yaratan küfür olgusu, cinsellik tabularına karşı bilinçdışından gelen ve dilde kendine sorgulanmayan bir yer edinmiş bir dışavurumdur. Özellikle, Türk komedi sinemasında cinsel imalı küfürlerin fazlasıyla yer bulduğunu görmekteyiz. Komedi filmlerinin en çok eleştirildiği noktalardan biri de bu filmlerde küfüre çok fazla yer veriliyor olmasıdır. Gündelik hayatta küfür var olduğu için filmlerde kullanılıyor olması, bu eleştirilere verilen en genel yanıttır. Küfür ederek rahatlamak, küfür edip rahatlayana gülerek rahatlamak, söz konusu senaryolarda sıkça rastladığımız formülün özünü oluşturmaktadır. Bütün bunların arkasında, bir rahatlama ihtiyacını görmekteyiz. Gülme bunun için sadece bir araçtır. Dolayısıyla, 2000'lerin komedi filmlerinin, senaryo, kurgu, ve içeriği bakımından bu ihtiyacın emrine verildiğini söylenebilir. Filmografik kaygılar arka planda kalmış, senaryo arz talep dengesindeki eğriye indirgenmiştir. Bu filmlere talep gösteren komedi izleyicisinin, böyle takım kaygılardan uzak olduğunu, rahatlama ihtiyacını ön planda tuttuğunu, televizyon kaynaklı izleme alışkanlıklarının bu eğilime önayak olduğunu söyleyebiliriz.

Nasıl ki üstünlük teorisi, toplum yapısını katı hiyerarşilerin belirlediği Antik Yunan'da ortaya çıkıp, dünyanın apaçık bir şekilde güvensiz olduğu 18. Yüzyıla kadar geliştirilerek sürdüyse, uyuşmazlık teorisi kısmen rahatlayan yaşam koşullarıyla paralel olarak ona cevaben ortaya çıkmıştır. Ancak iki teori de gülmeyi tamamen açıklamaktan yoksundur. Birine gülmek için ona karşı üstünlük hissetmemize her zaman gerek olduğunu söyleyemeyiz. Aynı şekilde, iki özne ya da nesne arasındaki her uyuşmazlık komik değildir. Tam tersine, tiksindirici, korkutucu ya da üzücü olabilir. Örneğin, çöp yiyen insanlar ya da hayvanat bahçesinde sergilenen insanlar bugün komik olarak karşılanmayacaktır. Ancak insan hakları kavramının olmadığı, aydınlanma öncesi dönemlerde bu uyuşmazlıklar insanları güldürebilirdi. Hatta bunlar mizah ya da şaka konusu dahi edilebilirdi. Bugün bunlar mümkün görünmüyor. Dolayısıyla güldüğümüz şeyler de sürekli değişiyor. Yaşadığımız çağdaki hangi değişimler saf komedi olarak tanımlayabileceğimiz komedi film tipinin hâkim olmasını sağlamıştır? Buraya, kadar belli başlı gülme teorilerinin temel özelliklerini, ortak ve çatışan yönlerini ortaya koyduk. Bu teoriler bize bütüncül bir bakış açısı sağlamasa da, komedi filmlerinde neye güldüğünü ve bunun nasıl değiştiğini anlamaya çalışırken bize kılavuzluk edecektir. Teoriler birbirlerini dışladığı kadar, birbirleriyle iç içe geçmiştir. Bu teorilerin analizde nasıl kullanılacağı ve bize nasıl kılavuzluk edeceğine dair örnek vermek, bölümler arasındaki geçişler bakımından aydınlatıcı olacaktır.

Uyuşmazlık kavramı, gülmenin ve komiğin tek sebebi olmasa bile, gülmeyi kışkırtan önemli bir faktör olduğu açıktır. Öyle ki, komedi filmlerinin özünde de yine söz konusu uyuşmazlığı görüyoruz. Özellikle, bu tezin çalışma konusu olan 1970 ve 2000’lerin Türk komedi film senaryoları uyuşmazlıklar üzerine kuruludur. Örneğin, Recep İvedik gibi bir “magandanın” internetteki sosyal ağlarda çok “kıro” var diye şikâyet etmesi, böyle bir karakterden beklenmeyecek bir davranıştır. İvedik ondan beklenmeyen birçok hareket yapar. Yoga kursuna gider, suşi yer, dalgıçlık yapmaya kalkar, lüks partilere katılır. Kendi sınıfından insanlardan beklenmeyecek bir profil çizer. Bu noktada, İvedik sınıfsal hiyerarşilere meydan okuduğu için üstünlük teorisini yok sayamayız. Aslında Recep İvedik adının facebook ile anılması algıda bir uyuşmazlık doğurmakta ve gülme bu uyuşmazlığa meydan okumaktadır. Bu noktada gülmeyi kışkırtan durumun analizi için uyuşmazlık algısına dikkat çekmek gerekecektir. Neyle neyin uyuşmadığı saptanarak, gülmenin arkasındaki sebepler ortaya çıkarılabilir.

Senaryonun uyuşmazlık üzerine kurulu olduğu başka bir örnek, Cem Yılmaz filmleridir. Cem Yılmaz, *Gora*, *Arog* ve *Yahşi Batı* filmlerinde fazla eğitilmiş olmayan, saf ama işini bilen Türk insanını, onunla uyuşmadığı varsayılan yerlere koyar. *Gora* filminde Arif karakterinin uzayda geçen maceraları anlatılmaktadır. *Arog*’da Arif taş devrindedir. *Yahşi Batı*’da ise iki Osmanlı memuru *Vahşi Batı*’dadır. Burada, Türk’ün nereye giderse gitsin duruma ayak uyduracağı ve ordakileri de kendine benzeteceği mesajı vardır. Türk halkının üstünlük hissine ironik bir şekilde de olsa vurgu

yapılmaktadır. Ancak, daha mikro düzeylerde filme bakarsak, *Gora* filminde sucukların sanki bir meyve gibi sallandığı ağaçları görürüz. Bir ağaç meyvesi olarak sucuk uyuşmazlığında herhangi üstünlük vurgusu görülmemektedir. Diğer Cem Yılmaz filmlerine baktığımızda, *Arog'da* yine aynı karakter bu sefer zaman makinesiyle ilk çağa gider ve ordaki insanları kendisine benzetir. Güldürünün temelini oluşturan bu konular, “Türk insanı” algısının toplumsal alanda bir sorunsal oluşturduğunu göstermektedir. Kendi ülkesi dışındaki yerlere yakışmaması ama kurnazlığı sayesinde uyum sağlaması, bir yandan toplumsal bir özgüvensizliği gözler önüne sürerken, böyle güldürüler, izleyiciye benzer durumlarla nasıl başedebileceğinin ipuçlarını vermektedir. Bu örnekte bütün gülme teorilerinin, uygulamada içiçe geçmiş olduğunu görmekteyiz. “Türk’ün” kendine yabancı yerlere yakışmıyor olması, bir çelişki yaratmaktadır. Gülücün özü, bu çelişkinin komedi filmlerinde nasıl çözüldüğüyle yakından ilişkilidir.

Uyuşmazlığın temelinde özgüven sorununun olması, toplumsal bir aşağılık kompleksini beraberinde getirecektir. Bu durum da bir üstünlük duygusu ihtiyacını öne çıkarır. Uyuşmazlığın, “ilginç” yöntemlerle aşılması özgüvenin tekrar inşasına yardım eder. Zihinsel dünyada, özdeşleştirme yoluyla, aşağılık kompleksinden kurtulan izleyici rahatlayacak ve gülecektir.

#### 4. Gülmenin Karşılıkları

Gülmeyi anlamaya çalışmak, çok geniş bir alanı keşfetmeye çalışmaktır. Gülme teorileri, konuyu farklı açılardan ele almaktadır fakat gülmeye kapsamlı bir açıklama getirmenin zorluğu konunun genişliğinden kaynaklanmaktadır. Gülme teorileri (laughter theory), çoğu zaman mizah (humour) teorileriyle aynı anlamda kullanılmaktadır. Ancak, mizah ve gülme birbirinden farklı olgulardır. Mizah gülmenin sebebiyken, gülme bir sonuç ve ya bir tepkidir. Gıdıkladığımızda, bir isteğimiz gerçekleştiğinde, bir zafer kazandığımızda, intikam aldığımızda, utandığımızda, sinirden ya da rahatlamaadan güldüğümüz durumlar hayatın akışı içinde gerçekleşen gülmelerdir. Bazen hoşnutluk bazen de şaşkınlık ifadesidir. Bu durumda bizi güldüren şeyler, güldürmek için özel olarak tasarlanmamıştır. Bu gibi durumlarda güldürme çabası bulunmadığı için özne konumundayızdır. Bu gülmenin kökenini bebek gülmesinde dolayısıyla, giriş bölümünde de bahsettiğimiz bedensel gülmede arayabiliriz. Bedensel bir tepki olarak gülme, eğlencenin bir ifadesi olmayabilir. “Eğlence gülmenin koşulu olarak ne gerekli, ne de yeterlidir” (La Fave, *Humour and Laughter*, 80). Bu konuda yapılan araştırmalar da, gülmeyle eğlencenin birbirlerinin göstergeleri olmadıklarını kanıtlamıştır. (a.g.e, 80) Dolayısıyla gülmeyle mizahı bir tutan teoriler sorunlu ve eksik olacaktır.

Türk komedi filmlerindeki değişimi anlama çabası, komedi, mizah ve esprileri gülmeden farklı olarak tanımlama zorunluluğunu getirmiştir. Bu üç olgu da güldürme amaçlıdır. Ancak oluşumları, etkileri ve tasarımları

birbirlerinden farklıdır. Üçü de, farklı düzeylerde düşünsel süreçler gerektirir. Gülmenin gerçekleşmesi için güldüren ve gülen olarak en az iki kişinin varlığı zorunludur. Yine farklı düzeylerde her biri, bir anlatının ürünüdür. İzleyici mesajı alır ve ona gülerek tepki verir. Ancak, içerik bu türlerde ön plana çıkar. Neye kimin güleceği kültürel olarak görecelidir. Her kültürün kendi mizah anlayışı, esprileri ve komedileri vardır. Kültürler arası benzerlikler olduğu gibi, ortak değer ve algılar sayesinde farklı kültürlerden insanlar aynı espriye gülebilir. Ancak, çoğunlukla kültürel olarak espri ve mizah anlayışları farklılık gösterir. Bu farklılıklar, rahatlama teorisinin önerdiği üzere, o toplumun mevcut yasaklarından doğabileceği gibi, farklı uyumsuzluk ya da üstünlük algılarından da kaynaklanabilir. Ancak her şekilde bir kültürel sermaye gerektirdikleri için kültürel gülmeye daha yakındırlar.

#### **4.1. Mizah**

Birbiriyle akraba olan gülme ve mizah kavramları tek başlarına araştırma konusu olabilirler. Ancak şüphesiz ki, gülme, mizaha göre çok daha geniş kapsamlı bir insan davranışdır. Gülme, mizahın bir sonucudur. Mizah meydana gelen espri, nükte, şaklapanlık, şakalar, komik durumların hepsi bir kültürün parçası olan insan imgeleminde anlam bulur. Dolayısıyla mizahta nitelik sorunu, mizahın kendisinde değil, insan imgeleminde aranmalıdır.

Dolayısıyla “mizahı gülme yaratmaya yönelik her türlü müzik, resim, yazı, konuşma iletilen herhangi mesaj olarak da düşünebiliriz”

(Bremmer&Rodenburg, *A Cultural History of Humour*, 1). Bugünkü kullandığımız anlamda mizah yeni sayılabilecek bir kavramdır.

Lord Shaftesbury'nin ünlü *Sensus Communis: an essay on the freedom of wit and humour* (1709), Oxford sözlüğündeki mizahı ‘şakacılık, komiklik’ ve ‘nükteye göre daha sempatik ancak daha az entellektüel’ tanımına en yakın olan en eski yazılardan biridir.

(Bremmer&Rodenburg, 1)

Gülme, genel olarak basit ve doğal bir tepki gibi düşünülmektedir fakat o zaman insanın öğrenme sürecinin bir parçası olan bu konunun semantik, iletişimsel, sosyal boyutu ihmal edilmektedir. Bu noktadan düşünüldüğünde, gülme ve mizah arasındaki zorunlu ilişki meydana çıkmaktadır. Ancak, her mizahın güldürmeyeğini de hesaba katmak gerekir. Yergi, taşlama, alay ya da ironi içeren mizahî ifadeler, hedef aldığı kişide gülmeden çok kızgınlık yaratabilir. Günümüzde kullanıldığı anlamıyla mizah, salt gülmeden farklı olarak, bir bakış açısı gerektirir. Oysa ki gülme eklemlendiği alana göre, kültürel ve maddi olarak değişebilen, evrensel bir insan hareketidir.

Düşünmeden gülünebilir ancak mizah yapılamaz. “Mizah ne gülmede ne de şakalarda aranmalıdır, ancak sadece ve sadece insan zihnindedir. Başka bir deyişle, mizah zihinsel bir deneyimdir” (La Fave, 83). Mizahın içeriğini anlamak, bilişsel bir süreç gerektirir. Jerry Palmer, mizah deyince, “gerçekte ve potansiyel olarak eğlenceli olan ve bu eğlencenin gerçekleştiği tüm

süreçleri kasteder.” (*Taking Humour Seriously*, 3) Bir insanın, herhangi bir şeyi eğlenceli bulması kişinin yetişme tarzında ve toplumun kültürel kodlarında gizlidir. Mizah da gülme gibi evrenseldir ancak belli kültürel kodların alışılmış düzenin dışında ifade edilmesidir. Buradan hareketle, mizah, insanın kendini ifade etme biçimidir diyebiliriz. Mizah, çok farklı şekillerde, örneğin bir karikatür çizerek ya da bir fıkra yazarak üretilebilir. Charles Gruner, mizahı on maddede kategorilendirmiştir: “Abartma, uyuşmazlık, sürpriz, kaba komedi, absürd, alay, gülünç, meydan okuma, şiddet ve dil oyunları” (Gruner, *Understanding Laughter*, 8)

Bütün bunlar şakaların konusu olabileceği gibi, mizah yaparken de yararlanabilecek unsurlardır. Ancak hepsinin her zaman gerekli olduğunu söylemeyiz. Bu noktada mizahın amacı ve kullanıldığı bağlam devreye girecektir. Bu nedenle, Aristoteles’den beri gülme ve mizah üzerine düşünen filozofların temel motivasyonu, iyi gülmenin kötü gülmeden ayrılmasıdır. “Alay iktidarla dalga geçtiği sürece neşelidir, ama sosyal düzenin devamına hizmet ettiği sürece de olumsuz etkileri vardır” (Billig, 201). Billig, mizahı terbiye edici ve isyankâr mizah olarak ikiye ayırmaktadır. Bu ayrıma göre mizah toplumsal hayatta iki şekilde işlev görür. Terbiye edici işlev, toplumsal beklentilerin dışında hareket edenleri hizaya getirmektir. Alay, kinaye, ima yoluyla “doğru” olan anlatılır ve kişinin yaptıklarından utanması ve normlara uygun davranması beklenir. Örnek olarak, bir ebeveynin ruj süren çocuğuyla “büyümüş de küçülmüş” diye alay etmesi, çocuğun büyüklere özenmesini engellemek amacını taşımaktadır. İsyankâr

mizah, otoriteye ve onun kurallarına karşı çıkar. Otoriteyi umursamadığı, onun baskılarına boyun eğmeyeceği mesajını verir.

Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir.

Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir. (Artun Avcı, *Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece*:166)

Bu mizah türünün konusu her zaman olmamakla birlikte daha çok politiktir. İktidarda bulunan politikacılarla ilgili mizah yapılmasının, iktidarın mutlak gücünü sorgulatma işlevi vardır. Atılan tek bir kahkaha çoğu zaman bir politikacıyı huzursuz etmeye yeterlidir. Kendisiyle dalga geçildikçe inandırıcılığını yitirme olasılığı artar. Dolayısıyla daha inandırıcı ve ikna edici söylemler üretmesi gerekir. Başbakan Erdoğan'ın kendisini çizen karikatürüslere sürekli dava açması bu sebeptir. İsyankâr ve terbiye edici mizah teoride mümkün gözükmemektedir. İkisi de pratikte içiçe geçmiş süreçler bairdır. İsyankâr mizah isyan ettiği otoriteyi bir yandan terbiye etmeye çalışmaktadır. Terbiye edici mizah da norm dışı davranışlara bir isyan olarak düşünülebilir. Her iki şekilde de, mizahın hayatta özgürleştirici bir işlevi vardır. Algıları ters düz ederek, bizi şaşırtarak olaylara daha önce bakmadığımız açıdan bakmamızı sağlar.

## 4.2. Komedi

Komedi teriminin genelde iki kullanımı vardır. Birincisi, bir performans gerektiren, gülünç durumları konu edinen sahne oyunu. İkincisi ise, bir rezaleti ya da trajikomik bir olayı betimleme amacındaki günlük dil kullanımı. Tezin konusunun gereği birinci tanımı ele alacağız.

Komedi de, mizah gibi eğlence amaçlıdır ve güldürmek için vardır. Ancak yine gülme ve mizah gibi, tek bir tanımın içine sığdırılamayacak bir çeşitlilik barındırmaktadır. Komedi, her ne kadar sadece alt sınıflara ait bir tür olarak tanımlansa da, çok daha geniş bir kavramdır. Komediye anlatıyla buluşturarak, komedinin üst sınıflara da hitap edebileceğini savunan görüşler de mevcuttur. Eski Yunan’da komedya ile başlayan komedinin ilk tanımı Aristoteles tarafından *Poetika*’da yapılmıştır (bkz.13). Aristoteles, komediye alt sınıflara ait bir tür olarak tanımlamıştır.

Başlangıçta bir kez yüce, soylu ayrımı yapıldı ya, konumuz olan sinemaya baktığımızda güldürü, sanki alt sınıfların, üsttekilerden öğ alması amacıyla ortaya çıkan bir tür. Ya da Chaplin’in söylediği gibi, sanki mizaha en çok gereksinin duyan sınıf, “alt sınıf” a aittir bu tür” (Oğuz Makal, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze: Güldürü, Komedi Filmleri*, 7)

Alt sınıflara ait komedi daha çok anlatısal olmayan komediye çağrıştırmaktadır. Anlatısal olan ve olmayan komediler arasındaki ayrım, şüphesiz bu tezin de temel kaygılarından biridir. Ancak bu noktada, komedi ve komedi sineması arasındaki farka değinmek gerekir. Skeçler, durum

komedileri, televizyon şovları, sadece güldürme amacı taşıyan komediler olabilirler. Fakat bir hikâyesi varmış gibi, bir olay örgüsü kurup, “konusuz konulu” komedi filmleri yapmak farklı bir durumdur. Bu noktada belirtmem gerekir ki, sinemanın kendine ait bir dili ve önermesi olduğu için, anlatısal olmayan komedi sinemasını ne anlama geldiğini sorgulamaktayız.

Dolayısıyla, tezim, anlatısal olmayan komediye karşı tavır almamakta, ancak komedi sinemasına karşı eleştirel ve araştırmacı bir tutum sergilemektedir. Fakat yine de, bu iki komedi türü arasındaki tarihsel bağa dikkat çekmek gerekmektedir.

Aristokrat kültürel ortamın içinden çıkan, *Poetika*'da ele alınan kurallara öykünen neo kalsik teori, yüksek ve düşük komedi arasında bir ayrım yapmak ve genel olarak anlatının önemini ve bir mutlu son kriterini vurguluyordu. Sonuç olarak, anlatısal olmayan komedileri önemsiz gibi göstermek ve ya gülme kriterinin önemini ve küçümsemek eğilimindeydiler. (Stave Neale&Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 14)

Bugün de komedi filmleri üzerine yapılan tartışmalar halen bu ayrımı yapmak ve komedinin hangi alana ait olduğu üzerine yürütülmektedir. Günümüzden örneklere bakacak olursak alt sınıf insanını konu alan komedi filmleri (*Recep İvedik, Kutsal Damacana, Muro, Gora*) bayağı olmakla eleştirilmekle, üst ve orta sınıf insanı konu edinen filmler ise daha az olmakla birlikte (*Vizontele, Hokkabaz*) yeterince güldürmemekle eleştirilmektedir.

Komedinin başarılı sayılması için hitap ettiği kitlenin hayat algıları analiz edilmiş olmalı, gündelik hayatın akışı bilinmelidir. Gülme teorileri açısından bakacak olursak komedinin güldürebilmesi için, hedef kitle algılarının uyuşmazlık kuralı çerçevesinde şaşırtılmalı, izleyicinin rahatlama teorisi ışığında gündelik hayatındaki sınırların yerleri değiştirilerek üzerindeki toplumsal ve bireysel baskıdan kurtulması sağlanmalı ve kendini komedinin ana karakteriyle özdeşleştirme ya da ona tepeden bakma yoluyla üstünlük hissettirmelidir. Komedinin sınırlarını çizmek açısından genel bir tanım yapma yoluna gidilirse *The Concise Oxford Dictionary*'nin komedi tanımı, kavramın sınırlandırma açısından faydalı olacaktır. “Komedi, eğlendiren ve sıklıkla satirik karakterlerin bulunduğu, ağırlıklı olarak gündelik yaşantıyı ve mutlu sonları anlatan ışıklı sahne oyunu”. Türk Dil Kurumu'nun “tdk.gov.tr” internet sitesindeki, *Türkçe Büyük Sözlük*'teki komedi tanımı ise şöyledir; “İnsanların ve olayların gülünç taraflarını ortaya koyan sahne eseri”. Mutlu son kriteri, trajikomik türler dışında, giriş bölümünde komedi türleri başlığı altında belirttiğimiz diğer kategoriler için geçerlidir. Gündelik yaşantı kriteri, insanın sıradanlığını vurgular. Gündelik yaşamın akışı içinde olaylara hazırlıksız yakalanan insanın düştüğü gülünç durumlar konu edilir.

Bütün bu kriterler komedinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Daha öncede belirttiğimiz gibi, araştırma alanımızdaki komedi filmlerinin farklılıklarını doğru analiz etmek için komedinin anlatsal ve anlatsal olmayan iki farklı türüne değinmeliyiz. Anlatsal olmayan komedi türüne stand up şovlar, skeçler girer. Bu tür daha çok durum komedinin alanındadır. Durum

komedisini, “çocukları eğlendiren oyunlarda insanoğlunu güldüren şeylerin ilk taslağı”nda aramalıyız” (Bergson, 41). Bergson bunu aynı zamanda “mekanik düzen” olarak adlandırır. Komik olan şey, insanın eşyaya benzeyen bu yanıdır; insana özgü olayların çok özel bir türden katılığı ile tam bir mekanizmaya, özdevinime, nihayet cansız devinimlere öykünen bu görünüşüdür” (51). Saniyelik zaman dilimleri içinde komiklik olup biter. Bu sebeple bir sonraki hamlede diğer komikten bağımsız başka bir komik durumun gösterilmesi gülmenin sürekliliği için zorunludur. Cem Yılmaz şovlarında, sahnede arka arkaya güçlü espriler yapmakta ve bu esprileri birbirlerine alakasız bir şekilde bağlayarak seyircisini güldürmektedir. Cem Yılmaz’ın “stand up” gösterileri, bu iç içe esprilerin gündelik hayat ve karakter analizleri içerir. Ancak Cem Yılmaz gösterilerinin, mutlu sonla biten bir hikâyesi olmadığı için onun şovuna komedi demek tartışmalıdır. Anlatısal komedi, nedensellik, mantık, kendi içinde tutarlılık gerektirir. En azından bir film olma iddiasındaki her yapımdan bu kriterler beklenmelidir.

Anlatısal komedi ile anlatısal olmayan komedi arasında yapmaya çalıştığımız ayırım, aslında sanıldığı kadar kolay değildir. Ana amacı güldürmek olan komedi, anlatısal olanın alanına girdiğinde güldürmesi zorlaşır. Bir durumu hicvetmek ya da alay yoluyla toplumsal eleştiri yapmak komedinin konusu olabilir. Ancak toplumsal hassasiyetler ve o toplumdaki mizah anlayışı, izleyicilerin bu tarz güldürülere yaklaşımını belirleyecektir. Bu durumda, anlatısal olmayan komedileri olumsuz sayıp, anlatısal olanı olumlulamak, komedi sineması tarihi açısından da anlamlı değildir.

### 4.3. Komedi Sinemasının Doğuşu

İlk güldürü sineması 1900'lerin başlarında ABD'de ortaya çıkmıştır. Mack Sennett (1880–1968) ilk güldürü sineması ustalarından biri olarak, sadece güldürme odaklı, basit komedi filmleri yapmıştır. “Mack Sennett iki tür güldürü yaptı: Vuruşlama ile süslenmiş gülünçlü taklit (parody laced) ve sadece vuruşlama (slapstick) filmleri” (Oğuz Makal, 21). Filmlerinin bir konusu yoktu. Tam tersine senaryosuz çalışmak onun birinci kuralıydı. Filmlerinde gösterilenler birbirine pasta atan insanlar, kayıp düşenler, birbirlerini kovalayanlar, birbirinden kopuk görüntüler, uyuşmazlıklar ve zıtlıklardı. “Sennett’in filmlerini kaba-aptalca buldukları için uzak duran “seçkinler” de vardı. Ama çoğunluk, gülme krizi yaratan bu filmlerin hayranıydı” (24). Bu komedi sinemasında anlatıya yer yoktu. İzleyiciyi güldüren her türlü hareket ya da diyalog filme alınabilirdi. Filmler belli bir bütünlük ya da önermeden yoksundu. Hızlı tempoda birbirleriyle olağan dışı komik ilişkilere giren insanların komedisi 20'lerde rutinleşmeye başladı. Komedi sinemasının ilk emekleme dönemi sayılabilecek bu dönemde, Charlie Chaplin bu rutini kırmanın yollarını arıyordu. “Sennett’in rakibi olan bir yapımevi için Leo McCarey bir keresinde çift bobinli bir Laurel-Hardy filminin hemen tümünü pasta fırlatmaya ayırmıştı. Ama Chaplin gibi sanatçılar bu tür filmlerden hızla uzaklaşmayı bilmişti. Chaplin şöyle demiştir: “Bir ya da iki kremalı pasta belki eğlencelidir; ama gülme ancak yalnızca kremalı pastaya dayandığı zaman film hemencecik sıkıcı olur.” (Oğuz Makal, 23)

İlk örneklerini ABD’de veren komedi sineması, anlatısal olmayandan anlatısal olana doğru bir evrilme çabasını beraberinde getirmiştir. Ancak bu evrim süreci zarfında, kaba komedilerden hiçbir zaman vazgeçilmemiştir. Komedi sinemacılarında bu alana doğru bir yönelim her zaman olmuştur. Gülmeyi odağına almış bir güldürenin ciddi konulardan gülünç bir şekilde bahsetmesi ve bunu yaparken konuyu önemsizleştirmemesi, komedi sinema sanatının en zor yönlerinden biridir. Bu evrimi en bariz şekilde gerçekleştiren ve komedi sinemasında unutulmaz bir iz bırakan Charlie Chaplin’dir. İngiltere’den ABD’ye taşındığında kendini Mack Sennett’in karşısında bulur. Onun kaba güldürülerinde kendini kanıtlayana kadar rol almayı sürdürecektir. “ O biraz deneyim kazanınca savrukrama (burlesque) oyunculuğa son verir” (Oğuz Makal, 51). Bunan sonra Chaplin komediyi, rahatsızlık duyduğu her türlü konuya yönelik eleştiri oku olarak kullanacaktır. Filmlerinde din sömürüsü, insan yabancılaşması, faşist iktidarlar, politik ve toplumsal baskıları gülünç biçimde ele alır. Dolayısıyla Chaplin herkesin gülüp geçtiği basit bir oyuncu değildir artık. Tam tersine yönetimlerin ürktüğü, çoğu zaman tehlikeli olabilen bir komedi sinema sanatçısıdır. Hitler’le dalga geçtiği *The Great Dictator* (1940) filmiyle, bütün dünyaya korku salan bir lidere kafa tutmayı ve onu sinema perdesinde de olsa, gülmenin gücünü kullanarak yenmeyi başarmıştır. Chaplin’in hikâyesi aynı zamanda iktidarla mücadelenin hikâyesidir. Birçok filmi sansüre takılmış ve tepki çekmiştir. Ama o önermesi olan komedi filmleri yapmaya devam ederek özgür Amerika’dan sonuna kadar faydalanmayı bilmiştir.

Anlatısal olan ve olmayan komedi filmi arasındaki çelişkiyi yaşayan diğer bir sinemacı da Woody Allen'dir. Allen, ilk filmlerinde sadece daha çok güldürmeye odaklanmıştı. Bu sebeple ilk filmleri, birbirinden kopuk komikliklerden oluşan, espri odaklı senaryolardı. İlk ABD güldürülerinden esinleniyordu. Ancak, o güldürü tipinin sınırlarının içinde kalmak istemiyordu. Hem daha çok güldürmek istiyor hem de politik, sosyal ve felsefi konulardan beslenmek istiyordu. Kaba güldürü ve soytarılığı sevmeyen, Sennett, Chaplin, Keaton, Marx kardeşler filmleri tutkunu Allen, Amerikan Sessiz Sinema Dönemi Güldürüsü'nden izler taşıyan ve belli sınırlar içinde gelişen filmleri bir kenara bıraktı. Ona göre "insanlar gülmekten başka bir şey anımsamıyor ve geriye kalan her şeyi unutuyorlardı. "Interiors" ve "Manhattan" izleyicinin gülmekten başka şeyler yapması ve belleğinde izler bırakması amacıyla yapıldı" (Oğuz Makal, 81). Görünen o ki, kaba güldürüyle yetinmeyen bir komedi sanatçısı, erken dönem filmlerinde güldürmek için anlatısal olmayan komediye başvurabiliyor çünkü hayat üzerine düşündürtecek şeyler söylerken güldürmek, ancak bir sanatçının olgunluk döneminde yapabileceği bir şey gibi görünüyor.

*Annie Hall*, Woody Allen'ın ilk olgunluk dönemi filmidir. Film, Allen'ın güldürü sınırları içinde psikolojiyi tanımlamanın zorluğunu kabul ettiği günlerde doğmuştur ve yine "Annie Hall" ile güldürünün sözlere ve anlatım tekniğine daha az dayanmasını sağlamak için, anlatım tekniği geliştirmek gerektiğini düşünmektedir. (86)

#### 4.4. Türk Komedi Sineması

Türk Komedi Sineması da, Amerikan Sinemasına benzer aşamalardan geçmiştir. İlk komedi filmlerinde tulûat tiyatrosu kumpanyalarından gelen, oyuncular yer alıyordu. Dolayısıyla, senaryosuz kaba güldürüye dayalı ve doğaçlama tekniği ile ilk komedi filmleri çekilmiştir.

Fransız Pathe şirketinin temsilcisi olarak Türkiye'ye gelen Romanya uyruklu Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg'in 1916'da çekimine başlayıp, 1918 yılında Fuat Uzkinay'ın tamamladığı Himmet Ağanın izdivacı ve çekimi yarım kalan Leblebici Hor Hor Ağa, Türk sinemasının "ilk güldürü denemeleri"dir. (Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, 63)

1920'li yıllarda kaba ve ilkel komediye dayalı filmler ortaya çıkmıştır. Bir tulûat oyuncusu olan Şadi Fikret Karagözoğlu, Bican Efendi tiplmesiyle ünlenmiştir. "1918 ile 1940'lı yıllar arasında güldürü sineması, operet-müzikal türü filmlerde tiyatro oyunlarından uyarlanan komedilerden oluşmaktadır" (65). 40'lardan sonra komedi sinema sahnesinde "orta oyununun son temsilcisi" İsmail Dümbüllü'yü görmekteyiz. Komik yüz mimikleriyle ve abartılı hareketleri, hazırcevaplığıyla halk gözünde yıldızlaşmış bir komedi sanatçısıdır.

...1950'li yılların sonlarına kadar, güldürü filmleri reji ve senaryo açısından sıradanlığı aşamadılar. Bu sürecin yönetmenleri..., güldürünün özgün kaynakları konusunda yenilikçi olamadılar. Sinema dilleri ilkeldi. Ağırılık sinemasal anlatımlarda değil, halk

gözünde popüler olmuş oyuncuların sırtlarına yüklenmişti. (Agâh Özgüç, Türlerle Türk Sineması 67)

1960'lı yıllarda köyden kente göçün başlamasıyla lümpen karakterlerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Cilalı İbo (Feridun Karakaya), Adanalı Tayfur (Öztürk Serengil) ve Turist Ömer'in (Sadri Alışık) oynadıkları karakterlerin hepsi kendine özgü komik davranışlara sahip olan gariban ama sevimli, dürüst ama kurnaz ve serseri tiplerini canlandırırlar. Ancak bu furya, karakter komiği olarak kalır. Bir toplumsal eleştiri ya da taşlama seviyesine ulaşamaz. 1970'li yıllar Türkiye'de seks komedilerinin patladığı yıllardır. Bu dönemde seksin ve kadın bedeninin cinsel sömürü nesnesi olarak kullanıldığı, aşırı laubâli, basit esprilerle ve kaba unsurlarla dolu filmler yapılmıştır. Oyuncularının tiyatro çıkışlı olmaları da bu filmleri daha ileriye taşıyamamıştır. Belirli bir dönemde seks komedi filmlerinin çıkması ve kendi izleyicisini yaratması, sonra da sanki hiç olmamışlar gibi 1979 yılından sonra sinema salonlarından silinmeleri düşündürücüdür. Komedi izleyicisini ayrıştırdığı, her türlü estetik ve incelikten uzak, kaba seks komedileri neden bir anda furya halinde patlamıştır? Hangi sosyal ihtiyacı tatmin etmiş ve sonra niye yok olmuşlardır? Şüphesiz, bu sorular başka bir tezin sorunsalını oluşturabilirler. Ancak, belirli bir dönemde bir anda ortaya çıkıp, furya halinde bir süre devam edip, daha sonra yok olmaları, o dönem için komedi anlayışının ve izleyicisinin değişmiş olduğunu göstermektedir. Kısa bir yorum yapmak gerekirse, dönemin politik baskıları, sağ sol çatışmaları o kadar keskin ve gerçektir ki, sokaklarda her gün bir sürü insan ölürken, kimse hayatın içinden şakalar yapmaya cesaret edemez. Bu

durumda gülme ihtiyacı kılık değiştirecek ve ancak olabilecek en kaba haliyle açığa çıkabilecektir. Bu hal kültürel gülmeden oldukça uzaktır. Burdaki gülme biçimi, baskının bilinç dışından fırladığı ve cinsel dürtüyle birleşen bedensel gülmeden başka bir Şey değildir.

Seks komedileri bir yana, 70’li yıllar, karakter komedilerinin toplumsal güldürü filmlerine evrildiği bir tarih aralığıdır. Ertem Eğilmez yönetmenliğinde, aile içi sıcak ilişkilerin anlatıldığı, *Tatlı Dillim* (1972), *Canım Kardeşim* (1973) gibi filmler ortaya çıkmıştır. *Tatlı Dillim* filmindeki figranlığı sayesinde, Kemal Sunal, Ertem Eğilmez tarafından keşfedilir. Kemal Sunal, şaban karakteriyle *Hababam Sınıfı* serisinde hızla yıldızlaşır. Daha sonraları şaban karakteri üzerine kurulu, *şaban oğlu şaban* (1977), *Dokunmayın şabanıma* (1979) gibi birçok film çekilmiştir. Kemal Sunal farklı karakterleri canlandırdığı *Salako*(1974), *Süt Kardeşler* (1976), *Hanzo* (1974), gibi çok sayıda filmde başrol oynamıştır. Kemal Sunal’ın 70’lerin başında başladığı oyunculuk kariyerinde başta kaba komedi, daha sonraları toplumsal güldürüler ve özellikle 80’lerde yer verdiği kara komedi filmleri mevcuttur. Filmlerinin ana temaları, iç-dış g, sınıf farklılıkları, aile ilişkileri, geçim sıkıntısı, sahtekrlıklar gibi dönemin bireysel ve toplumsal konularından oluşur. Kemal Sunal’ın filmografisine baktığımızda, güldürü anlayışında dikkat çekici bir evrim görülmektedir. Erken dönem filmlerinde izleyiciyi güldüren mizacını basit espriler için kullanırken, film sayısı arttıķa, izleyiciye kültürel gülmenin hazzını yaşatacak, toplumsal sorunlara değinen filmler çekmiştir.

70’li yıllarda, İlyas Salman, Zeki Alasya Metin Akpınar, Ali Poyrazoğlu, Nejat Uygur, Müjdat Gezen gibi tiyatro kökenli birçok güldürü oyuncusu komedi sinemasına katkıda bulunmuştur. Özellikle, İlyas Salman’ın canlandırdığı “Sefil Bilo” karakteri, Kemal Sunal’ın Şaban’ına alternatif bir komedi karakteri oluşturdu. 70’li yıllar Türk komedi sinemasının hem güldürü oyuncuları bakımından hem de film konuları bakımından zenginleştiği ve çeşitlendiği bir dönem olarak kabul edilebilir. Ertem Eğilmez, Osman Seden, Arif Yılmaz, Zeki Ökten gibi Yeşilçam’da önceki dönemin Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi sinema ustalarının yanında yetişmiş sinema kökenli yönetmenlerin olmasının, şüphesiz komedi filmlerinin olgunlaşmasında önemli bir rolü vardır.

80’li yıllarda, Kemal Sunal, daha derin bir mizah içeren güldürü filmleri yapmaya başlamıştır. *Düttürü Dünya (1988)*, *Gurbetçi Şaban (1985)*, *Polizei (1988)* gibi filmler çekerken, Şener Şen’in öne çıktığı *Namuslu (1984)*, *Milyarder (1986)*, *Arabesk (1988)* gibi kara komedilerde Özal döneminin değişmekte olan Türkiye’sini ve bu değişimin bireylerde yaptığı tahrifatı konu edinir. 90’lara geldiğinde Türk komedi sinemasının bir duraklama dönemine girdiğini görmekteyiz. Her sene film çeken Kemal Sunal bile televizyon dizilerine yönelmiş, 1991 yılından 1999 yılına kadar hiç film çekmemiştir. Şerif Gören’in yönettiği, Şener Şen’in başrolünü oynadığı *Amerikalı (1993)* ve ünlü oyuncuların oluşun kadrosuyla Altın Portakal alan dram ağırlıklı *Güle Güle (1999)* gibi ses getirmiş bir takım komedi filmleri vardır ancak komedi sinemasının bereketli günleri geride kalmıştır. Türkiye’de televizyonun 90’lı yıllarda yaygınlaşması, 80’li

yılların gerilimli siyasi ortamı, ekonomik dönüşümler, 70 ve 80'lerdeki olgunlaşmanın 90'larda devam etmemesine verilebilecek genel örnekler olabilir.

2000'li yıllara gelindiğinde, komedi sinemasında bir hareketlenme başlar. Belli aralıklarla, "sulu komedi" diye tanımanabilecek, önermesi zayıf, konusu yüzeysel olan komedi filmleri arka arkaya sinema salonlarında gösterime girmektedir. Kaba komedi denebilecek filmlere, *Hababam Sınıfı* serisinin yeniden çekimi gibi orijinal olandan kopuk reproduksiyonları da eklenir. Bu sırada, duygusal komedi *Hokkabaz (2006)*, *Vizontele (2001)*, *Beynelmilel (2006)* gibi trajikomik filmler de çekilmektedir. Ancak, bunlar dram yönü ağırlıklı, güldürme hedefi arka planda kalmış filmlerdir. Dolayısıyla izleyicinin genel olarak komedi filmlerinden beklentisini anlamak ve neye güldüğünü belirlemek için elverişli değildirler. Diğer taraftan, kaba komedi niteliğinde olan filmlerin çekilme frekansı diğerlerine çok daha fazladır. Bu yoğunluğun sinema salonlarında karşılığını bulması, genel izleyici kitlesinin gülme ihtiyacını bu filmler yoluyla giderdiğini düşünebiliriz.

Gişe yapan filmler arasında, *Hababam Sınıfı Merhaba (2003)*, *Hababam Sınıfı Askerde (2004)*, *Hababam Sınıfı Üç Buçuk (2005)*, *Gora (2004)*, *Çılgın Dershane (2006)*, *Çılgın Dershane Kampta (2006)*, *Kutsal Damacana (2007)*, *Kutsal Damacana İtmen (2009)*, *Arog (2008)*, *Maskeli Beşler*, *İntikam Peşinde (2005)*, *Maskeli Beşler Irak (2006)*, *Maskeli Beşler Kıbrıs (2007)*, *Muro (2008)*, *Recep İvedik (2008)*, *Destere (2008)*, *Osmanlı*

*Cumhuriyeti (2008), Avanak Kuzenler (2008), Recep İvedik 2 (2009), Kolpaçino (2009), Yahşi Batı (2010), Recep İvedik 3(2010)* filmleri öne çıkmıştır. 2000’li yılların ilk on yılında ortaya çıkan bu filmlerde izleyiciyi güldüren unsurlar önceki dönem Türk komedi filmlerine göre farklılıklar göstermektedir. Gülmenin arkasında gizlenen üstünlük duygusu, nesnelere arası uyumsuzluklar ve rahatlama duyguları komedinin içine gömülmüş “gülme kışkırtıcıları” olan unsurlar değişmiştir. Gülünenin ne şekilde ve hangi bağlamda değiştiğini ortaya çıkarmak için yaptığım karşılaştırmalı analizde, temel amaç, insanların iki dönem filmlerinde neye güldüğünün saptanması ve bunların nasıl semptomlar yarattığını ortaya çıkartmaktır.

Türk Komedi Sineması tarihine baktığımızda, 1920’lerden itibaren, çok çeşitli filmler çekilmiş olsa da, köklü bir komedi sineması geleneğinin oluşmadığını görüyoruz. Türkiye’nin ekonomik ve politik alanda istikrarsız bir şekilde ilerlemesi, kültürel ortama yansımış, inişli çıkışlı bir komedi sinemasına sahip olmamıza yol açmıştır. Ülkenin iç göçlerle şekillenen, dinamik bir nüfusunun olması sürekli olarak yeni alt kültürler oluşturmuştur. Dolayısıyla, Türkiye’de komedi sinema izleyicisinin beğenileri ve beklentileri de sürekli değişmektedir. Her on yılda bir, komedi sinema konularında köklü değişikliklerin olması, ülkenin istikrarsız sosyal yapısına bağlanabilir. Diğer yandan, bu durum sinema sektörünün kurumsallaşamamasına ve dolayısıyla bir komedi sinema geleneğinin oluşturulamama nedenleri arasında gösterilebilir. Süreklilik arz eden bir komedi geleneği yerine, daha çok kişisel çabalarla yürütülen, oyuncu sineması öne çıkmıştır. Bu sebeple, o oyuncu sinema sahnesinden çekilince,

komedi sineması alanında büyük bir boşluk oluşmaktadır. Kemal Sunal, Zeki Alaysa, Metin Akpınar, İlyas Salman gibi 70'lere damgasını vurmuş komedi oyuncularını, bu on senelik dönemde, Türkiye'de bir komedi geleneğini başlatmayı başarmışlardır. Bu gelenek, her ne kadar oyuncu temelli olsa da, çoğunlukla ülke insanını yansıtan hikâyelerin anlatıldığı, hayat mücadelesinin verildiği, iyilerin kazandığı ve mutlu sonla biten filmlerdi. Daha iyi bir yaşam umuduyla kendini maceraya atan, saf, iyi niyetli, orta halli ya da fakir insanların güldürüleri, alt metinleriyle, izleyicilerine sorunlarını çözülebileceğini ve her zaman umut olduğunu anlatıyordu. Komiğin konusu, kişilerin çelişkili hayatlarında, bir yerden bir yere varmaya çalışırken başından geçenlerdi. Bu komik unsurlar her zaman dürüstlük, sadakat, saflık gibi yüceltilen değerler etrafında gerçekleşmekteydi. Türkiye'nin siyasi ve ekonomik açıdan oldukça zor zamanlar geçirdiği 70'li yıllarda yol kateden komedi sineması, 12 Eylül 1980 darbesiyle gelenekleşme vasfını yitirerek, yine başıboş kaldı. Yasakların hüküm sürdüğü bir kültürel iklimde, 80'li yıllarda Şener Şen ve Kemal Sunal'ın trajikomik filmleri, liberal ekonomiyle gelen büyük değişimleri hicvetti. Ancak, bütün bu iniş çıkışlı ülke iklimi, komedi sinemasında bir anlatım tekniğinin gelişmesine engel oldu. 80'li yıllarda televizyonun gelmesi, izleyici konumundaki halkın sert geçişlere adapte olmaya çalışması, ayrıca izleyici nezdinde bir komedi beğenisinin gelişmesini engellemiş olabilir. Değişimin bu kadar hızlı ve sert bir şekilde gerçekleştiği bir ülkede, insanların üstünlük, uyuşmazlık algıları ve gülme yoluyla rahatlama ihtiyaçlarının da belli bir çizgide olmaması, farklı gülme

biçimlerinin gelişmesini, anlatımı dışlayan komedi biçimlerinin hâkim olmasını açıklayabilir. Hızlı şekilde gerçekleşen toplumsal dönüşümler, hiç şüphesiz insanların yaşayış biçimlerini etkilediği gibi, neye güldüklerini de etkileyecektir. Gülme teorilerinin önerdiği, üstünlük hissi, uyuşmazlık algısı ve rahatlama açıklamaları, aslında insanların gülme yoluyla neye karşı üstünlük duyduklarını, neyle neyi uyuşmaz olarak gördüklerini, neye gülerek rahatladıklarını araştırma olanağı tanımaktadır. İzleyicilerin bütün bu algılarının değişmesi, komedi, mizah anlayışının değişmesiyle paraleldir. Dolayısıyla, izleyicinin komik bulduğu ve güldüğü şeyler de zamanla değişecektir.

2000'lerde çekilen çoğu komedi filminde anlatım tekniğinin çok zayıf olduğunu görüyoruz. Oysa ki, 70'lerden gelen kökleşmemiş de olsa, bir komedi anlatım tekniğimizin olduğunu belirttik. Buradan hareketle, 1970'li yıllar komedi filmleri ve 2000'ler komedi filmleri arasındaki değişimi, gülme teorileri ve sinema dili yardımıyla inceleyerek, 2000 komedi film içeriklerindenki kırılmayı aydınlatabiliriz. Toplumsal değişimler ülke sinemasına mutlaka yansımaktadır. Hangi değişim, ne şekilde bu filmlerde kendini göstermiş ve kitleleri güldürmeyi başarmıştır. Karşılaştırmalı analizde, yayınlandığı zaman popüler hale gelmiş, 1970'lerden üç, 2000'lerden üç tane film seçtim. Analizde kullanılan, 1970'li yılların filmleri, *Hababam Sınıfı*, *Erkek Güzel Sefil Bilo* ve *İnek Şaban*, hem oyuncularıyla hem tiplmeleriyle hem de konularıyla, daha önce bahsettiğimiz komedi anlatım tekniğine sahip, aynı zamanda komedi alanında klasikleşerek kendini ispatlamış filmlerdir. Diğer taraftan, analizin

ikinci kısmında 2000’lerde çekilmiş, zayıf anlatım tekniği olan diğer üç filmi, *Hababam Sınıfı* (yeni versiyon), yine bir seri filmi olan *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* ve Türkiye’nin en çok seyredilen ve en çok tartışılan filmi *Recep İvedik* olarak belirledim. Bu filmlerin hepsi, *Erkek Güzel Sefil Bilo ve İnek Şaban* hariç, devamı olan seri filmleridir. Ancak analiz ettiğim filmler, serilerin ilk filmi olma özelliği taşıyorlar. Serinin ilk filmi olmaları devamı çekildiği için, bu filmlere önemli oranda talep olduğunu göstermektedir. İkinci filmin başarısı şüpheli olsa bile, birinci film referans alındığı için ikinci film de talep görmektedir. Dolayısıyla, analiz için, referans özelliği taşıyan serilerin ilk filmleri seçildi. *Erkek Güzel Sefil Bilo ve İnek Şaban*, direkt olarak seri filmi olmasalar bile, “Şaban” ve “Bilo” karakterlerinin başrolde olduğu çok sayıda film çekilmiştir. Bu sebeple onlar da, seyirci gözünde referans güldürü karakteri olarak, seri film kategorisine girebilirler.

## 5. Karşılaştırmalı Analiz

Karşılaştırmalı analizde, sinema dilinin ve gülme teorilerinin sunduğu olanaklardan yararlanılacaktır. “Film analizi yaparken göz önünde bulundurulması gereken inşa sürecidir. Diğerleri nesnenin kameraya uzaklığı, kameranın bakış açısı, kurgu, mekân ve karakterlerin anlatıdaki işlevleridir” (İri Murat, 19) Bütün bu öğeler, bir sinema filminde anlamın oluşturulmasını ve izleyiciye aktarılmasını sağlar. Bu analizde kameranın bakış açısı gibi teknik konulara değinmeyeceğim. Aksine anlamın üretilmesine hizmet eden, daha soyut sorular analizin merkezinde olacaktır.

Öncelikle, analiz edilen filmlerde kurgu, mekân ve karakterlerin anlatıdaki işlevleri incelenmiştir. Filmde, olayların akışı ne şekilde sağlanmaktadır? Birbirinden kopuk ya da birbirini takip eden sahneler, filmin verdiği mesajları nasıl şekillendirmektedir? Dolayısıyla, konunun ne şekilde anlatılacağını belirleyen kurgu, bir sinema filminde senaryodan ayrı düşünülemez. Ayrıca, filmlerde kullanılan mekânlar da, o filmin anlam evrenini sınırlarını belirler. Örneğim, sadece, okul içinde geçen bir film, izleyicinin ilgisini dış dünyadan ve okulun dış dünyayla ilişkisinden soyutlayacak ve sadece okuldada üretilen dil ve mesajlara odaklanmasını sağlayacaktır. Aynı şekilde, filmde yer alan karakterlerin çeşitliliği, birbirleriyle ilişkileri, öncelikleri ve motivasyonları, o film yoluyla yüceltilen değerleri ve kahramanlık algılarını göz önüne sermektedir.

Analizde kullanılacak kriterler ışığında, karşılaştırmayı kolaylaştıracak ve filmin anlatım tekniğinin ortaya koyulmasına yardım edecek, bazı sorular belirledim ve her bir filmin analizinde bu soruların cevaplarını aradım.

Karşılaştırmalı analizde, temel alınan sorular:

- Mizansenin merkezinde kim ve hangi konu var?
- Film ne beklenti doğuruyor?
- Gölgede bırakılan kim ve nedir?
- Ölçülen ve sınırlandırılan kim?
- Filmde gülme hangi araçlarla sağlanıyor

- Komedide etken ve edilgen olanlar kimler?
- Hazzı kışkırtan nedir?
- Aşk anlayışı nasıl?

Bu soruları belirlemekteki amacım, analizde farklılıkların eşit bir şekilde, ortaya koyulabilmesi açısından bir standart belirlemektir. Analizin ikinci ayağında, her bir filmde gülme teorilerinden faydalanarak, gülünç unsurların ne şekilde oluşturulduğu ve sunulduğu araştırılacaktır. Bu bölümdeki amaç filmlerde, izleyicilerin nelere, hangi etkilerle güldüğünü belirlemektir. Gülme teorileri yoluyla, her iki dönemde de, filmlerde üstünlük hissi, uyuşmazlık ve rahatlama yoluyla, neyin gülünç olarak sunulduğu araştırılacaktır. Kimin, kendini, neye göre üstün gördüğü ve bunun komik olarak gösterildiği, neyle ne bir araya geldiklerinde gülünç bir uyuşmazlık doğurduğu, hangi sıkışmış enerjinin boşalımının gülmeye yol açtığı, filmlerde araştırılacak belli başlı konulardır. Üstünlük hissi, izleyicinin kendini toplumda nasıl bir hiyerarşi içinde konumlandırmak istediğini, neye meydan okumak, neyle savaşmak istediğini, neyi yücelttiği ve neyi yediğini gösterecektir. Uyuşmazlık, izleyici neleri yan yana görmekten hoşlandığını ve hoşlanmadığını gülerek ifade eder. Bu bir bakıma, yan yana görmek istemediklerini, onlar sadece yan yana oldukları için küçümsemektir. Komedi filmlerinde sıklıkla rastladığımız eşcinsellik göndermeli espriler bu şekilde işler. Diğer taraftan, her uyuşmazlıkta bir yargı olmak zorunda değildir. Yan yana getirilen öğelerin gülünç birleşimi, izleyicinin hayat algıları hakkında fikir verecektir. “Rahatlamaya” gelince, bizi sıkıntıya

sokan durumlar, çözüme kavuştuğunda gülümser ya da güleriz. Gülme, eğer bir enerji boşalımıysa, bu boşalımı neyin tetiklediğini anlamak, insanların bir bakıma nelerden medet umduklarını, umutlarını neye bağladıklarını ve onları neyin baskı altında tuttuğunu anlamayı kolaylaştıracaktır.

### **5.1. Hababam Sınıfı (1974)**

**Kurgu:** Hababam Sınıfı Rıfat Ilgaz'ın romanının bir uyarlaması olduğu için kurgusu da, bu esere bağlı kalmıştır. Kendilerine Hababam sınıfı diyen, yatılı bir lisenin son sınıfında okuyan, çok tembel ve haşarı öğrenciler, okul idaresini ve öğretmenlerini çileden çıkarmaktadır. Yeni müdür muavinin gelmesiyle, hababam sınıfının bütün planları bozular. Kurgu, şu şekilde işlemektedir: Hababam sınıfının tasviri olan ve okul idaresinin sınıfla ilişkisini konu edinen sahneler ile sorun ortaya koyulur. Soruna çözüm olarak yeni müdür muavini Mahmut Hoca okula gelir. Hababam sınıfı direniş gösterir. Her seferinde baltayı taşa vurur. Sınıf ve Mahmut Hoca ilişkisinden yeni bir hababam sınıfı doğar. Filmden doğan beklenti, Mahmut Hoca'nın Hababam Sınıfı'nı dize getirip getiremeyeceğidir. Senaryo, Mahmut Hoca ve Hababam Sınıfı arasındaki gerilimden beslenir. Bu gerilimli olaylar aynı zamanda, tarafların birbirine karşı oynadığı bir üstünlük oyunudur. İzleyici bu iktidar oyununun seyrinden keyif alır. Olayların akışı sırasında geçen diyaloglar, karşılaşmalar, komik olanın konusunu oluşturur.

Olay örgüsü, Hababam Sınıfı'nın eğlenceli hayatını komik yönleriyle aktarırken, duygusal ve dramatik öğeleri bu hikâyeden ayrı tutmaz. Komik

ve duygusal sahnelerin birbiriyle içiçe geçmişliği, filmi daha samimi ve gerçekçi yapar. Bu sayede, film hem komik sahneleriyle seyircileri güldürebilmekte, hem de Hababam Sınıfı'nın ve Mahmut Hoca'nın tutumlarının ardındaki "gerçek nedenleri" izleyiciye gösterebilmektedir. Bu eş zamanlı akış sayesinde, izleyicinin gülmesini kesintiye uğratmadan, eğlenceli havayı dağıtmadan, film asıl derdini alt metinleriyle anlatmaktadır. Yine bu sayede, filmin senaryosu, karakterlerin değişmesine ve farkındalık elde etmelerine olanak tanımaktadır. Anlatıdaki bu döngüyü, dramatik olayların öncesinde giren müzikler güçlendirmektedir. Dram ve güldürü ağırlıklı sahneler arasındaki yumuşak geçişler, filmin başındaki Hababam Sınıfı ile sonundaki Hababam Sınıfı arasında olgunluk ve kavrayış açısından olumlu yönde değiştiğini izleyiciye aktarmaktadır.

Duygusal ve komik sahnelerin içiçe geçmişliği, gülmeyi gölgelemez. Filmin en çok güldüren bölümleri arasında, Hababam Sınıfı'nın dersleri yaratıcı şekillerde kaynatmaları, yaratıcı kopya çekme şekilleri, Mahmut Hoca'yı hafife alıp onunla dalga geçmeleri, Mahmut Hoca'nın her seferinde onları yakalayıp ceza vermesi, bu sayede gülünç duruma düşmeleri, sınıfın kendi aralarında dalga geçmeleri gösterilebilir. Bütün bu güldüren sahneler, birer Hababam sınıfı karakteristiğidir. Hababam Sınıfı'nın okulda kendi eğlenceli, dalgacı fakat yıkıcı iktidarını kurması ve bu iktidarın yapıcı bir şekilde el değiştirmesi, hem komik hem de dramatik yapının özünü oluşturmaktadır. Gülünen bütün sahnelerin anti tezi yine güldüren fakat bunu ters açıdan yapan sahnelerdir. Kurgunun karşıtlıklar üzerine kurulması farklı gülme biçimlerini de beraberinde getirir. Hababam Sınıfı'nın Mahmut

Hoca'nın karışmadığı sahnelerdeki komiklikleri bedensel gülmeye yakınen, onun olduğu sahnelerde kültürel gülmenin ön plana çıktığını söyleyebiliriz.

**Mekanlar:** Filmde kullanılan mekânlar, anlatımı güçlendiren, gerçek hayatın içinden seçilmiş yerlerdir. Hababam Sınıfı'nın okuduğu Özel Çamlıca Lisesi, filmdeki öğrenciler için bir okuldan daha fazla şey ifade etmektedir. Okulun yatılı olması, öğrencilerin gece gündüz tüm vakitlerini okul içinde geçirmeleri, okulu bir yuva gibi görmelerine neden olmuştur. Okulun mekân olarak anlatıdaki işlevi, filmin dramatik yapısını güçlendirmektir. Öğrencilerin, aileleri tarafından terkedilmişliği filmde alt metinlerle anlatılmaktadır. Böylece, öğrenciler için okulları aile sıcaklığını, dayanışmayı, sevgiyi, eğlenceyi deneyimledikleri bir sığınak halini almıştır. Okulu bu şekilde benimsemiş olmaları, okul içi mekânları da yaratıcı bir şekilde kullanmalarına olanak tanır. Tavanarasında sigara içmeleri, arka bahçede müdürün uyarılarına rağmen top oynamaları, okuldan kaçmak için arka bahçenin duvarında delik açmaları, tuvalette sigara içmeleri, bilgi yarışmasını kazanmak için sahne altına düzenek kurmaları, Hababam Sınıfı'nın filmdeki mekânları, izleyiciyi güldürecek şekilde dönüştürmesine örnek gösterilebilir. Bu mekânlar, genellikle Mahmut Hoca'nın baskın yaptığı ve Hababam Sınıfı'nın alaycı gülmesini tersine çeviren unsurlardır. Öğretmenler odası, müdürün odası gibi, daha ciddi mekânlar Hababam Sınıfı'nın sorunlarının arkasında yatanların dile getirildiği mekânlar olarak filmin vermek istediği mesajlara katkı yapar.

Filmdeki mekânlar, güldürüye doğrudan olarak katkı yaparken, dramatik yapıyı güçlendirir. Mekânların sadece okul içinden ibaret olması, öğrencilerin hapsedilmişliğini vurgularken, sınıfın okul içini yaratıcı bir şekilde eğlence mekânlarına dönüştürmeleri bu çaresizliklerini gölgelemekte ve güldürüyü olanaklı hale getirmektedir. Dolayısıyla hem güldüren hem de içten içe hüznendiren öğeler, mekânlarda ve onların dönüştürülmesinde gizlidir.

**Karakterler:** Hababam Sınıfı'ndaki karakterlerin gülünçlükleri İnek Şaban, Damat Ferit, Güdük Necmi başta olmak üzere dengeli olarak dağılmıştır. Öğrenciler arasındaki ilişkiler iki yönlüdür. Dostluk, sevgi ve dayanışmayı vurgulayan bölümler dramatik yapıyı güçlendirirken; öğrencilerin birbiriyle ve öğretmenlerle dalga geçmesi ve acımasız şakaları filmin gülünç taraflarını oluşturmaktadır. Bu şakaların içeriği, öğrencilerin hem birbirlerinin hem de öğretmenlerinin zaaflarını dalga konusu yapmaları ve öğretmenlerini hilelerle oyuna getirmeleridir. Bu hareketleriyle, Hababam Sınıfı karakterleri, dalavereci, umursamaz, dalgacı, şakacı, kurnaz ve hilebazdır. Karakterlerin bu özellikleri anlatı içinde, sürekli gülünç unsurların yaratılmasına olanak tanır. Böyle olmaları arkasında bir dram yatıyor olsa da, onların bu tavırları kendi sahipsizliklerine karşı geliştirdikleri bir savunma mekanizmasıdır. Dramatik yönü güçlendiren karakter özellikleri ise ciddi konularda, dürüst, gururlu ve vefakâr olmalarıdır.

Hababam Sınıfı birçok değişik tipten oluşsa da “Hababamlı” olmak, bir aidiyettir ve başıboş bırakılmış çocukları bir kimlik sahibi yapmaktadır. Bu kimlik altında diğer karakterler erir ve Hababam Sınıfı, haylazlığın, tembelliğin, isyanın, umursamazlığın, şakacılığın ve eğlencenin sembolü haline gelir. Bu sınırsız ve çalınmış özgürlükler, anlatıda güldürü olarak öne çıkmaktadır. Ancak Hababam karakteri tüm eğlenceli yönlerine rağmen okumayarak kendisine ve okulda anarşi yaratarak çevresine zarar vermektedir. Hababam Sınıfı’nın yarattığı karmaşa ortamı, aynı zamanda, eğitim ve aile sistemindeki çarpıklıkların bir sonucudur. Başıboşluğun yol açtığı düzensizliğe, düzen getirecek olan dengeleyici ve kısıtlayıcı bir pozisyonudur. Mahmut Hoca’nın, bu anlamda, fedakârlığı, kurnazlığı, esprili olması, anlayışlılığı sayesinde, Hababam Sınıfı’nı dizginleyici bir rolü vardır. Ancak bu rol, Hababam Sınıfı’nın haylazlıklarına gülmeye son vermez. Aksine, Mahmut Hoca’nın kurnaz tutumunun alt üst edici bir tarafı vardır. Bu karakter, Hababam Sınıfı’nın alay, şaka ve hile silahlarını tersine çevirir. Böylece rollerin değişmesine, gülen Hababam Sınıfı öğrencilerinin gülünen pozisyonuna düşmesine neden olur.

Hademe Hafize Ana (Adile Naşit) karakteri ise, kendi yalnızlığını ve anaçlık duygularını öğrencilerle hafifletmeye çalışan bir karakterdir. Bu haliyle duygusallığı ve zaafını temsil eder. Hafize Ana, öğrencilere koşulsuz sevgi göstererek, anne rolünü oynamaktadır. Ancak akli ve sağduyuyu temsil eden Mahmut Hoca, kısıtlayıcı baba rolünü oynamaktadır. Bütün bu karakterler ve aralarındaki esprili ilişkiler aslında büyümeyi temsil etmektedir. Her büyüme sancılı olduğu kadar komik de olabilir. Nasıl ki,

kişiler gençliklerinde yaptıkları şeyleri gülünç bulabiliyorsa, Hababamlı karakterlerin yetişkin olmaya direnirken, yaptıkları şeyler de komiktir. Asıl komik olanın büyümeye direnmeleri olduğunu gösteren Mahmut Hoca, anlayışlı, empati kurabilen, hakkaniyetli ve sağduyulu tavırlarıyla güldürünün yönünü değiştirerek, ona anlam katmaktadır.

Öne çıkan karakterlerin hepsinin, anlatıda eyleyici bir pozisyonunun olması, hem güldürüyü hem de anlatıyı güçlendirmiştir. Böylelikle, farklı rollere sahip karakterlerin esprili bir şekilde çatışmaları, dramatik mesajların derinlikli bir şekilde verilmesine olanak tanırken, güldürünün tek bir komik karakter etrafında düğümlenmesini engellemiştir. Karakterlerin hem Hababam kimliği altında birleşmeleri hem de tek tek komik karakterler olmaları, anlatıdaki diğer karakterlerin de Hababam kimliğine karşı anti karakterler olması güldürüyü zenginleştirmiştir.

### **Gülme Ne Şekilde Gerçekleşiyor?**

Hababam Sınıfı filmindeki güldürü öğeleri, Hababam öğrencilerinin, kendileri dâhil çevrelerindeki her şeyle alay ederek, okul hayatının zorluklarını bertaraf etme çabalarında gizlidir. Okul hayatı boyunca her öğrencinin karşılaştığı zorlukların, dayanışma içinde, kolayca ve yaratıcılıkla üstesinden gelirler. Bazı zamanlarda, yakalanmadan kopya çekmek gibi durumlarda başarılı olmaları, benzer deneyimleri yaşamış izleyiciye keyif verecektir. Bu çabalar, kendi aralarındaki şakalar ve öğretmenlere karşı çevirdikleri oyunlarla iyice gülünç hale gelir. Hababam sınıfının kısıtlayıcı okul iradesine karşı kendi iktidarını kurma çabası, iktidar

karşıtı gülmeyi yaratmaktadır. Bu gülme, “karnaval gülüşünü” anımsatan, süper egodan bağımsız, id enerjisiyle yönlendirilen sorumsuz ve sınırsız bir rahatlama getirmektedir. Mahmut Hoca’nın gelişi, bu gülmenin hayatın gerçeklerinden uzak olduğunu hatırlatmakta ve izleyici Hababam’ın iktidarının amaçsızlığına karşı gülmeye davet edilmektedir. İki farklı tarafın olması, izleyicinin zaafı, basit şakalara, ve alaya gülerken, bunlara karşı mesafe koymasına olanak tanımaktadır. Böylece gülme sadece, öğrencilik yıllarında yapılamayan haylazlıkların, Hababam Sınıfı tarafından yapıyor olmasıyla sınırlı kalmaz. Film boyunca atılan kahkahalar hep yön değiştirmektedir. Hababam Sınıfı’nın okul iktidarına karşı tavırları ve okul iktidarını simgeleyen Mahmut Hoca’nın Hababam Sınıfı iktidarına meydan okuması farklı yönlerde gülünç durumlar meydana getirmektedir. Ancak, gülme odaklarının, film akışı boyunca sürekli yön değiştirmesi, Hababam Sınıfı’nın “çok katmanlı komedi” kategorisine girmesinde önemli rol oynamaktadır. Farklı gülme odakları, farklı iktidarı ve onların bakış açılarını beraberinde getirir. Bu durum, gülmenin gücünü tek bir alana hapsedmeden, çok yönlü olarak kullanılmasına olanak tanımaktadır.

Mahmut Hoca, Hababam Sınıfı’nın yıkıcı ama eğlenceli iktidarını, karşı mizahî bir bakış açısıyla çözer. Gülmenin ve eğlencenin sadece, sorumsuzca davranışlarda olmadığını, Mahmut Hoca da onlara gülerek gösterir. Bu karşı gülüş, Hababam Sınıfı öğrencilerinin aileleri tarafında terkedilmişliklerini, hayatı umutsuzca ertelemelerini, çaresizliklerini, sevgi ve ilgi açlıklarını da görmemizi sağlar. Hababam Sınıfı’nın içinde bulunduğu bütün bu olumsuz durumlar, nihayetinde çarpık eğitim ve aile sisteminin birer sonucudur. Bu

durum film boyunca alt metinlerle anlatılmaktadır. Mahmut Hoca'nın gülüşü, bu durumun farkında olduğu için daha şefkatli ve tavizkârdır.

Mahmut Hoca, önce acımasız ve tavizsiz gülüşüyle Hababam Sınıfı iktidarına meydan okur. Ancak bu meydan okuma hiç bir zaman ego tatminine yönelik değildir. Çaresiz durumda olan öğrencilere bir çıkış yolu göstermek için onların silahı olan alaycı gülme ile Hababam Sınıfı'nın direnişini kırar. Böylece onlarla baş edebilen bir idareci olduğunu Hababam Sınıfı'na göstermiş olur. Hep alay eden pozisyonunda olan Hababam Sınıfı, Mahmut Hoca sayesinde alaycı gülmelerin hedefi olmuştur. Böylece aralarında gizli bir iktidar savaşı başlar. Hababam Sınıfı kaybettiği itibarını ve iktidarını geri kazanmak, Mahmut Hoca da, öğrencilerin sorumluluk sahibi olmaları uğruna bir mücadeleye girerler. Mahmut Hoca, şakalarla alt etme, kandırma çabalarından oluşan üstünlük savaşını, uyanıklığı sayesinde kazanır. Ancak uğruna savaştığı şey, Hababam Sınıfı'nın iyiliği olduğu için, gülme, onun yüzünde yerini hüznü bir gülümsemeye bırakmıştır. Mahmut Hoca, süreci tersine çevirip karşı gülmeyi kullanarak, Hababam Sınıfı'nın koşulsuz iktidarını sarsmış ve Hababam Sınıfı'nın da olaylara daha farklı açıdan bakmasına aracılık etmiştir. Hababam Sınıfı alay eden konumundan, kendi sınırları dışında alay edilen konumuna düştüğünde, kahkahaların hedefi kendileri olmuştur.

Sonuç olarak, Hababam Sınıfı öğrencileri, bütün gülünçlükleriyle birlikte önemli bir deneyim yaşamışlardır. Mahmut Hoca'nın gelmesiyle, iktidara bakış açıları değişmiştir. Alaycı gülme, filmin sonunda neşeli gülmeye

dönüşmüş, gülen ve gülünenin yer değiştirmesiyle iktidarlar sarsılmıştır. Hababam Sınıfı'nın yıkıcı ve sorumsuz gülmesi, Mahmut Hoca vasıtasıyla gelen dış dünya davetiyle olgunlaşır. Mahmut Hoca'da kurtulma isteği yerini bir babaya sığınma ihtiyacına bırakır. Dolayısıyla, Hababam Sınıfı artık Mahmut Hoca'da kurtulursa, rahatlamış kahkahalar atmayacaktır. Mahmut Hoca'nın karşı gülmesinden hareketle, gülmenin diğer boyutunu keşfeder ve kendi iktidarından, gönüllü olarak taviz verir. Hababam Sınıfı, bedensel gülmeden, kültürel gülmeye evrilen bir deltaya sahiptir. Böylece izleyiciye de çok boyutlu bir deneyim yaşattığı için, güçlü bir anlatım tekniğine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

## 5.2. İnek Şaban (1978)

**Kurgu:** Başlık parası peşindeki Karpuzcu Şaban'ın tesadüfler sonucunda kendisine çok benzeyen bir kalecinin yerine geçmesiyle gelişen olaylar anlatılmaktadır. Filmin düğüm noktası bu yanlış anlaşılma. Ünlü bir futbolcunun yerine bir karpuzcunun geçmesi komik olayların temelini oluşturur. Filmde doğan beklenti, bu yanlış anlaşmanın çözülmesi ve ana karakter olan İnek Şaban'ın sevdiğine kavuşmasıdır. Güldürüyü sürekli ayakta tutan hikâye, bir karpuzcunun futbolcu gibi davranmaya çalışmasıdır. Bu durum birçok gülünç beceriksizlik ve beklenmedik olay meydana getirir. Kurgunun temelinde, karpuzcunun sıradan dünyası karşısında konumlandırılan futbolcunun gösterişli dünyası vardır. Sınıfsal farklılıklar üzerine inşa edilmiş filmin giriş bölümünde, varoş kültürü ve sosyete kültürü, kendi içindeki gülünç durumlarla birlikte sahnelenir. Olay örgüsü

iki farklı hayatın eş zamanlı akışı üzerinden yürümektedir. Dramatik yapı, sıradan bir insanın yeteneği ve cesaretiyle ünlü bir futbolcu kadar başarılı olabileceği, hatta dürüstlüğü sayesinde onlardan daha “delikanlı” olması üzerine kuruludur. Delikanlılığın ve kabadayılığın yeniden tanımlandığı filmde, sıradan insan, manevi değerleri ile yüceltilir. Bu bağlamda gülme yaratan, sıradan bir insanın saf ve acemi bir şekilde içinde bulunduğu duruma uyum sağlama sürecidir

Mizansenin merkezinde karpuzcu Şaban karakteri vardır. Basit bir yaşamı olan ve evlenmek gibi sıradan kaygıları olan Şaban’ın hayatı karşısında, yüksek miktarda transfer paralarının döndüğü futbol dünyası konumlandırılır. Olayların düğümlendiği bu bölümde, Şaban’ın, basit yaşamından çekip alınarak futbolcuların dünyasına koyulduğunda, yaşadığı uyumsuzluklar konu edilir. Burdan itibaren komik, kişiler arası yanlış anlaşmaların temel alındığı diyaloglar üzerinden yürür. Ancak bu olay akışında referans alınan durumlar sınıf farklılıklarından kaynaklanan davranış biçimleridir. Dolayısıyla kurgu karakter komiği üzerinden ilerlerken, toplumsal yapıyı temel alır. Şaban, aradıkları kalecinin kendisi olmadığını bir türlü anlatamaz ve sonuçta zorbalıkla duruma uyum sağlamak zorunda kalır. Futbol dünyasına uyum sağlayan bir karpuzcunun yaşadığı gülünçlükler, iki farklı sosyal sınıfı resmederek, aralarındaki uyumsuzluklar üzerinden komik bir hikâye şeklinde anlatılmaktadır. İki farklı sınıfın karşılaştırılması, sıradan insanların özenerek seyrettikleri futbolcuların, sandıkları gibi olmadığı mesajını vermektedir. Başrolde bir karpuzcunun olmasının, alt sınıftan insanların sosyeteye göre daha sahici ve samimi bir

yaşamları olduğunu izleyiciye göstermektir. Futbolcuların dünyasındaki ikiyüzlülüğü karşısında, sıradan insanların dürüstlüğünün yüceltilmesi, kendisini sıradan insana daha yakın hisseden izleyiciye üstünlük hissi verecektir. Bu bağlamda komik, karakterlerin mafya ilişkileri çerçevesinde hitap ve kendilerini ifade şekillerinde, Şaban'ın saf ve alaycı esprilerinde ortaya çıkmaktadır.

Olayların çözülmesi ve yanlış anlaşmaların düzeldiği sonuç bölümünde, İnek Şaban bir alt sınıf insanı olarak, yetenekleri, delikanlılığı ve dürüstlüğüyle kendini ispat etmiştir. Bu sayede isteklerine kavuşur ve film mutlu sonla biter. Sonuç olarak, kurgunun güldürüdeki işlevi, iki farklı sosyal sınıfı karşı karşıya getirerek, futbol dünyasının iç yüzünü eleştirel bir gözle anlatmaktır. Sıradan bir insanı bu dünya içine koyarak, futboldan büyük paralar kazanan insanlara karşı eleştirel ve alaycı bir gülme ortaya çıkarır.

**Mekânlar:** Filmde alt ve üst sınıf farklılıkları mekânlar aracılığıyla anlatılmıştır. Karpuzcu Şaban'ın fakir mahallesi ve zengin futbolcuların, mafyanın ve kabadayılardan buldukları evler, kumarhaneler, diskotekler sınıf farkını göstermektedir. Dolayısıyla alt sınıftan insanın dürüstlüğü ve samimiyeti sayesinde manevi olarak daha doyurucu bir hayat yaşadığı anlatılır. İnek Şaban kendi mahallesinde zor bir hayat yaşasa da, kendine iyi bir hayat kurmak için mücadele eden, aşkı için savaştan bir konumdadır. Futbolcuların dünyasında ise verilen sözler tutulmaz, aşklar sahtedir, işler zorbalık, şiddet ve para yoluyla yürür. Bu olumsuz özellikler, alt sınıftan

insanların dünyasında yoktur. Kaybedecek fazla şeyi olmayan insanlar daha sıcak ilişkiler içindedirler. İnek Şaban'ın, zengin kaleci Bülent'e göre daha cesur, dürüst ve gözü tok olması ve bu durumun esprili bir şekilde anlatılması izleyiciyi neşeli gülmeye sevkedecektir. Alt sınıftan bir insanın, üst sınıfa ait mekânlarda yaşadığı uyuşmazlık durumları, aslında o gösterişli mekânların hiç de düşünüldüğü kadar cazip yerler olmadığını göstermektedir. Benzer sahneler, bu gibi yerlere erişimi olmayan izleyiciyi rahatlatacak, futbolcu mesleğini, mafya gücünü ve sosyetik mekânları arzu nesnesi olmaktan geçici bir süreliğine çıkaracaktır. Bu yönüyle özgürleştirici bir önermesi olduğu için enerji boşalımı sağlayan rahatlatıcı bir gülmenin açığa çıktığı söylenebilir. Bu noktada izleyicinin neden özgürleştiği önemlidir. Televizyon ekranından parlak görünen futbol dünyasındaki ilişkilerin çarpıklığı gülünç bir şekilde anlatıldığı için, o dünyanın bir parçası olma arzusundan özgürleşmektedir. Gülmeyi tetikleyen esprilerin arkasında böyle bir rahatlama olduğunu söylenebilir. Sonuç olarak mekânların güldürüdeki işlevi, futbol dünyasının iç yüzünün gösterilmesi yoluyla, lüks mekânların izleyici üzerindeki iktidarının, gülme yoluyla yıkılmasıdır.

**Karakterler:** Sınıf farkının temel alındığı bu filmde karakterler toplumsal yapının bir parçası olarak resmedilmiştir. Komik mimik ve konuşmalarıyla öne çıkan karakterler güldürüyü tamamlar niteliktedir. Bu karakter komiklikleri, filmin vurguladığı toplumsal yapıdan tamamen ayrı düşünülemeyeceği için, durum komiklikleri filmin öyküsüne uyum sağlayabileceklerdir. Karakter komiği, futbol dünyasındaki iki yüzlükleri

anlatan bu hikâyenin, gülünç bir hale getirilmesine hizmet etmiştir. Alt sınıfı temsil eden karpuzcu İnek Şaban karakteri, dürüst, cesur, mücadeleci, saf ve yetenekli bir karakter olarak resmedilmiştir. Düşük gelirli olmasına rağmen, üst sınıfın yaşam standartlarına özenmez. Yanlış anlaşma giderildiğinde, “Futbolcunuzu buldunuz hadi bana eyvallah” diyebilmektedir. Bu da İnek Şaban’ı gururlu ve gözü tok yapar. Bu yönleriyle erdem sahibi bir karakterdir. Ona çok benzeyen futbolcu Bülent ise, İnek Şaban’ın tam tersi özelliklere sahiptir. Çıkarıcı, sahtekâr ve hilecidir. Biçim özelliklerinin aynı, karakter özelliklerinin ise tamamen farklı olması, manevi değerlerin önemini vurgulamada rol oynar. Bu yüceltilen karakter özellikleri, futbol dünyasındaki, gösterişli hayatlara sahip insanlarla dalga geçilmesine olanak tanıyacaktır. İnek Şaban’ın bulunduğu durumdan faydalanmaya çalışmaması, saf gibi görünüp mafyayla dalga geçmesi güldüren sahneler arasındadır. Bu noktada gülmeyi kışkırtan durum, sıradan bir karakterin mafya ile dalga geçebilmesi ve kendi hayatından edindiği deneyimlerle onların dünyasında varolabilmesidir. İnek Şaban karakterinin, tesadüf eseri futbolcu Bülent yerine geçmesi, yaşadığı hayatın gerçeklerinden kopmasına neden olmaz. Tam tersine o her fırsatta, sevdiği kız için başlık parası kazanmaya gittiğini ve isminin Şaban olduğunu söyler ama kimseyi inandıramaz. Bu sırada o, safça karpuzcu olduğuna ve evlenecek olduğuna dair iddialarda bulunarak izleyiciyi güldürür. Kendisine maç esnasına kaleye gitmesini söyleyen antrenöre, “Ne yapacağım kalede?” diye sorar. Antrenör sinirli bir şekilde, “İspanak ekersin, iyi mi?” diye onu azarlar. İnek Şaban cevap olarak “Ebe gümececi

eksem olmaz mı, bizim manavda daha pahalı” diye cevap verir. Örnek olarak, bu espride gülünen, İnek Şaban’ın Fenerbahçe maçında oynayarak, hayatında hiç bir zaman elde edemeyeceği bir pozisyonda olması fakat şapşal bir şekilde bunu çok fazla önemsemiyor oluşudur. O hala şaşkınlık içindedir ve bulunduğu durumu kavrayamamıştır. Onun bu şapşallığı, izleyiciyi güldürürken, zamanla işlere hâkim olması keyiflendirir. Filmin başındaki Şaban ile sonundaki Şaban arasında fark vardır. Basit bir karpuzcudan, kendi yeteneklerini keşfetmiş ve ispatlamış bir futbolcuya dönüşür. Kurtlar sofrası olarak tabir edebileceğimiz futbol sektöründeki sınavdan başarıyla geçmiştir.

İnek Şaban’ın çevresindeki diğer karakterler, eleştiri hedefi olan futbol sektörünün birer parçasıdır. Birbirlerini tartaklayan iktidar ilişkileri içinde resmedilirler. Futbolu izleyen konumundaki mahalle eşrafı ve futbolu üreten konumundaki mafya bağlantılı kulüp yönetimi, filmdeki diğer karakterleri oluşturur. Mafyayı oynayan Kara Mithat karakteri, “O kadar!” repliğiyle ünlenmiştir. Emrindeki adamlara iş buyurduktan sonra kullandığı bu replik, mafyadaki kölelik düzenini ironik bir dille anlatır. Üst sınıfı temsil eden, kimi dalkavuk, kimi kabadayı, kimi de şımarık olan karakterlerin güldürüdeki işlevi, mafya ve futbol ilişkisini zıtlasmalar yoluyla, komik bir dille anlatmaktır. Bu iktidar ilişkilerinde gülünen sahneler, onların kabadayılıklarına İnek Şaban’ın verdiği tepkiler ve filmin sonunda yaşanan değişimlerdir. Dolayısıyla ağırlık ana karakter üzerinde olsa da, filmdeki diğer karakterlerin sistemin birer parçası olarak, hikâyeyi oluşturmada etken rolleri vardır.

## **Gülme Ne Şekilde Gerçekleşiyor?**

Filmdeki komedi unsurları üç ana süreç üzerinden üretilir. Bunlar yanlış anlaşılma, önce uyum sağlayamama, sonra duruma uyum sağlayarak başarı elde etmedir. Ana fikir, sıradan bir insanın futbol sektörünü deşifre etmesi ve kitlelerin özendiği yaşam biçiminin görüldüğü gibi olmadığını göstermesi üzerinedir. Filmdeki esprilerin ana hedefi, futbol zenginlerinin üstünlüklerinin izleyicinin gözünde, gülme yoluyla sarsılmasıdır. Bu yönüyle gülünçlükler alaycı ve eleştirel gülmeyi kışkırtır. Dolayısıyla, komedideki gülünç unsurlar üstünlük teorisi yardımıyla açıklanabilecektir.

Yanlış anlaşılma bölümünde Şaban, kendini mafya ve lüks hayat içinde bulunca, durumdan istifade etmeye çalışmaz ve kendini ısrarla anlatmaya çalışır. Safça kendisinin aradıkları kişi olmadığını dile getirirken kullandığı dil komiktir. Esprilerin özünde, bir karpuzcunun zenginliğe özenmeyen özgüvenli ve komik sözleri yer almaktadır. İzleyicinin neşeye güldüğü, Şaban'ın zenginlik ve şöhret karşısında takındığı gözü tok ve saf tavrıdır. Şaban'ın zenginlik ve statü karşısında kendi dürüst ve saf karakterini koruması, onu izleyici gözünde üstün bir konuma getirir. Yaptığı saf espriler de bu konumu pekiştirir. İzleyici üstünlük hissi ile güler ve bu gülüş sınıfsaldır. Sıradan insanların, ünlülere ve zenginlere göre daha “delikanlı” oldukları bağlamında yapılan espriler gülmeyi tetikler. Bu durumda gülmenin sınırlarını sınıfsal olanın alanına dâhil olmaktadır.

Filmdeki gülünç unsurlar, Şaban'a zorla futbol oynatılırken yaşanan komiklikler ile devam eder. Güldürünün akışını sağlayan komiklikler,

Şaban'ın uyum sağlamaya çalışırken düştüğü gülünç durumlar ile oluşturulur. Ancak Şaban'ın içine düştüğü bütün gülünç durumların arkasında yatan sebep, mafya bağlantılı futbol yönetiminin Şaban'ı tehdit yoluyla çalıştırıyor olmasıdır. Böylece futbol endüstrisindeki çarpıklıklar anlatılır. İzleyici, Şaban'ın gol yemesine ve saf tavırlarına gülerken bir yandan da, iç yüzünü daha yakından gördüğü futbol dünyasındaki çarpık ilişkilere gülmektedir. Medyada futbolculuk mesleği her zaman çok kazandıran prestijli bir meslek olarak pazarlanmıştır. İzleyici konumundaki birçok insan futbolcu olmak isteyebilir. Ancak işlerin dışardan görüldüğü gibi olmadığını anlatılması, zaten hiçbir zaman o dünyaya erişemeyecek olan izleyiciyi rahatlatacaktır. O güne kadar, futbolcuları özenerek seyretmiş olan izleyici, Şaban'ın onlara prim vermeyen alaycı ve saf tavırları karşısında keyfilenir ve üstünlük hisseder. Diğer yandan o dünyaya erişmenin gereksizliğini idrak eder ve rahatlar. Her iki durum da hazzı kısırtarak gülmeyi tetikler.

Şaban'ın karpuzculuktan gelen deneyimiyle futbolda başarı kazanması ve cesareti sayesinde mafyanın ona verdiği görevleri yapması, alt sınıftan insanların da şans verilince kendini kanıtlayabileceğini göstermektedir. Filmin bu önermesi izleyiciyi cesaretlendirir ve keyiflendirir. İzleyici Şaban vasıtasıyla, gözünde büyüttüğü üst sınıfa karşı kendini üstün hisseder. İzleyici, Şaban'ın tahsilat sırasındaki gerçek karakteriyle uyuşmayan kabadayı hareketlerine gülerken, sıradan bir insanın başarılı olmasından keyif almaktadır. Kendisi de böyle bir duruma düşse aynı başarıyı gösterebileceğini düşünerek güler.

Şaban ve kaleci Bület'in karşılaşması, onları ayırdedemeyen mafyanın şaşkın hali komedinin çözülme aşamasındaki gülünç durumdur. Filmden doğan beklenti burdaki yanlış anlaşmanın düzelmesidir. Kara Mithat'ın iki aynı insan karşısında şaşkınlığa uğrayınca, Şaban kendini tanıtır ve “delikanlı” bir şekilde nasıl o kadar başarılı olduğunu açıklar. Mafyanın iktidarı geçici bir süreliğine de olsa sekteye uğramıştır.Şaban'ın Kara Mithat'a diklenmesi ve meydan okuması filmin çözülme noktasıdır. Buradaki gülme, sıradan insanın Şaban aracılığıyla, karanlık adamlar karşısında kendini üstün hissetmesinden kaynaklanmaktadır. Şaban'ın alaycı ve kendinden emin duruşu üst sınıftan futbolcuların iktidarının sorgulanmasına yöneliktir.

Sonuç olarak, bu filmin amacı, hiçbir zaman ünlü ve zengin olamayacak izleyicisini gülme yoluyla telkin etmektir. Film, izleyicisine şu mesajı vermektedir; “Sen de, özenerek baktığın ünlüler gibi yetenekli ve güzelsin. Sıradan bir insan olman sadece bir şans, dolayısıyla bir gün şansın dönebilir ve sen de ünlü ve zengin olabilir, televizyondan özenerek seyrettiğin hayata sahip olabilirsin. Ama bu hiçbir zaman olmasa bile, asıl önemli olan, dürüstlük ve “delikanlılıktır”. Asıl mutluluk, zenginlikte değil, iyi bir insan olmakta gizlidir. Sen de ünlü olmasan bile, bu güzel bir özelliklerinle iyi bir hayat sürebilirsin.” Film, izleyicinin, ünlülerin dünyası karşısında kendini üstün hissetmesini sağlayarak ve ona birgün onun da bu hayata sahip olacağı umudunu vererek rahatlatmaktadır. İzleyici, gözünde büyüttüğü iktidara karşı gülerek kendini üstün hissedecek, asıl mutluluğun kendi sürdüğü hayatta olduğunu hatırlayarak rahatlayacaktır. Bütün bu mesajlar güldürü

yoluyla verilir. Güldürünün temelindeki karpuzcu futbolcu uyumsuzluğu, filmin sonunda, birbirini tamamlayan meslekler olduğu açığa çıkar.

Karpuzcu, futbolcu sınıfsal konumları arasındaki çelişki giderilmiştir.

### 5.3. Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979)

**Kurgu:** Film toplumsal hayatta bir gerçekliğe denk gelen dramatik olayların komik bir hikâye şeklinde anlatmaktadır. Filmde geçen olaylar, nedensellik ilişkisi içinde gerçekleşir. Kurgu, saf bir karakterin, töre düzenine uyum sağlayamaması, isyan etmesi ve duruma bir çözüm getirmesi şeklinde ilerler. Filmin izleyicide doğurduğu beklenti “şimdi ne olacak” şeklindedir. Giriş, gelişme, sonuç şeklindeki akış dâhilinde senaryodaki duygusal ve komik öğeler eş zamanlı olarak ilerler. İzleyiciyi hem güldürüp hem de hüznlendirecek olaylar iç içedir. Örneğin, ana karakter Sefil Bilo’nun (İlyas Salman), köyün Ağası (Şener Şen) ile diyalogları komik olsa da dramatik yapıdan kopuk değildir çünkü diyaloglar toplumsal yaşamda, çarpık bir düzenin nasıl süregeldiğini komik bir dille göstermektedir.

Konu dramatik bir yapı üzerine kurulu olsa da, izleyiciyi hüznlendirecek öğeler öne çıkarılmaz. Bunda ana karakterin hep gülen yüzünün etkisi büyüktür. Bunun yerine, genel konudan uzaklaşmayarak, karakterlerin birbirlerini aşağılamaları, benzetmeler, iktidar ilişkileri ekseninde küfür edilmesi, ana karakterin ortalama zekâ düzeyinden düşük, saf hareketleri sonucu olayları anlayamaması, ağanın kurnazlıkları, kurguda güldürmeyi sağlayan aslı unsurlardır. Komiklikler bu olayların birer sonucudur. Filmin beslendiği kaynak, Türkiye’nin doğusundaki kırsal hayattır. Dolayısıyla

konunun oluşturulmasında geçmişe referans yoktur. Filmin çekildiği tarihteki gerçeklikler komik bir açıdan anlatılmıştır. Erkek Güzeli Sefil Bilo'nun hikâyesinde düzenin çarpık yanları komik bir şekilde anlatılarak, aslında bu yaşanan olayların saçma olduğunu göstermek amaçlanmıştır. İzleyiciye ağılık düzeninin gerçek yüzünü göstermek ve izleyicinin bu düzene gülmesini sağlayarak feodal sistemin iktidarına meydan okumaktır.

Bir komedinin olmazsa olmazı “mutlu son” kavramı bu filmde biraz karmaşıktır. Dikkatleri soyut bir mutlu sona çeker. Sefil Bilo'nun ağayı öldürüp hapse girmesi mutsuz bir son olarak algılansa da, sevdiği kızın onu bekleyemeye söz vermesi ve feodal düzenin kırılması asıl mutlu son olarak gösterilmektedir. Filmin bütün hikâyesi bir toplumsal dönüşümü anlattığı için bu filme toplumsal güldürü diyebiliriz. Bu dönüşümü reddeden insanların ne derece gülünç durumlara düşebileceği alt metinlerle anlatılmaktadır.

**Mekânlar:** Filmde kullanılan tüm mekânlar toplumsal hayattaki gerçekliklerle uyumludur. Herhangi bir abartma, uyumsuzluk, anormallik ya da gülünçleştirilmiş mekân tasarımı yoktur. Köy meydanı, dağlar, ev içleri filmin asıl hikâyesini anlatmasına katkıda bulunur. Mekânların gerçekçiliği sayesinde, bu olaylar ne kadar komik olsa da bir yanıyla gerçek olduğunu izleyiciye hatırlatmaktadır. Filmin bütünü köyde geçtiğinden mekânlar, köy içiyle sınırlıdır. Başka bir mekân kullanılmaması köyün dış hayattan kopukluğunu göstermektedir. Mekânlar hikayenin bir parçasıdır. Filmde kullanılan her mekânda komik olaylar gerçekleşir. Duygusal durumların

anlatıldığı ayrı mekânlar yoktur. Duygusal sahneler daha çok satır aralarına sıkışmış alt metinler olarak izleyiciye mesaj vermektedir. Mekanlar, kırsal hayatı anlatacak düzeyde şekillendirilmiştir. Konudan kopuk olarak gülmeye artı ya da eksi bir katkısı yoktur. Mekanlar, gerçekçi bir şekilde Türkiye'nin doğusunda olabilecek bir köy hayatını ve zorluklarını yansıtmaktadır. Bu zorlukların gösterilmesi güldürüyü engellemez, tam tersine insanların hayatını zorlaştıran durumlar ve ilişkilerin aslında ne kadar gülünç olabileceğini göstermek gibi bir işlevi vardır.

**Karakterler:** Filmdeki karakterlerin hepsi, feodal ilişkiler içindeki köylülerdir. Ana karakter Sefil Bilö saflığı, dürüstlüğü ve garibanlığıyla diğer köylülerden farklıdır. Sefil Bilö ağlanacak haline sürekli gülen bir karakterdir. Bu özelliği sayesinde, karakterin başına gelen trajikomik olaylar izleyiciyi hüznlendirmeden güldürmeyi başarır. Sefil Bilö kendiyile dalga geçebilen, kompleksiz, içi dışı bir karakterdir. Dış etkilere tamamen açıktır. Diğer karakterler onu kolaylıkla kandırıp, kullanabilirler. Savunma mekanizması yoktur, yalana başvurmaz. Bu haliyle karakterin düştüğü gülünç durumlar anlatılır. Ancak gülünen sadece Sefil Bilö'nün salaklıkları değil, feodal sistemin insanları düşürdüğü zavallı durumlardır. Örneğin, köylünün Ağa'ya sarsılması zor bir güven duyması ve Ağa'nın bu güveni suistimal ederek köylüleri kullanması, kaypak konuşmaları ve döneklikleri küfürlerle birlikte komik hale gelir. Asıl gülünen karakter özellikleri, Ağa'nın sahtekarlığı, çıkarıcılığı ve bunu farkedemeyen köylülerin cahilliğidir. Birbirini besleyen bu iki karakter özelliği, kurnaz Mahö Ağa ile saf Sefil Bilö arasındaki gerilimli ilişkide somutlaşır. Diğer köylü

karakterler, bu gerilimi dengelemede, ve gerçekliğin farkedilmesinde rol oynar. Dolayısıyla, gülünçlükler hikayenin anlatıldığı ilişkiler ağında gizlidir. Tek bir karakter etken, diğerleri edilgen değildir. Aksine, ana karakter ağırlıklı olarak, diğer karakterlerin de olayların gidişatına yön vermede etkisi vardır. Dolayısıyla yan karakterler kendi hallerinde komiktirler.

Filmdeki bütün karakterler, hikaye boyunca inişli çıkışlı bir değişim süreci geçirirler. İzleyici, ders alma sürecindeki tökezlemelere ve düşülen hatalara güler. Filmin başındaki insanla sonundaki insan aynı değildir. Feodal düzenin içinde sorgusuz sualsiz sömürülen insanlar, döngüyü kırıp kendi hayatları uğruna mücadele içine girmişlerdir. Aşırı saflık yerini bir kavrayışa, kabullenme yerini isyana, koşulsuz inanç yerini sorgulamaya bırakmıştır. Karakterler kadenci bakış açısından sıyrılıp, müdahaleci bir pozisyona geçmişlerdir. Bu yönüyle senaryo, karakterlerin düştüğü gülünç durumlarla bezeli bir aydınlanma hikâyesidir.

### **Gülme Ne Şekilde Gerçekleşiyor?**

Filmdeki komedi unsurları, feodal düzenin devamını sağlayan boyun eğme, cahillik, saflık ve dalaverenin insanları nasıl gülünç duruma düşürdüğü üzerine kuruludur. Gülme yaratan üstünlük teorisi, bu filmde üç şekilde somutlaşır. Gülünç duruma düşen karakterler bu durumdan küfür ederek kurtulmaya çalışırlar. Bu noktada gülme sağlayan durum, aklını Ağa'nın hizmetine vermiş köylünün kendini bilmeme halidir. İçinde bulunduğu yanlıgıyı farkedemeyen köylünün kendini beğenmişliği, şaşkınlığı ve

beceriksizliği, izleyicide “ben durumun farkındayım”, ve dolayısıyla “film karakterlerinden üstünüm” hissini yaratır. Ancak bu olumsuz özellikler, filmin akışı içinde olumluya doğru evrilecektir. İzleyicinin güldüğü, feodal düzen gerçekleridir. Dolayısıyla gülünen olgunun sınırları toplumsal alanda şekillenir.

Filmde hem üstünlük hem de rahatlama teorisinin yardımıyla açıklayabileceğimiz ikinci durum, ana karakterin pervasızlığıdır. Başına ne gelirse gelsin gülmeye devam edebilen bir karakter izleyiciyi keyiflendirecektir. Hayatın zorluklarıyla gülerek başeden bir karakter, “gülerek her şeyin üstesinden gelinebilir” hissini yaratacaktır. Bu da izleyicinin kendi hayatıyla empati kurmasına olanak tanır. Bu noktada gülünen iktidarın kendisidir. Sefil Bilo, saf ve cahil olsa da kendisine dayatılan töreye bütün içtenliğiyle karşı çıkar. Kendisini adam öldürememekle suçlayan köy halkına gülümseyerek direnir. Ana karakterin samimi ve içten çizgisinden hiç bir zaman kaymaması, töreyi umursamaması, izleyiciyi de kendi hayatında ona dayatılan kuralları umursamaması için cesaretlendirecektir. Bu durum, toplumsal baskı ve dayatmalar altındaki bireyler için önemli bir rahatlama. Ana karakterin bu hareketlerine gülünmesi, bastırılmış enerjinin dışavurumudur. Bu rahatlama, kurallar altında ezilen insanın özgüvenini tekrar kazandırdığı için, üstünlük teorisine ilişkilendirilebilir.

Üstünlük hissi yaratan üçüncü gülme, hep itaat bekleyen iktidarın bizi nasıl oyuna getirdiğinin afişe edilmesinden doğan keyiften kaynaklanır. Kapalı

kapılar ardında dönen oyunlar Ağa'nın kaypak davranışları ile açığa çıkar. İzleyiciye "Senin ne mal olduğunu biliyoruz" hissini veren iktidar oyunları, izleyiciye biliyor olmanın keyfini yaşatır. Gülünen, zalim iktidarın sarsılmakta olan iradesidir. Bu gülme içten içe kendi hayatını etkileyen iktidar odaklarının, ipliğinin bir gün pazara çıkacağına dair inancı perçinler. Ana karakterin başından geçen olaylar ve onun hep gülen yüzü, normal hayatta başımıza gelenlerle uyuşmamaktadır. Bu kadar saf ve dürüst birinin toplumu dönüştürücü etkisinin olması, başına gelen onca talihsiz olaya ve aşağılanmaya karşın hala gülüyor olması, gündelik hayattaki ortalama beklentilerle uyuşmamaktadır. Sefil Bilo'nun dağa çıkıp eşkiya olarak boyundan büyük işlere kalkışması, sevdiği kıza hediye diye tezek götürecektik kadar saf olması, aynı çerçevede uyuşmazlık teorisiyle bağdaştırılabilir. Bu uyuşmazlıklar gülmeyi tetikleyen abartıya izin verirken, toplumsal dönüşümü hedefleyen bir hikâyenin temelini oluşturur.

Sonuç olarak, film güçsüz Sefil Bilo ile güçlü Maho arasındaki çelişki üzerine kurulmuştur. Bu çelişki iki zıt pozisyon arasındaki iktidar mücadelesinde düğümlenir. Toplumsal sağduyuya yakın olan, saf ve dürüst karakterin diğerini alt etmesi ile çelişki çözülür. Ezilen tarafın, iktidara karşı acemi mücadelesi ve iktidara sahip karakterin onu hafife alması izleyiciyi keyiflendirir. Başkasının emrinde olmadan özgürce yaşama umudu, filmin temel önermesidir. Devrim yapamayacak kadar saf ve aptal görünen Sefil Bilo bu haliyle izleyiciyi güldürürken, film boyunca geçirdiği değişimlerle izleyicideki kendisine yönelik algıların değişmesini sağlar. Sefil Bilo'nun mevcut düzenle uyuşmayan hal ve tavırları gülmeyi tetikleyen baş etkidir.

Ancak bu tavırların aynı zamanda bir toplumsal dönüşümün anahtarı olması hikâyedeki anlatım tekniğinin gücünü göstermektedir

### **5.3.1. 1970'lerin Komedi Filmleri Analizi- Genel Sonuç**

1970'li yıllarda çekilen bu üç film için yaptığım analiz, bu filmlerde, çelişkiyi ve çözüm umudunu temel alan bir anlatım tekniği olduğunu ortaya çıkarmıştır. Üç filmde de, karakterler büyük değişimler geçirmişlerdir. Hababam Sınıfı öğrencileri, her şeyin gırgır şamatadan ibaret olmadığını anlamış, İnek Şaban ünlü bir futbolcu olarak kendini ispatlasa da, o gösterişli dünyaya prim vermeyerek mütevazı hayatı seçmiş, Sefil Bilo bütün saflığına rağmen, ağalık sistemini yıkmıştır. Üç filmin sonunda da bütün çelişkiler ve uyumsuzluklar çözülür ve daha iyi hayat umudu doğar. Bir olay örgüsü ve sonunda kavrayış gerektiren bu çözüme, geçmişte gülünen şeylere karşı, mesafeli bir duruşu da beraberinde getirir. Filmin başında gülünen ile sonunda gülünen şey aynı değildir. Başlardaki bedensel ve alaycı gülmeler, filmin sonlarına doğru çelişkilerin çözülmesiyle, neşeli gülümsemelere dönüşür. Bu filmler, bedensel gülmeye yol açan kaba esprilerle tansiyonu yüksek tutmakta, ancak hikâye ilerledikçe, kaba ve gürültülü kahkahalara yol açan durumların toplumsal alanda onaylanmadığı göstererek izliyiciyi bir kavrayışa ve neşeli gülmeye davet etmektedir. Bu filmlerde gülmeye yol açan üstünlük ve rahatlama hissi, iki kademeli olarak gerçekleşmektedir. Başta karakterin saflığına ve olayları kavrayamamasına gülüyoruz, daha sonra olayların akışı neticesinde, karakterin saflıktan kahramanlık mertebesine erişmesinden keyiflenerek gülüyoruz. Hababam

Sınıfı'nda bu biraz daha farklı geliŖse de, sonuç olarak iktidar el deęiŖtirmektedir. Dolayısıyla, bu filmler toplumsal bir mesaj ve daha iyi bir hayat umudu verirken, gülmenin farklı boyutlarını da izleyiciye yaŖatmaktadır.

#### **5.4. Hababam Sınıfı (2004)**

**Kurgu:** 2000'lerde çekilen Hababam Sınıfı serisinin ilk bölümü, konu, karakterler, mekânlar bakımından 1970'lerde çekilen Hababam Sınıfı'nı referans almıŖtır. Kurgu, Hababam Sınıfı nostaljisi üzerine kurulmuŖ olsa da, yeni nesil Hababam Sınıfı, orijinal versiyonundan içerik olarak önemli farklılıklar göstermektedir. Her ne kadar, bunun bir devam filmi olarak değerlendirilmemesi gerektiğine dair söylemler olsa da, film, açıkça önermesini eski Hababam Sınıfı'na dayandırmıŖtır. Bu nerme, üzerinden yıllar gemiŖ olsa da, Hababam Sınıfı ruhunun yaŖatılmasıdır. Ancak yeni filmdeki Hababam Sınıfı'nın anlattığı hikâye ve güldürme Ŗekli bugünkünden oldukça farklıdır. Eski Hababam Sınıfı iki temel öğe üzerine kuruluydu. Öğrencilerin, alaycı eğlence biçimleri ve müdür muavininin onların bu tutumlarına karŖıt bir tutum geliŖtirerek Hababamlıları alay edilecek pozisyona dŖürmesi. Yeni Hababam Sınıfı kurgusunda, orijinal hikayede olduğu gibi, iki farklı gülmeyi kışkırtan ve hikayenin temelini oluŖturan, sağduyuyu ve haylazlığı simgeleyen taraflar açıkça belli değildir. Dolayısıyla hikâyenin ikinci ayağı eksiktir. Sağduyulu, espri anlayıŖı olan bir otoritenin eksikliği yeni Hababam Sınıfında, güldürünün Hababamlıların esprilerinden ibaret kalmasına neden olmuŖtur.

Eski Hababam Sınıfı'nda öğrencilerin öğretmenleriyle ve birbirlerinin zaaflarıyla dalga geçmeleri, yaratıcı şekillerde kopya çekmeleri, her şeyi dalgaya vurmaları izleyiciyi güldüren komikliklerin önemli bir bölümünü oluşturuyordu. Yeni Hababam Sınıfı'nda, okuldan kaçmalarından, kopya çekme şekillerine kadar birçok güldürme amaçlı sahne taklit edilmiştir. 2000'li yıllarda olduğumuzu gösteren yeni bir espri yoktur. Hababam Sınıfına ait komikliklerin hepsi eski Hababam Sınıfı hareketlerinin yeniden yorumlanmasıdır. Bu anlamda kurguya yeni nesil Hababam Sınıfı'nın kattığı yeni bir anlam yoktur. Kurguda güldürü öğeleri olarak eski Hababam Sınıfı komiğine referans verilir. Bu gülme tembel öğrencilerin ders çalışmaktan kaçması ve çevrelerindeki her şeyle alay ederek eğlenceye yönelmesidir. Bu esnada yapılan espriler ve oyunlar gülmenin karşılığını oluşturur. Ancak yeni Hababam Sınıfı, asıl hikâyeyi oluşturan, alaycı gülmeye karşı otoriter bir gülmeden yoksundur.

Otoriter gülüşün işlevi, ailelerinin terkettiği Hababam Sınıfı öğrencilerine kol kanat gererek, onları sorumluluk sahibi bireyler haline getirmektir. Yeni filmde otoriteyi temsil eden yetişkinlerin tutumu basiretsiz, çıkarıcı ya da pasif olarak nitelendirilmiştir. Kurguda öğrencilerin karşısında konumlandırılan yetişkinlerin konumunun öğrencilerin yıkıcı ve alaycı tavırlarından önemli bir farkı yoktur. Okul müdürü öğrenciler için “düşman”, “müşteri” tanımını kullanmakta, hademe arka kapının anahtarı için öğrencilerden rüşvet istemektedir. Hababam Sınıfı'nın alaycı tavırlarını, yine gülünç bir şekilde yapıcı olarak dönüştürecek bir karakter olmadığı için, yeni Hababam Sınıfında gülme, öğrencilerin kendi aralarında yaptıkları

esprilerle sınırlıdır. Mizansenin merkezinde öğrenciler olduğu kadar, çıkarıcı okul müdürü ve pasif öğretmenler vardır. Yetişkinlerin dünyasındaki esprilerin tonu yıkıcıdır. Öğrencileri eğitmekten, onları yola getirmekten yoksun, ya onların yaptıklarını gizlice destekleyen pasif bir tavır ya da onlardan kurtulmaya çalışan kolaycı bir yaklaşım hâkimdir.

Kurgunun güldürüdeki işlevi tek bir gülmeyi kışkırtmaktır. Bu gülme okul sahibi ve öğrencilerin savaşımdan doğar. Bu savaşa eski Hababam Sınıfı öğrencilerinden Güdük Necmi de öğretmen olarak katılır. Ancak onun da öğrencileri sağduyuya davet etme gibi işlevi yoktur. Onunla birlikte gelen espriler, Hababam Sınıfı'nın alaycı gülmesine eklemlenir. Eski Hababam Sınıfı'nda Mahmut Hoca'nın yaptığı gibi sağduyu sahibi karşıt bir gülme yaratmaz. Dolayısıyla eski Hababam Sınıfı'na sırtını dayayan yeni Hababam Sınıfı bir önermeden ve hikâyeden yoksun kalır.

Yeni Hababam Sınıfı'nda öğrencileri bir noktadan diğerine taşıyacak, onlarda farkındalık yaratacak, onların alaycı gülmesini tersine çevirecek bir karakter yoktur. Yetişkin kadrosundaki diğer karakterler, Hababam gülmesine hizmet eder. Filmin sonunda Güdük Necmi'nin okul müdürüyle yaptığı “sağduyulu” bir konuşma sonrasında müdürün akıllanıp okulu satmaktan vazgeçmesi, yeni Hababam Sınıfı'nda eskisine benzer bir hikâyeye olduğu izlenimini vermektedir. Ancak, alaycı gülmenin hem okul müdürü hem de öğrenciler nezdinde filmin sonuna kadar hiçbir engel tanımadan, karşıt bir mizahi anlayışla ters düz edilmeden ilerlemesi, filmin finalini inandırıcılıktan uzaklaştırmıştır.

**Mekanlar:** Filmin tamamı, eski Hababam Sınıfı'nda olduğu gibi, bir okul ortamıdır. Öğrenciler aileleriyle yakın ilişkide olmadıkları için okulu evleri gibi benimsemişlerdir. Bu sayede, okul içi mekânları kendileri için birer eğlence mekânına dönüştürürler. Bütün bu eski Hababam Sınıfı'nda var olan sahneler, Hababam'ın karnalvalesk, alaycı gülmesine hizmet eder. Okul içinde yasak olan şeyleri yaparak ve kuralları bozarak kendi eğlence mekânlarını yaratırlar. Eski Hababam Sınıfı'nda olduğu gibi, öğrencilerin ailelerinin ilgisizliği, okulu bir yuva gibi benimsemiş olmaları gibi, mekânın dramatik yapıdaki önemini vurgulayan unsurlar arka plandadır. Filmde Mahmut Hoca gibi sağduyuyu temsil eden otoriter bir karakterin yokluğu yüzünden, bu eğlence mekânı içinde süregelen dram gölgede kalmıştır. Aslında, aileleri onlara sahip çıkmadığı için, okulun öğrencilerin hayatındaki yeri son derece önemlidir. Ancak bu durum, bütün film alaycı hababam gülmesinin etkisinde olduğu için öne çıkmamaktadır. Yeni filmde, karakterlerin verdikleri bütün mücadele, okul sahibinin okulu satmasını engellemek üzerine kuruludur. Bu mekânın neden bu kadar önemli olduğu, öğrencilerin üzerindeki dönüştürücü etkisi, filmin sonunda yapılan kısa bir konuşmada yüzeysel olarak dile getirilir. Dolayısıyla, kurgudan kopuk nostaljik referanslar dışında, mekanın anlatıdaki işlevi Hababam Sınıfı'nın okul içinde yaptıkları yaramazlıkların ve komikliklerin dekoru olarak kalmıştır.

**Karakterler:** Karakterlerin arasında olumlu özelliklere sahip, süregelen kaosu sağduyuyla ortadan kaldıracak biri yoktur. Eski Hababam Sınıfı'nda, Mahmut Hoca filmin ana karakterlerinden biri olarak bu rolü üstlenmiştir.

Böylelikle yaramaz ve tembel Hababam Sınıfı öğrencilerinin dilinden anlayan biri olarak, okul içinde dengeleri sağlayan da bu karakterdir. Yeni Hababam Sınıfı 'nda bu rolü eski Hababam Sınıfı öğrencisi Güdük Necmi almıştır. Ancak bu karakter gerek geçmişi, gerek de eğitimi bakımından bu rolü üstlenme kabiliyetinden uzaktır. Önce öğrencileri dize getirir gibi görünse de, sonradan onlarla birlik olur. Güdük Necmi'nin karakter olarak anlatıdaki işlevi, eski Hababam Sınıfı'nın yaşayan bir üyesi olarak onu hatırlatması ve dolayısıyla anlatımın nostaljik tarafını güçlendirmesidir. Ancak, bu karakterin yeni Hababam Sınıfı'na günümüz şartlarında bir anlam katmadaki işlevi yüzeyseldir.

Okul Müdürü rolündeki Deli Bedri (Mehmet Ali Erbil), öğrenci düşmanı, para düşkünü, çıkarıcı, kaba ve duyarsız bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Filmde fazlasıyla ön plandadır. Öğrencilerden müşteri olarak bahseder. Öğretmenlere saygısı yoktur. Arkalarından konuşur. Bir yetişkin olarak, öğrencilere örnek olmaktan uzak, çocukça tavırlar sergilemektedir. Bütün bu abartılı ve agresif tavırlar, Hababam Sınıfı komiklikleri karşısında konumlandırılan diğer komik sahnelerdir. Bu tavırlar, okulu satmaya çalışan okul müdürünün Hababam Sınıfı'ndan ne kadar sıkıldığını anlatmaktadır. Bu amaca hizmet eden isyankâr tavırların bütününe bakıldığında, müdür karakterinin anlatıdaki işlevinin, kaba komiklikler yapmak olduğunu görüyoruz. Hababam Sınıfı'ndan daha bıçkın ve baş edilemez bir karakter olarak, Hababam Sınıfı'nın bedensel şakalar temelli komikliklerini perçinlemekten başka bir işlevi yoktur. Film boyunca hiç bir değişim geçirmeden hırçın davranışlarını sürdüren bu karakterin, filmin sonunda

basit bir konuşmayla, okulu satmaktan vazgeçmesi, karakteri inandırıcılıktan uzak hale getirmiştir. Deli Bedri karakteri, kaba komedinin sonucu olan bedensel gülmeye hizmet eder. Yetişkin, baba ve müdür konumundaki bu karakter, bir komedi klasiği haline gelmiş eski Hababam Sınıfı'na gönderme yapan bir filmde anlamlı bir yere oturmamaktadır.

Hababam Sınıfı karakterleri eskisinin taklidi olsa da, benzer şekillerde tasvir edilmişlerdir. Bedensel şakalar, yaramazlıklar ve eğlence odaklı bir öğrencilik hayatı yaşamak isteyen gençler olarak, komik bir atmosfer yaratarak, rollerini yerine getirdikleri söylenebilir. Ancak eski Hababam Sınıfı'na baktığımızda, aileleri tarafından terkedilen, hayatı erteleyen öğrencilere sahip çıkan, onlara doğru yolu gösteren, fedakâr Mahmut Hoca adında bir karakter görüyoruz. Kendine göre bir mizah anlayışı olan bu karakterin Hababam Sınıfı'nın yarattığı bedensel gülmeyi, kültürel gülmeye dönüştürme işlevi vardır. Yeni filmde Hababam Sınıfı'nın varlık sebebi olan, hayatî önem taşıyan bu rol eksiktir. Bu eksiklik yetişkinler katında pasiflik, agresiflik ve çıkarıcılık ile doldurulmuş ve yine bedensel gülmeye katkıda bulunmuştur.

### **Gülme Ne Şekilde Gerçekleşiyor?**

Orijinal Hababam Sınıfı'ndaki öğrenciler tarafından yapılan esprilerin benzerleri, yeni Hababam Sınıfı'nda da yapılmaktadır. Öğrencilerin, öğretmenlerine karşı alaycı tavırları ve dersi kaynatma çabaları aynıdır. Öğrencilerin eğlenceli, umursamaz ve haylaz tavırları ile okulda neşeli bir hava yaratılmaktadırlar. Öğretmenlerini delirtmeleri, kurallara uymamaları,

sınav yapılmasını engellemeleri ile normal bir sınıf profilinden çok farklı ve abartılı bir profil çizerler. Hababam Sınıfı'nın okulda yarattığı bu anarşizm ile üstünlük elde ederler. Orijinal Hababam Sınıfı'nda olduğu gibi alaycı gülme Hababam Sınıfı şakaları üzerinden başlar. Onları hizaya sokmaya çalışan her türlü otorite ile (okul müdürü, öğretmen) ile dalga geçerler. Hababam Sınıfı iktidara gülerken, izleyici de onların bu üstünlüğü şakalar yoluyla elde etmesine güler. Yani, Hababam Sınıfı'nın şakalarına gülerken, öğretmenlerin düştükleri durumlara gülmektedir.

Okul sahibi Deli Bedri'nin, saldırgan ve uyanık tavırlarıyla, onların şakalarını ve kural tanımazlıklarını dizginleyen tek engeldir. Çileden çıkmış halde öğrencilere küfür etmesi, bağırıp çağırması onu, Hababam Sınıfı karşısında gülünç duruma düşürür. Hababam Sınıfı'nın üstünlük taslayan gülmesinin karşısına kendisinin daha üstün olmasını istediği gülmesini koyar. Ancak kendi yaklaşımının alaycı ve yıkıcı olan gülmeden hiçbir farkı yoktur. Dolayısıyla, filmde birbirine karşı yıkıcı bir üstünlük iddia eden iki tarafın gülmesi savaşmaktadır. Fakat Deli Bedri'nin anormal gülüşünün Hababam Sınıfı gülmesinden içerik olarak bir farkı yoktur. O da onların zaaflarından faydalanarak espriler yapar. Saygısızca davranışları ile okul üzerinde hâkimiyetini perçinlemeye çalışır. Okulun sahibi olduğu için öğretmen ve öğrencilerle istediği gibi dalga geçebilen bir karakterdir. Deli Bedri'nin bu abartılı tavrı gülünçtür fakat teoride Hababam Sınıfı'nın yıkıcı gülmesine eklenmiştir. Deli Bedri ile Hababam Sınıfı arasındaki iktidar savaşı, filmdeki gülünç unsurları oluşturmaktadır. İzleyicinin Deli Bedri'ye güldüğü şey Hababam Sınıfı öğrencilerine güldüğü şeyle aynıdır.

Dolayısıyla, izleyiciyi kişilerin zaaflarına gülmekten alıkoyan hiç bir unsur yoktur. Herhangi bir sağduyulu espri, filmin önermesini oluşturmaz. Okul müdürü öğrencilerin, öğrenciler birbirlerinin ve öğretmenlerin zaaflarına gülmektedirler. Hababam Sınıfı'nı dize getirmekle görevli Güdük Necmi'nin de (Halit Akçatepe) tavrı da öğrencilerle dalga geçer niteliktedir. Okuldaki hademe ise, ikiyüzlü davranarak öğrencilere kazık atmaktadır. Filmdeki farklı karakterler, sürekli olarak birbirlerine ağızlarının payını vererek komik olurlar. Film boyunca gülünen, bazen Hababam Sınıfı'nın, bazen öğretmenlerin, bazen hademenin birbirlerini küçük düşürmelerinden ibarettir.

Sonuç olarak, 2000'li yılların Hababam Sınıfı, herkesin birbiriyle alay ettiği bir olay akışı ve kaba şakalar üzerine kuruludur. 70'li yılların Hababam Sınıfı'nda mizansenin merkezinde olan dönüşüm, burada yüzeysel olarak bir final sahnesi olarak işlenmiştir. Filmde baba figürünün eksikliği, okuldaki diğer öğretmenlerin sağduyulu bir otorite kurmaktan uzak oluşları, Hababam sınıfı öğrencilerini kendi bedensel şakalarına ve alaycılıklarına hapsedmiştir. Bu bağlamda, filmdeki diğer karakterlerin işlev olarak haylaz öğrencilerden bir farkı yoktur. Öğretmen rolündekiler ya pasiftirler ya da otorite kılığında anarşi yaratmaktadırlar. Anlatının zayıflığı, gülme biçimini de etkiler. Gülme sadece bedensel şakalar ve alay ile sınırlı kalır. Filmin hissettirdiği üstünlük, laf oyunları ile birbirini alt etmekten ibarettir. Sıkışmış enerjinin kaynağı, altta kalmanın sıkıntısıdır. Bu sıkıntıyı aşmak için, hazır cevaplık ve gerekli yerde lafı gediğine oturabilmek gerekmektedir. Karakterlerden biri bunu yaptığında izleyici, karşındakine

ağzının payının verilmiş olmasıyla rahatlar. Filmde okulun satılması sorunsalı yüzeysel bir çelişki yaratır. Satışı engelleyecek inandırıcı hiçbir şey olmamasına rağmen çelişki çözülür. Aslında bir çelişki yoktur çünkü çelişkinin çözülmesi için gerekli adımlar atılmaz, diğer yandan karakterlerin alaycı ve yıkıcı kişilik yapısı, bu çelişkinin varlığını anlamsız kılar.

### **5.5. Maskeli Beşler İntikam Peşinde (2005)**

**Kurgu:** Filmin ana konusu, ağırlıklı olarak dramatik bir yapı üzerine kuruludur. Senaryodaki hüznü öğeler ana konuyu oluştururken, birbirinden kopuk, mantık dışı olay örgüsünün komik unsurlar olarak sunulması senaryoda çelişki ve tutarsızlık yaratmaktadır. Film, beş arkadaşın, çocuk esirgeme kurumunda birlikte büyüdüklerini göstererek başlar. Daha sonra yetişkinliklerinde çeşitli suçlardan hapse düşmüşlerdir. Aynı koğuştta yatan beş arkadaşın, hapishane görevlisi Salih ile kurdukları samimi ilişki ve para bulmak için kendilerini feda etme çabaları bütün olayların görünen sebebidir. Ancak bu dramatik yapıda, komedi filmiyle bütünleşen herhangi bir komik unsur ya da espri yoktur. Kurguda gülme hazzını kışkırtan durumlar, genellikler beşlinin sakarlıkları üzerine kuruludur. Ardarda yapılan üç soygunda da espriler, ortalama zekâ düzeyinin altındaki bir insanın yapacağı aptallıkların ötesinde değildir. Dolayısıyla kurgudaki olay akışında, gülme, duygusal sahnelerin araya girmesiyle kesintili olarak bedensel ve alaycı esprilerle sınırlandırılmıştır. Duygusal ve komik öğelerin senaryoda bir arada bulunması hikâyenin oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Ancak, konusu itibariyle filmde

doğan beklenti, karakterlerin başarılı bir soygun yapıp tedavi parasını bulması ve eski arkadaşlarından intikam almalarıdır. Senaryodan doğan beklenti, bütün aptallıklarına rağmen, azmedip soygunu gerçekleştirmeleri ve amaçlarına ulaşmalarıdır. Ancak izleyiciyi güldürmek için senaryoya koyulmuş aslı unsurların kurguda yer aldığını söyleyemeyiz.

İzleyiciyi güldürmek iddiasında olan Maskeli Beşler İntikam Peşinde adlı komedi filminin kurgusu, güldürü öğelerinden kopuk ilerlemektedir. Duygusal sahneler aracılığıyla karakterlerin iyi tarafları ortaya çıkarılmış, böylece izleyicinin karakterlere sempati duyması sağlanmıştır. Karakterler hırsız ya da dolandırıcı olsalar dahi, onların da iyi kalpli ve yaşadıkları hayatın onları suç işlemeye ittiği gösterilmektedir. Bu kopuk öğelerin arasındaki geçişler, izleyicide psikolojik bir kaymaya neden olur. Duygusal bir durumdan doğan sempati ve acıma duyguları, saçma durumları ve aptallıkları ile yerini gülmeye bırakır. Bu durumda sahneler arasında keskin geçişler olduğunu söyleyebiliriz. Güldürmek için tasarlanmış komiklikler genellikle, duygusal sahnelerden tamamen kopuk olarak gösterilen aptallıklar ve küfürlerdir. Bunların filmin konusuyla ya da olay akışıyla bağlantısı yoktur. Bu durum, hep aynı şeyi farklı biçimlerde tekrarlayan durum komedisini akla getirmektedir. Sonuç olarak, filmdeki espriler senaryoyla bütünleşmemiş bir kurguyu ortaya koymaktadır. Kurgunun anlatıdaki işlevi, genelde yüzeysel olan esprilerin bahanesi olmasıdır.

**Mekânlar:** Maskeli Beşler filmindeki mekânlar karakterlerin kendini ifade etmesine, konuyu belli bir akış halinde anlatılması için bir zemin sağlamak

yerine, konudan kopuk esprilerin yapılabilmesi senaryoya eklenen mekânlar izlenimini vermektedir. Mekânlar arasında birbirini tamamlayan, anlatıya hizmet eden bir bağ yoktur. Hapishane, gardiyanın evi, soygun yapılan banka, plaza, villa, hayvanat bahçesi ve lunapark mekânlarının her biri başka bir işlev görmektedir. Bu işlevi kendi başlarına komik olabilecek esprilerin yapılabilmesine olanak tanıyan dekorlar olarak tanımlayabiliriz. Bu kopukluğu daha net bir şekilde ortaya koyabilmek için, öne çıkan mekânlarda neyin gülünç olduğunu ayrı ayrı belirtmemiz gerekir.

Filmin ilk sahnesi hapishanede başlar. Hapishane koşulları normal hayatta olmayacak şekilde rahattır. Koşu yeşilliklerle donatmaları, koşu raki sofrası kurup eğlence düzenlemeleri, beş arkadaşın da aynı koşu olması toplumsal hayattaki gerçeklerle uyumamaktadır. Gerçek dışı koşullara sahip bir hapishane koşu, esprilere ve komikliklere zemin hazırlamaktadır. Ancak Türkiye'deki hapishane şartları herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Bu duruma istinaden, izleyicilerin asıl güldüğü, zorlayıcı olmayan hapishane koşullarıdır. Hapishanelerin sanıldığı kadar kötü, mahkûmların da sanıldığı kadar suçlu olmaması izleyiciyi rahatlatacaktır. Hapishanelerde de hayat bir şekilde eğlenceli geçebilmektedir. Bu düşünce hapishane koşullarına gülüp geçmeyi ve gerçek hayattaki hapishane koşullarında abartılacak bir durum olmadığına dair rahatlatıcı bir düşünceyi, sezgisel düzeyde ortaya çıkaracaktır. Sonuç olarak, bu mekanın filmdeki işlevi, hapishanede de olsalar, beş arkadaşın her zaman eğlenceli olduğunu izleyiciye göstermek ve bu olağan dışı zemin üzerinde tezat görüntüler kullanarak izleyiciyi güldürmektir. Beşli,

hapishaneden çıktıktan sonra Gardiyan Salih'in evine ziyarete giderler. Bu ziyaret sırasında Salih'in ailesinin dramını son derece gerçek ve dramatik bir şekilde öğrenirler. Evdeki rakı sofrası, Salih'in oğlu, hasta Tolga'nın odası gerçeklerle uyumludur. Bu mekânda komediye yer yoktur. Mekanın işlevi filmdeki duygusal tarafı göstermektir.

Tedaviye maddi destek istemek üzere Güven Holding Binasına giderler. Plazanın içi, klasik bir iş yeridir. Plazaya girdikleri zaman verdikleri tepkiler, sınıf farkını ortaya koymaktadır. Plazanın dışında Tekin'in sahibi olduğu Güven Bank tarafından dolandırılmış alacaklılar eylem yapmaktadırlar. Beş arkadaş Tekin'den aldıkları aşağılayıcı cevaptan sonra, plazanın dışına çıkıp protestolara kısa bir süreliğine katılırlar. Plazanın içi ve dışı arasında cereyan eden gerginlik komediye zemin hazırlar. Ancak espriler, Tekin ve avukatının protestoculara karşı absürd tepkileri ve Tezcan'ın kendini protestoya kaptırmasıyla sınırlıdır. İzleyici, Holding Binası ve çevresinde gelişen olaylarda film kahramanlarının nafile direnişine; aynı zamanda zengin adamın pişkinliğine gülmektedirler. Soygun yapılan Güven Banka, soygun sırasında beşlinin sakarlıklarını sergileyebildikleri bir yerdir. Gülünen, beş arkadaşın soygun yaparkenki başarısızlıklarıdır. Kendi aralarındaki laf dalaşları, banka sakinlerine olan tavırları komiğin konusunu oluşturur. Soygundan kaçarken farkında olmadan hayvanat bahçesine sığınır. Bir süre nerede olduklarını anlamadan panik halinde koştururlar. Karakterler hayvanat bahçesinde çocuklaşırlar. Fil sesinden, maymundan, aslandan korkup kaçarlar. Bu mekânda gülünen karakterlerin yaşadıkları safça korkudur. Buldukları

yere adapte olmakta yaşadıkları zorluklardır. Bütün bunlar yine onların aptallıklarını anlatmaktadır.

Beşli Tekin'i kaçırmak için evine gider. Evde maskeli balo vardır. Tekin vampir kılığına girer. Tezcan Tekin'in vampir kılığından korkar. Aynı şekilde Tekin'in palyaço kılığındaki avukatı, vampir kılığındaki Tekin'i görünce korkudan bayılacak gibi olur. "Isırma abi" der. Bu sırada beşli saklandıkların perdenin altından ayakları gözükmektedir. Maskeli balo aracılığıyla, vampir kılığındaki Tekin'den korkulması üzerine sahnelerle güldürmek amaçlanmıştır. Gülmeyi kışkırtacak esprilerin temelini, ortalama zekâ düzeyinin altında bir insanın verdiği doğrudan tepkiler ve akıllı kişilerin bu tepkilere tahammülsüzlüğüdür. Duygusallıkların yaşandığı sahneler ve hapishane dışındaki bütün mekânlar, beşlinin aptalca hareket ederek nasıl komik durumlara düştüğünü göstermektedir. Sonuç olarak, bu mekânlarda gülünen durumlar bir araya getirildiğinde saf hareketler dışında neye gülündüğüne dair daha soyut ve bütünlüklü bir cevabımız yoktur.

**Karakterler:** Maskeli Beşler denilen karakterler, aralarında eskiye dayanan arkadaşlık ilişkisi olan beş arkadaştır. Karakterler sokak serserisi diyebileceğimiz, lümpen sınıfa dahildir. Karakterleri, uzlaşmacı tip, asabi tip, akıllı tip, lider tip ve saf tip olarak sınıflandırabiliriz. Beş arkadaş, farklı karakter özelliklerine sahip olsalar da, özlerinde hepsi biraz saf ve sakar olarak tasvir edilmektedirler. Kendi aralarında dayanışmacı bir tavır içersindedirler. Ancak birbirlerinin salaklıklarına tahammül edemezler ama benzer salaklıkları her biri yapar. Kendileri bir sürü suç işlerler ancak onlara

para vermeyen Tekin, onların gözünde “şerefsizdir”. Karakterler, normalde aptalca konuşmadıkları halde, olaylar cereyan ederken, ortalama zekâ düzeyinin altında hareketler sergilemektedirler. Böylece karakterlerin tam olarak hangisinin, ne ölçüde zeki ya da aptal olduğuna karar verilemez. Bu açıdan bakıldığında karakterlerin kendi içinde tutarlı olarak inşa edilmediğini söyleyebiliriz. Neredeyse her sahnede karakterlerin ne kadar saf ve iyi niyetli oldukları vurgulanmaktadır. Çapkın ama saf, gerçekçi ama saf, akıllı ama saf, asabi ama saf, kabadayı ama saf olmaları karakterlerdeki başlıca çelişkilerdir. Karakterlerin saf olmaları değişmeyen özellikleridir. Diğer özellikleri ise duruma göre değişkendir.

Karşı cinse bakışları bacı-abela-“helal süt emmiş kız” ekseninde geleneksel ve cinsiyetçidir. Çapkın karakter dışındakiler, kimseye yan gözle bakmazlar. Yakışıklı olan karakter kadınlarla ilgili her fırsatı değerlendirmeye çalışır. Ona göre daha vasat olan diğerlerinin diğerlerinin o taraflarda bezi yoktur. Bu duruşlarıyla aseksüeldirler. “Namuslu” bir kızla evlenmeyi bir tek yakışıklı karakter dile getirir. Diğerleri bunu düşünmez ya da dile getirmez. Filmde kadına yaklaşım yakışıklı olanın kadınlarla ilişki kurabildiği, diğerlerininse avucunu yaladığıdır. Bu komedide komik kadın karakter yoktur.

Karakterlerin sistemle herhangi bir sorunu yoktur. Sistem içinde haklarına razıdırlar. Bu halleriyle apolitik bir duruşları vardır. Zengin olma hayalleri, taraf değiştirebilmeye hazır olmalarıyla kaypaktırlar. “Allah daha çok versin” diyerek tok gözlü olduklarını gösterirler. Zenginin malında gözleri

yokmuş gibi davranırlar ama o güne kadar hayatlarını hırsızlık yaparak geçirmişlerdir. Öfkeleri sisteme karşı değil, kişiseldir. Bu duruş kişisel ve apolitik olduğu için tehlikesizdir. İzleyicinin tepkisini çekme, onu düşündürme riski yoktur. Hiçbir şeyi eleştirmez. “Bari o kendini kurtarsın” sözüyle kaderci bir bakış açısına sahip olduklarını gösterir. Karakter vurgusu saf ve iyi niyetli olmalarındadır. Kendilerini gündelik küfürler ve saf hareketlerle ifade ederler. Bütün bu davranış biçimleri, karakterlerin iyi bir amaç uğruna kötü bir şey yapmalarını gerekçelendirir ve izleyiciyi kafasında soru işareti bırakmadan onu saf (kaba) komediyle baş başa bırakır. Yaşadıklarının kişilik özelliklerini dönüştürücü bir etkisi yoktur. Başladıkları yere geri dönerler. Bu anlamda herhangi bir farkındalık ya da ilerlemeden söz edemeyiz.

### **Gülme Ne Şekilde Gerçekleşiyor?**

Kurgu, mekân ve karakterlerin, saflık ve iyi niyet kavramları çevresinde düğümlenmesi ve bu çerçevede ortalama zekâdan düşük aptallıkların sergilenmesi, üstünlük teorisi kapsamında değerlendirilebilir. Küfür etmeleri, kahramanların meydan okuma cesaretlerini gösterdiği için, bazı izleyicileri keyiflendirebilir. Tam tersine, kahramanların soygun sırasında yaptıkları sakarlıklar, izleyicinin kendini üstün hissetmesini sağlar çünkü izleyicinin, kendisi öyle bir soygun yapacak olsa, filmde gösterilen aptalca hataları yapmayacağını düşünecektir.

Asabi kişilik, sivri tiplere tahammül edememek, ortalama Türk insanının bir özelliği olarak yorumlanabilir. Tezcan ve Kamil’in asabi davranışları diğer

arkadaşları tarafından dizginlenir. Tezcan'ın zayıf hapisane arkadaşına tahammül edemediği için sataşması, rapçi taksiciyi dövmeyle kalkması Kamil'le birlikte, Güven Holding Binasının önünde olay çıkartması, en ufak terslikte kendi arkadaşlarına asabi çıkışlar yapması, senaryoda güldürmeyi amaçlayan unsurlardır. Kamil'in hayvanat bahçesinde yüzüne tüküren lamaya saldırmaya çalışması ve aşırı tepki vermesi de benzer egonun bir sonucudur. Dolayısıyla, Kamil ve Tezcan'a yapılan tüm müdahaleler, ister hayvandan ister insandan gelsin, onları sinirlendirecektir. Bütün bu davranışlar kendini her daim haklı gören, tahammülsüz insanın tipik davranışları olarak yorumlanabilir. Bu noktada filmde asıl gülünen, Kamil ve Tezcan'ın bu gibi olaylar karşısındaki tepinmeleridir.

Ancak bu güldürü unsurlarının gündelik dilde kullanılan küfür ve sataşmaların ötesinde herhangi bir göndermesi yoktur. Dolayısıyla, izleyici kendini, kahramanların salaklıkları sayesinde üstün hissedebilir ve gülebilir. Diğer yandan onayladıkları karakterlerin dürüst, iyi niyetli ve saf olmalarından ötürü onların küfür, suç, sataşma gibi olumsuz hareketlerini de hoş görüp gülebilirler. Ancak gülmenin hissettirdiği üstünlük, o sahnede yer alan esprilerle sınırlıdır. İktidara meydan okuma ya da başkaldırı gibi daha genel ve soyut bir yönelmesi yoktur. Üstünlük vurgusunun yapıldığı en bariz espri, hareket çekmedir. Zengin aile, Tekin'i evlat edinince, Tekin, beş arkadaşına arabanın arka koltuğundan hareket çeker. Bu sahne, Tekin'in beşliye karşı kazandığı bir zaferdir. Bu hareket beş arkadaşın belleğinde öyle bir iz bırakmıştır ki, yıllar sonra Tekin dolandırıcılıktan tutuklanınca, onlar da Tekin'in arkasından aynı anda hareketi çekerler. Bu hareket ile

intikam alınmış ve üstünlük kazanılmış olur. Bu noktada rahatlama teorisi de devreye girer. Tekin'e çekilen son hareket, kötü adamdan intikam alınmış olduğu için izleyiciyi rahatlatacaktır.

Rahatlama teorisinin, bu bağlamda üstünlük ile çakıştığını görebiliriz.

Izleyicinin beyaz perdede gördüğü karakterler, suça eğilimli, işsiz, eğitimsiz, kendine bir çıkış yolu arayan, özünde iyi niyetli kişilerdir.

Türkiye, 2010 yılı verileriyle %16.4 işsizlik oranının olduğu bir ülkedir.

Göçle büyük şehirlere gelen, kendi kültürünü şehir kültürüyle sentezleyen insanların şehir nüfusunun önemli bir miktarını oluşturmaktadır. Maskeli

Beşler izleyicisi bu özelliklerin hepsine sahip olmasa bile, benzer kaygıları

taşıdığını varsayıyorum. Hayatının bir bölümünde çaresizlikten banka

soymayı düşünmüş, plazalara özenerek bakmış, kendi ya da bir yakını

hapishaneye düşmüş, işsiz kalmış, yeterli eğitim alamamış izleyiciler,

Maskeli Beşler filmine gülerek sıkışmış enerjilerini boşaltabilirler. Bu enerji

başarı tanımıyla ilgilidir. Başarı tanımının parayla ve meslekle ölçüldüğü bir

toplumda, bu tarz filmler manevi değerlerin daha önemli olduğunu

vurgulayarak alt ve alt-orta sınıfları telkin etmektedir. Filmde yüceltilen

değer, fedakârlık ve yardımseverliktir. Küfür etmek, kurban olmaya ve

aşağılanmaya karşı en basit başkaldırıdır.

Üstünlük teorisiyle açıklanabilen espriler, olay örgüsüyle iç içe değildir.

Filmdeki üstünlük duygusu uyandıran espri niteliğinde sunulan küfürler ve

bedensel komiklikler filmin konusundan bağımsız olarak da izlenebilir.

Filmdeki komiklikler, ince zekâ gerektiren mizahtan yoksundur. Gülme anlatıdan kopuk olarak küfür ve sakarlıklar ile sınırlandırılır.

Sonuç olarak, *Maskeli Beşler* bir komedi filmi iddiasında olmasına rağmen, olayların akışını sağlayan, asıl olay üzüntü vericidir. Karakterler film akışı içinde, bu olayla temas ettiklerinde, gülünç öğeler yok olur. Filmdeki tüm güldürü unsurları, beş arkadaşın sakarlıkları ve birbirleriyle alay etmeleri üzerinedir. Konu görünürde dramatik bir yapı üzerine kurulu olsa da, gülme sadece alaycı ve bedensel esprilerle sınırlanmıştır ve bu durum filmin başından sonuna kadar hiç değişmez. Gülme yoluyla hissettirilen üstünlük, beş arkadaşın sakarlıklarına karşı izleyici de “ ben olsam, daha akıllı davranırdım” hissidir. Gülmenin rahatlatmaya yönelik kısmı da, beşlinin zengin arkadaşından intikam almasıdır. Filmin sonunda çektikleri hareketle somutlaşan bu his, “ sonunda adalet yerini buldu” mesajıyla verir.

Filmin özündeki çelişki, parasız insanların hasta bir çocuk için para bulmaya çalışmasıdır. Bu çelişki, olayların temel motivasyonu olmasına rağmen, karakterlerden ve kurgudan tamamen bağımsızdır. Ulaşılması gereken ulvî hedef uğruna her türlü sakarlık ve aptallık gösterilebilir. Asıl çelişkiyle bir bağı olmayan komiklikler, aslında komedinin özünü oluşturmaktadır.

Karakterler, filmin sonunda başladıkları yere dönerler. Karakterlerin sistemle hiçbir sorunu olmadığı için, aslında giderilecek bir çelişki ve bir umut da yoktur. Dolayısıyla tüm çelişki ve umut konu dışı bir çocuğa yönlendirilmiştir. Alaycı ve bedensel gülme neşeli gülmeye ve kültürel gülmeye evrilmez. Beş arkadaş başladıkları yere, yani hapisyaneye geri

dönerler. Bu haliyle, film gülme yoluyla izleyicisine bir deneyim yaşatmamakta, sadece kaba şakaların kışkırttığı gülme deneyimi için bir zemin oluşturmaktadır.

### 5.6. Recep İvedik (2008)

**Kurgu:** Recep İvedik filminde, olaylar tek bir karakterin çevresinde kurgulanmıştır. Olayların gidişatını yöneten Recep İvedik adlı karakterdir. Gündelik hayatın akışında normal görünen bütün olay ve durumlar, onun agresif müdahaleleriyle yön değiştirir ve alışılmadık bir hal alır. Bu noktadan bakıldığında, her ne kadar filmin bir konusu var gibi görünse de, eyleyici pozisyonundaki Recep İvedik'in hayatın alışılmış ritmini bozan söz ve davranışlarını izlemekteyiz. İzleyicinin güldüğü ise sadece bu karakterin sarfettiği, çoğunlukla yıkıcı olan sözleri ve davranışlarıdır. Film, bu eylemlerin olumsuz şekilde algılanmaması için, Recep İvedik'in çocukluğuna ve çocukluk aşkına gönderme yapar. Diğer yandan, bütün yıkıcı ve saygısız hareketlerinin arkasında, saf ve iyi niyetli bir karakteri olduğu mesajını izleyiciye verme amacını taşır. Filmin başında sokakta bulduğu cüzdanı sahibine teslim etmek için gösterdiği yardımsever ve fedakâr davranışlar, onun daha sonra yapacağı bütün yıkıcı hareketlerin de sempatik olarak algılanmasına hizmet edecektir. Filmin başında çocukluğuna yapılan göndermenin, kaba saba tavırlarına rağmen, Recep İvedik'in samimi ve içten olduğuna izleyiciyi ikna etme işlevi vardır. Harbi çocuk imajı, bu keskin fakat arka plandaki anlatımlarla güçlendirilir. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki, izleyicinin karakterin içtenliğinden

etkilenmesi ve onu benimsemesi için yapılan bu göndermeler gerekli olsa da, yeterli değildir. Şahan Gökbakar'ın inandırıcı oyunculuğu, İvedik karakterinin daha önceden bilinen bir televizyon karakteri olması, Türkiye'deki sınıfsal değişimler, bu karakterin fazlasıyla sevilip benimsenmesinde önemli rol oynayan faktörlerdir. Ancak kurguda, dışardan fena halde çirkin görünen bu adama gülünmesinin sebebi senaryoya yerleştirilmiş bu tarz göndermelerle onun hareketlerinin meşrulaştırılmasıdır.

Kurguda gülmeyi sağlayan unsurlar akıştaki kesintilerdir. Beklenen şekilde gelişen bir konuşmanın Recep İvedik tarafından “Gonuşma leynn” diye ya da bir tartaklama ile kesilmesi film boyunca sürekli olarak gösterilen davranış biçimidir. Gündelik hayatın beklenenden farklı akması, akışa, “maganda” olarak tabi edilebilecek, lümpen sınıftan biri tarafından müdahale edilebilmesi izleyiciyi keyiflendirir. Bu bağlamda filmin doğurduğu beklenti, giriş, gelişme, sonuç şeklinde bir hikâye değil; Recep İvedik gibi bir magandanın onlar yerine hayatın akışına müdahale edebiliyor olmasıdır. Filmde asıl gülünen durum, karakterin abartılmış ve kendine özgü tavırlarıyla süslenmiş cüretkârlığıdır. Recep İvedik'in agresifliği, orta ve üst sınıfın nezaket ve görgü kurallarına, davranış kalıplarına, yapmacık hareketlerine, kendini beğenmişliğine karşıdır. Film, bugüne kadar karikatür dergilerinde hep “öteki” olarak resmedilmiş, şehirli elit kesimin nefret ettiği magandanın, sempatik yüzünü gösterdiği için, kendini şehirli seçkinler arasında konumlandırmayan geniş halk kitlelerince sevilir. Ancak bazen bu hoşgörüsüzlüğün dozu kaçır ve alt sınıftan insanlara da sataşır, onların

kalplerini kıracak sözler söyler. Fakat, İvedik'in yüceltilmiş karizması bütün bu hareketlerinin altında kötü niyet olmadığını, hoşgörülmesi gerektiği mesajını kurgunun da yardımıyla izleyiciye iletmektedir.

**Mekânlar:** Filmde kullanılan mekânlar gerçek hayatla uyumludur.

Uyumsuz olan ve komiğin konusunu oluşturan durum, Recep İvedik'in bu mekanlara uyum sağlayamaması ve sağlayamadıkça mekanları kendine göre şekillendirme çabasıdır. Açık büfede, yemeklerin dizildiği masanın başına oturması, otel odasında saksıya işemesi, aerobik dersinde yellenmesi, bu gibi durumlara örnek olabilir. Bütün ağırlık, Recep İvedik'in söz ve davranışlarında olduğu için mekanların anlatıda önemli bir işlevi yoktur.

Asıl önemli olan, Recep İvedik'in bu mekânları dönüştürücü özelliğidir. Recep İvedik'in evi, kamyon şoförleri derneği gibi, alt sınıflara ait mekanlarda alaycı ve daha az agresif tavırlar takınırken, lüks otel gibi üst sınıfa ait mekanlarda saldırganlaşmaktadır. Dolayısıyla, uyum sağladığı mekânlar, onun alaycılığını, uyum sağlayamadığı mekânlar ise agresifliğini gösterir. Mekânların, Recep İvedik'in hareketlerine olan etkisi gülmenin sınıfsal yönünü göstermektedir. Her iki şekilde de çevresindeki insanlara karşı umursamaz tavırlarda bulunabilmesi, onlara meydan okuyabilmesi, onu bir anti kahramana dönüştürmektedir. İzleyicinin, Recep İvedik'e gülmesinin altında yatan sebep, kendisinin yapamadığını yapıyor ve onu eziklikten kurtarıyor olmasıdır. Böylece, Recep İvedik'in tüm itici davranışlarına rağmen, izleyici onu bağrına basmıştır.

**Karakterler:** Filmde, Recep İvedik dışında inşa edilmiş bir karakter yoktur. Çevresindeki herkes onu dinler ve ona uyum sağlamaya çalışır. Herkes onun bozguncu tavırlarına bir anlam vermeye çalışmaktadır. Fakat onlar, Recep İvedik'e uyum sağlayana kadar, alay konusu olup önemsizleşirler. Bir tek sevdiği kız Sibel ve annesi ona karşı çıkabilirler ama onlar da Recep İvedik'in bozguncu hareketlerinin aracı olmaktan öteye gidemezler. Bu karakterler, senaryonun akması için gereklidir. Sibel'in anlatıdaki işlevi, Recep İvedik'in kendisiyle uyumsuz olan lüks bir otelde kalması ve bozgunculuk yapmasıdır. Asıl gülünen, Recep İvedik'in bütün otel personeline isyankâr ve kaba davranabilmesidir. Bu davranışlar, lüks otele gitme gücü olmayanları ya da gitse de zorlama nazik tavırlar içine girenleri güldürecektir. Karakterin davranışları aracılığıyla gülmenin yöneldiği alan iki yönlüdür. Bireysel olarak, izleyici yapmaya cesaret edemediği şeyleri başkasının büyük bir cüretkârlıkla yapıyor olması izleyiciyi keyiflendirir ve güldürür.

Toplumsal olan taraf ise, kültürümüze sonradan giren ve üst sınıflara ait olan ve alt sınıflara dayatılan davranış ve tüketim şekillerine olan nefrettir. Karakterin anlatıdaki işlevi, bu isyanı kendine özgü sözcük oyunları, küfür, cahillik ve bedensel şakalar yoluyla alternatif bir dil yaratarak ifade etmesidir. Bu yönüyle izleyiciye isyanını ifade edebileceği bir dil sunmaktadır. Recep İvedik dilinin gençler arasında bu kadar yaygınlaşmasının altında yatan nedenler, bu dilin sadece komik olmasının yanı sıra, bu alanlarda aranabilir. Ancak bahsettiğimiz isyankâr gülmenin yöneldiği bütünlüklü bir hedef yoktur. Ona yabancı olan ve dayatılan her

çeşit üst-orta sınıf davranış ve tüketim biçimine karşı, kendini sorgulamadan savunmak ve saldırmaktır. Bu gülme, her türlü elitist dayatmaya karşı çıkar ve elitizm karşısında kendini konumlandırır. Bu anlamda karakter, birikmiş bir nefreti temsil eder. Gülmeyi kışkırtan ve bu nefreti ifade eden güç Recep İvedik karakterinde toplanmıştır. Ancak bu kontada belirtmek gerekir ki, Recep İvedik'in nefreti karşılıksız değildir. İvedik karakterinde somutlaşan “Maganda” tiplemesi, köyden kente göçün yarattığı bir stereotiptir. Şehirli, elit yaşam biçimine tehdit olarak görülen bu tipleme, karikatür dergileri başta olmak üzere çoğu medyada nefret edilen “öteki” olarak konumlandırılmıştır. Recep İvedik, seçkinliğe özenmekten bıkmış olan halkın desteğini de alarak, “öteki” olmadığını haykırmaktadır. Böylece bugüne kadar kendisinden nefret ederek, onu ötekileştirenlere karşı öfkesini dile getirmektedir.

Recep İvedik, bugüne kadar olumsuz çağrışımları olan maganda tiplemesini temize çıkarmak için şu ifadeyi kullanır:“Agresifim, kompleksliyim, ama perdelerimi kaldırdığımda da son derece uysal, kedi gibi biriyim”. Karakterdeki bu iki farklı özellik, yıkıcı davranışlarının meşrulaştırılmasına katkıda bulunmaktadır. O, aslında son derece iyi niyetli ve saf biridir ama çevresinin yapmacıklığı, dalkavukluğu ve “yanlış” hareketleri onu çileden çıkarmaktadır. Kompleksliliği, eleştiriye açık olmaması, karşısındakini dinlememesi, kendisine laf söyletmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda her ne kadar, başkalarının dayattığı kuralları hiçe saysa da, kompleksli yönüyle kendiyi barışık olmadığı söylenebilir. Böylece bir “anti kahraman” olarak herkes tarafından kabul görülen kuralları bozar ve

kimsenin yapamadığı yapar. Diğer yandan kompleksli olması, onun mükemmel olmadığını ve halktan biri olduğunu vurgular. Ona karşı gelenlerle, “safı oynayarak” değil, onların oyunlarını bozarak baş eder. Kedi gibi uysal biri olması ise izleyicinin duygusal tarafını harekete geçirerek, Recep İvedik duruşunu haklı çıkartır. Bu filmde Recep İvedik’ten başka her şey önemsizdir. Mekânlar birer dekor, diğer karakterler Recep İvedik’in sataşmalarının nesnesidir. En çok gülünen kısımlar, İvedik’in en çok agresifleştiği bölümlerdir. Bunun dışında, bedensel şakalar ve komikliklerle toplumsal kuralları hiçe saymaya devam eder.

### **Gülme Ne Şekilde Gerçekleşiyor?**

Recep İvedik’in hayatın sıradan akışına müdahale etmesi ve böylelikle isyankâr bir şekilde rutine meydan okuması, filmde gülmeyi en çok tetikleyen komikliklerdir. Bu rutine sıradan insanların doğal halleri ve yetkili kişilerin rollerine uygun davranışları dâhildir. Recep İvedik, Kendine yakın hissettiği insanlara, ona ters davranmadıkları sürece agresif ve şakacı tavırlar içerisindedir. Bu şakalar genelde rutini zararsız bir şekilde kırdığı için eğlencelidir ve neşeli gülmeyi doğurur. Bunun yanında, kendinden sınıfsal ya da entellektüel açıdan kendinden daha üstün olanlara karşı, alaycı gülmeyi kullanarak saldırgan bir tavır takınır. Kendine sınıfsal açıdan yakın insanlara yaptığı espriler onun dış dünyayla uyumsuzluğunu gösterdiği için uyuşmazlık teorisi alanında açıklanabilir. Uyuşmazlığın gerçek hayattan türetilmesi esprileri daha gerçekçi hale getirdiği için insanları güldürebilmektedir. Recep İvedik kendini ya çevreye uydurmaya çalışır ya

da çevresini şiddet yoluyla kendisine uymaya zorlar. Karakter o kadar sıra dışıdır ki hiç bir yere tamamen uyum sağlayamaz. Bu durumda, izleyiciyi güldüren, toplumsal yaşamın bize dayattığı normlar ve kurallara karşı çıkabilmektir. Sonradan hayatımıza giren, her şey dahil otel politikaları, açık büfeler, ikinci filmde aynı şekilde sunulan Starbucks, suşi, lüks partiler, bize yeni tüketim, davranış, satın alma, yeme içme, konuşma biçimleri dayatan sistemler olarak sunulmaktadır. İzleyici normal hayatında bu kavramlarla karşılaştığında, sonradan öğrendiği bu yenilikler karşısında uyum sorunu yaşayabilmektedir.

Bu durum sosyal ve kişisel bir baskıyı da beraberinde getirir. Toplumsal beklenti, kişinin bu sistemin gereğine uygun davranmasıdır. Buradan kaynaklanan yaşam biçimi dayatmalarının hoyrat bir şekilde yerle bir edilmesi, izleyicinin içinde oluşturulmuş baskıyı serbest bırakır. Toplumsal dayatmalar sonucu kanıksadığı baskıya, başka bir açıdan bakarak, o baskıdan kurtulabilmektedir. Bu durum, izleyici açısından müthiş bir rahatlamadır. Recep İvedik gülmesi, her ne kadar sınıfsal temellere dayansa da, bununla sınırlı değildir. Bu gülmenin, popüler kültürden beslenen, eşitlikçi bir yaklaşımı vardır. Yaşamsal bir içgüdü olan, canı istediği gibi davranma, çevredeki herkes ve her şey üzerinde iktidar sahibi olma arzusu, bu gülmenin temelinde yatmaktadır. Ancak, gülmeyle elde edilen bu geçici iktidarın, id enerjisi dışında herhangi bir dayanağı yoktur. İd enerjisi, insanın bütün zihinsel ve cinsel enerjisinin saf kaynağı olduğu için, ondan beslenen her türlü hareket tehlikeli olduğu kadar samimi de olabilir.

İzleyicide sahicilik hissini doğuran bu kaynaktır ve dışarıya içten kakhahalar olarak yansır.

Recep İvedik filminde, gülmeyle doğan üstünlük hissi, her türlü engellenmeye karşıdır. Her ne kadar yeni orta sınıf adetleri hedef alınsa da, saldırıların tamamen ayrılmış bir hedefi yoktur. Bireysel üstünlük, kendini kanıtlama, dayanaksız meydan okuma, gülmeyle sağlanan üstünlük hissinin kaynağında bulunmaktadır. Recep İvedik filmindeki gülme, kişinin toplum içinde sivrilme, hiç bir meziyeti olmasa da, harbi çocuk olmasıyla takdir görme, canını sıkanlara karşı ölçüsüzce tepki verebilme arzularını tatmin etmektedir. Bunları engelleyen her türlü toplumsal mekanizmaya karşı geliştirilen yeni silah, Recep İvedik dilidir. Bu dil he şeyi yok sayabilir, harcayabilir ve yıkabilir. Gülmenin yıkıcı enerjisi, öldürmek istediği karşıt ego yapılanmasında patlar. Bu gülme karşısında herhangi bir yeniliğin ya da ilerlemenin inşası mümkün değildir. Toplum içinde başarılarıyla, ya da ilginç özellikleriyle sivrilen insanlar bu gülmenin hedefindedir.

Recep İvedik muhalif tavırlarıyla, toplumsal alanda bireylere bir rahatlama olasılığı sunmuştur. Toplumsal kurallarla sınırlanmış her türlü hareketin yapısını bozar. Ancak bozduğu yapıyı dağınık bırakır. Bozduğunun yerine başka bir yapı önermez. Sadece var olanı, hedefsiz bir anarşizmle karşılar. Yıkığının yerine koyacak yeni bir önermesi olmadığı için Recep İvedik gülmesi yıkıcıdır. Batılı hayat tarzının Türk insanını, kendine uygun olmayan kalıplara soktuğunu düşündürtebilir. Ancak bunun yerine kendi benimsediği hayat tarzı amaçsızdır. Her şeye saldırıp yıkabilecek

enerjisiyle, gülmeyi yapılmış olanı yıkmak üzerinden konumlandırır. Yıkıcı olmasının önünde hiçbir engel olmayan id enerjisinin gülme yoluyla toplumsal alanda dolaşıma sokulması, gülmenin gücünü de, amaçsızlığa mahkûm eder.

Bu çözümleme sonucu, Recep İvedik gülmesinin, Türk toplumunun yaralı ve sakat bireyselleşme sürecinin bir ürünü olduğunu söyleyebilirim. Recep İvedik gibi hayattan hiçbir umut beslemeyen, günü geçiren, kural tanımayan bir karakter izleyicide yüksek seviyede bir üstünlük duygusu yaratmaktadır. Kendi amaçsızlığından ve çaresizliğinden sıkılmış kitlelere, kendini ifade etme imkânı verilmiştir. Böylece, kendisini küçük gören elit kesimden onları tartaklayarak intikam almaktadır. Bu süreç boyunca, kendini ifade imkânları kısıtlanmış, köklü bir geleneğin parçası olamamış, parçalanmış bireylerin kendi kimliklerini oluşturma sürecinde karşılarına çıkan engelleri yok etmek üzere attıkları kahkahalar, Recep İvedik gülmesine denk düşmektedir. Toplumsal bir hikâye içinde yer alamayıp, kendi kurtuluşunu sağlamaya çalışan ama yolunu bulamayan bireylerin, bu acıklı hikâyesini unutmaya ihtiyacı vardır. Skeç bazlı komedi filmleriyle, bir hikâyenin parçasıymış gibi hisseden ama aslında yalnız olan insanların gülüp geçme isteği bu sebeptir. Ancak, Recep İvedik gülmesiyle gelen üstünlük hissi, her ne kadar sınıf ve kültür çatışmasından doğsa da hedefsizdir. Önüne gelen her şeyi yıkmaya odaklanmıştır. Bugüne kadar, muhatap bulamamış ezilen kitlelerin hedefsiz gülüşüdür. Bu insanların artık sadece, acil olarak kendilerini üstün hissedip rahatlamaya ihtiyaçları vardır çünkü ne ekonomik ne de kültürel imkanlar, bu enerjinin farklı şekillerde kullanılmasına imkan

tanımamaktadır. Çelişki, üst ve orta sınıf eğilimlerinde düğümlenir. Bunlara meydan okumak bu çelişkiyi giderecektir. Ancak çelişkinin giderilmesi ile ortaya çıkan gülme, yeni bir kimlik ifadesi olsa da kendi içinde bir açılımı ve önermesi olmadığı için amaçsız ve yıkıcıdır.

### **5.6.1. 2000'lerin Komedi Filmleri Analizi- Genel Sonuç**

*Hababam sınıfı (2004)*, *Maskeli Beşler İntikam Peşinde (2005)*, *Recep İvedik (2008)* filmlerinin analiz sonuçlarında, her üç filmde de benzer özellikler olduğunu saptadım. Öncelikle, her üçü de, konusunu nostaljik bir temele dayandırmaktadır. *Hababam Sınıfı*, 70'li yıllarda çekilen *Hababam Sınıfı*'nın yeniden yorumlanması olduğu için, yeni filmdeki karakterler eski *Hababam Sınıfı*'na atıfta bulunmaktadır. *Hababam Sınıfı* ve okul müdürünün resimlerinin duvarda asılı olması, eski *Hababam*lı *Güdük Necmi*'nin okulun satışını engellemek için öğretmen kılığında okula girmesi, eski *Hababam Sınıfı*'na gönderme yapılan en açık öğelerdir. *Maskeli Beşler* ise, beş arkadaşın yetiştirme yurdunda nasıl bir çocukluk geçirdiklerini resmederek başlar. *Recep İvedik* filmi, aynı şekilde küçük çocukken, çocukluk aşkı Sibel ile misket oynadığı günler ile başlar. Bu filmlerin geçmişe gönderme yapma ihtiyacı, filmin hali hazırdaki anlatım tekniğinin zayıflığından kaynaklanmaktadır. Çocukluklarında yaşadıklarını göstererek, film boyunca esprilerin özünü oluşturan kaba, sakar ya da saldırgan hareketlerin meşrulaştırılması amaçlanır. *Hababam Sınıfı* filminde ise, okul, köklü bir geleneğe sahip olduğu için satılmamalıdır. “*Maskeli Beşler*” denilen beş arkadaş, yetiştirme yurdunda büyüdüğü için meslek

sahibi olamamış ve suç işlemektedirler. Aynı şekilde, Recep İvedik, tüm kaba saba ve saldırgan hareketlerine rağmen, çocukluk aşkından kalma misketleri hala cebinde taşımakta ve aşkının peşinden gitmektedir. Oysaki bütün bu meşrulaştırma tasvirlerinin, filmdeki esprilerle bir ilgisi yoktur. Her üç film de, skeç bazlı sahneler, kaba ve ortalama zeka düzeyinden düşük esprilerle doludur. Bu komedi biçimi, alaycı ve bedensel gülmeyi teşvik etmektedir. Güncel olana atıfta bulunan, eleştirel ve dönüştürücü mizah anlatının içinde yer almamaktadır. Film senaryoları, bir eleştirel mizahı gerektirecek, yapıcı bir önermesi olan konulardan yoksundur. Her üç filmde de geçmişe bariz göndermelerin olması, güncel olanın bir anlam taşınamamasından kaynaklanmamaktadır. Her üç filmde de bulunan bu nostaljik tasvirler, filmlerin anlamlı bir konusu olduğu hissini vermek için sonradan eklenen sahnelerdir. Asıl, komedinin merkezinde olan, herhangi bir göndermesi olmayan bedensel şakalar ve kaba esprilerdir. Bu tarz komiklikler komedi filmlerinde yer alması son derece doğaldır, ancak bütün komedi filminin sadece bu espriler üzerine olması, filmi amaçsızlaştırmakta; asıl mizansen ile alakasız, sonradan yapılmış yama hissi veren nostaljik meşrulaştırma çabaları ise anlatım tekniğinin zayıflığını doğrulamaktadır. Eğer amaç sadece gülmekse, bu tarz göndermelere ihtiyaç duyulmamalıdır. Fakat, bir komedi filmi, sadece güldürmekten başka bir önermesi olduğu iddiasını taşıyorsa, bu önerme filmdeki esprilerle iç içe olmalıdır. Aksi takdirde, gülmenin dönüştürücü gücü yok sayılmakta ve gülme sadece bir sinir boşaltım aracına indirgenmektedir. Böylece, komedi filmi içinde konumlandırılmış eleştirel mizahın ve farklı bakış açılarına ait espriler arka

planda kalmaktadır. Analiz ettiğim komedi filmlerindeki senaryolar, ergen şakalarının birer bahanesi ve dekoru konumuna indirgenmiştir. Bu filmlerin desteklenmesi ve komedi film piyasasında çoğalması, sadece kendine atıfta bulunan esprilerin hâkimiyetine, kısır bir mizah anlayışı gelişmesine, eleştirel mizahın gereksiz görünmesine neden olabilir. Her şeyin ötesinde, gülmenin gücünü kullanarak kendi içinde anlam üreten bir komedi sinemasının gelişmesine engel olur.

2000’li yıllarda bu filmleri eleştirenlere karşı geliştirilen eleştiri, gülüp geçmenin gerekliliği üzerine kuruludur. Bu sava göre, bunlar nihayetinde birer komedi filmidir ve üzerinde bu kadar konuşulmaya değmez. Asıl önemli olan, sinemada hiçbir şey düşünmeden gülererek geçireceğimiz, üzerimizdeki baskıyı atarak rahatlayacağımız zaman dilimidir.

Eleştirmenlerin, bu rahatlamayı bile çok gördüğü düşünülerek, eleştirmenlere karşı izleyiciler tarafından tavır alınmaktadır. İzleyicinin gülmesi bu komedi filmlerindeki, “konusuz hikâyenin” bir sonucudur. Özellikle komedi filmlerinde bu durumla karşı kaşıya kalıyoruz çünkü gülme, iktidarı zihinlerde yok etme gücüne sahiptir ve asıl izleyicinin ihtiyacı olan, onu kısıtlayan güç odaklarının dağıtılmasıdır. Ancak bu güç odakları siyaset, kültür, aile, kamusal alanlarına dağılmıştır. Artık kimi tam olarak hedef alacağını bilmeyen ama içgüdüsel bir kimlik edinme, var olma, şahlanma ve boşalım ihtiyacı olarak devam eden gülmenin karşılığı 2000’lerin komedi filmleridir.

## 6. Sonuç

Bütün anlatılar gibi, komedi filmleri de bir çelişki üzerine kurulur. Bu çelişki, çözülmesi gereken bir sorun ya da bir uyuşmazlık olarak ortaya çıkar. Komedi sinemasında komiğin konusu, bu çelişkinin nasıl giderildiğiyle yakından ilişkiliyken, çelişki ise gülünç olanın özünde, yani gülmede gizlidir. 2000'lerin komedi sinema içeriklerinde, eskiye göre önemli farklılıklar olduğunu iddia ederken, asıl söylemek istediğim, bu gülücün konusu olan çelişkinin, anlatının inşasına yönelik farklılığıdır. Analiz için 1970'li yıllardan seçtiğimiz komedi filmleri, anlatısını bir kurtuluş, bir çözüm ya da bir umuda dayandırmaktadır. Hababam Sınıfı öğrencileri, Mahmut Hoca ile sorumluluk sahibi olmayı öğrenirler ve film böylelikle çocukların daha iyi bir gelecek sahibi olacakları mesajını vererek son bulur. *Sefil Bilo'da*, ağılık düzeni yıkılır ve modern bir düzenin önü açılır. Filmin önermesi, ağanın güdümünden kurtulan köylünün modern Türkiye'ye uyum sağlayacağı üzerine kuruludur. Sıradanlığa bir övgü olarak nitelendirilebilecek *İnek Şaban'da* ise, şan şöhrete önem vermeyen, ortalama Türk insanının değerleri yüceltilir. Çelişki, sıradan insanın, şöhreti ve zenginliği kendi isteğiyle geri çevirmesiyle giderilir. Bütün bu filmler, film süresince gülücün konusu olarak sunduğu olaylar doğrudan çelişkiyi anlatmaktadır. Dolayısıyla, gülme yaratan olaylar silsilesinin evrilmesiyle gülmenin niteliği de değişmektedir. Hababam Sınıfı'nın Mahmut Hoca'nın değerini anlaması ve sorumluluk sahibi bireyler olarak mezun olmaları, Sefil Bilo'nun ağayı öldürmesi, İnek Şaban'ın sıradan hayatı seçmesi, filmin başında gülme konusu olan esprilerin komik olmalarına rağmen çok da

anlamli olmadıkları mesajını vermektedir. Bu anlatı, adeta izleyicisine, “Evet baştaki basit espriler komikti ama asıl mesele budur” demektir. Komedi filmleri genelde mutlu sonla bittiği için alaycı gülmeler, neşeli gülmelere dönüşür.

2000’lerin komedi filmlerinde bu dönüşümün olmaması, anlatının zayıf kalması, anlatının temelini oluşturan bu çelişkinin önemsiz veya konu dışı olmasından kaynaklanmaktadır. Ana çelişkinin, anlatının bahanesi haline getirilmesi, filmdeki bütün komikliklerin anlatıdan kopuk olmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla, bağlamdan kopuk espriler basit, kaba ve yüzeysel olacak ve bedensel gülmeyi kışkırtacaktır. Örnek vermek gerekirse, yeni Hababam Sınıfı’nın çelişkisi okulun satılmasıdır. Bu olay sayesinde, okul sahibi Deli Bedri (Mehmet Ali Erbil) taşkın hareketlerini sergileyerek, komiklik yapabilir. Ancak, filmdeki olay örgüsü ve karakterler, analizde de belirtildiği üzere, okulun neden satılmaması gerektiğine dair, eski Hababam Sınıfı referansından başka, inandırıcı bir önermeden yoksundurlar. *Maskeli Beşler* filmindeki gardiyanın hasta oğlu çelişkisi, esprilerden tamamen kopuktur. Recep İvedik’te ise, çelişki açık ve net bir biçimde Recep İvedik taşkınlıklarının bahanesidir. Asıl gülünen, İvedik’in her ne sebeple olursa olsun yaptığı ölçsüz hareketler olduğu için, filmde nasıl bir çelişkinin olduğu önemsizdir. Recep İvedik’in o şekilde davranmasını gerektirecek mizansenler yeterli olacaktır.

2000’lerin komedi filmleri, senaryosunda anlamlı bir çelişki barındırmadığı için yüzeysel bir güldürü olmaktan ötey geçemezler. Çelişkiler ya Türklerin

dış dünyayla uyumsuzluğu (Cem Yılmaz filmleri) ya da konu dışı sunî çelişkilerdir. Böyle çelişkilere dayalı komedi filmleri kültürel ve neşeli gülmeyi kışkırtamazlar çünkü film içinde değişen bir şey yoktur. Hababam Sınıfı hiçbir şey öğrenmemiştir. Maskeli Beşler yine hapis haneye döner. Her şeyi kendi hayat tarzına tehdit olarak gören Recep İvedik tüm tehditleri savurarak aynı hayatına hiçbir şey öğrenmeden devam eder. Filmin başında izleyici neye gülüyorsa, filmin sonunda da aynı esprilere gülmektedir. Bu filmlerin yol açtığı gülme, anlatıdan kopuk olduğu için herhangi bir anlama çabası ya da entelektüel seviye gerektirmez. Bedensel gülmeye hitap ettiği için sinirsel boşalım, gülerek rahatlama gibi kavramlara denk düşer. Asıl sorun bunların “film” adı altında sinemalarda gösteriliyor oluşudur. Bu filmlerin, komedi filmi formunda sunulması, meydanı sadece alaycı gülme, bedensel şakalara bırakır. Böylece, eleştirel mizah, konuyla ilintili espriler, dönüşüm, gülmenin gücü, komedinin ve toplumsal alanın dışında kalır. Bu gülme, şüphesiz Antik Yunan’da bahsedilen, kendini bilmekle özdeşleştirilen iyi gülmeye denk düşmez, fakat, bu çalışmada bahsettiğimiz bütün düşünürlerin okuyucusunu uyardığı, alaycı gülmeyi işaret eder. Bir toplumda sadece alaycı gülmenin ve bedensel şakaların teşvik edilmesinin de insanlar üzerinde uyarıcı olmaktan çok uyuşturucu bir işlevi olacaktır.

Bu çalışma ile 2000'lerde çekilen komedi filmlerinde neyin sorunlu olduğunu, karşılaştırmalı bir analizle ortaya koyduk. Ancak asıl sorun, bu değişimin neden bu şekilde gerçekleştiğidir. Neden, filmlerdeki komiğin çatısını oluşturan çelişki bir bahane haline gelmiş ve önemsizleşmiştir? Bu soru çalışmanın arka planında yer almasına rağmen, çalışmanın sınırları dışında bırakılmıştır. Ancak, analizin sonuçları, bize çok önemli bir bulgu vermektedir. Eski filmlerdeki anlatımın gücü, hep bir umudun olmasından kaynaklanmaktadır. Analiz ettiğimiz komedi filmleri çerçevesinden baktığımızda, daha iyi bir yaşam, modernleşme, zenginleşme umudu, 1970'ler Türkiye'si'nin temel motivasyonları gibi görünmektedir. Ancak, 2000'lere geldiğimizde Türk toplumunun, özellikle alt orta sınıflarının, bu umudu tamamen kaybettiğini ve saflığını yitirdiğini görüyoruz. 1970'lerden sonra Türkiye'nin politik, ekonomik ve kültürel iklimini tamamen etkisi altına alan 1980 darbesi ile bu umudu taşıyan güldürüler yavaş yavaş sona ermiştir. Aradan geçen 20 sene boyunca, komedi sineması can çekişmiş ve ancak 2000'lerde kendini tekrar göstermeye başlamıştır. Bu defa komedi sinemasının yeni yüzü, açıkça piyasa kurallarına boyun eğmiş, ya eskinin kötü bir taklidi olmuş ya da televizyonda rating alan programlarının devamı niteliğinde kalmıştır. Bu durumda, kaba komedilerin bu denli yayılması ve rağbet görmesinde şüphesiz, televizyon izleme alışkanlığına sahip izleyici eğilimleri de belirleyici rol oynamaktadır. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki, geleceğe dair umudunu kaybetmiş bir topluma, umutsuz insanların komedisini seyrettirmek çok zor değildir. Asıl zor olan, komedi sineması

yaparken, mevcut şartlar altında gülmenin gücünü kullanarak, izleyiciye yeni umutlar ve çözmeye değer çelişkiler verecek senaryolar inşa edebilmektir.

## 7. Kaynakça

- Akal, Cemal Bâli, İktidarın Üç Yüzü, İstanbul, Dost Yayınları, 2003.
- Aristotle, Nichomachean Ethics, Çev. W.D Ross, Kitchener, Batoche Books, 1999.
- Poetika, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.
- Avcı, Artun, “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”,  
Birikim Sosyalist Kültür Dergisi 166. 15.12.2009  
<<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=151&dyid=487>>
- Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World, Trans. Hélène Iswolsky, USA, Indiana University Press, 1984.
- Bergson, Henry. Gülme. Komiğin Anlamı üstüne bir deneme, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Billig, Micheal, Laughter and Ridicule, London, Sage Publications, 2005.
- Bremmer, Jan, Roodenburg, Herman. Cultural History of Humour, ed. Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Polity Press, UK, 1997.
- Caron, James E., From ethology to aesthetics, International Journal of Humor Research, 15:3, (2002): 245–281.
- Eagleton, Terry. Kuramdan Sonra, Çev. Uygur Abacı, İstanbul, Literatür, 2006.

Freud, Sigmund, Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri, Çev. Dr. Emre Kapkın, İstanbul, 2003.

Freud, Sigmund, Esprî Sanatı, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1996.

Gilhus, Ingvild S. Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion. London, UK: Routledge, 1997. E-brary, 12.12.2009, <<http://site.ebrary.com/lib/bilgi/Doc?id=10062729>>.

Gans, Herbert J., Popular culture and high culture : an analysis and evaluation of taste, New York, Basic Books 1999.

Gruner, Charles, The Game Of Humour, New Brunswick, N.J. Transaction , 2000.

--- Understanding Laughter : the workings of wit & humour, Chicago : Nelson-Hall, 1978.

Hobbes, Thomes, The Elements of Law Natural and Politic, Cambridge, Cambridge University Press, 1928. Gigapedia. 12.12.2009 <<http://gigapedia.com>>.

Kant, Immanuel, Critique of Judgement, Çev. James Creed Meredith, United States, Oxford University Press, 2007.

Morreal, John, Taking Laughter Seriously, Albany, State University of New York, 1983.

İri, Murat, Bir Film İzlemek: pop kültürü sökmek, İstanbul, Derin Yayınları, 2009.

JaÈger Siegfried. “Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis” , *Methods of Critical Discourse Analysis*. ed. By Ruth Wodak, London, , GBR: Sage Publications, Incorporated, 2002.

Makal, Oğuz, 100 filmde başlangıcından günümüze güldürü/komedi filmler, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1995.

Mellencamp, Patricia, “Durum Komedi, Feminizm ve Freud: Gracie ve Lucy Söylemleri”, Eğlence İncelemeleri, Çev. Nurdan Gürbilek, Ed. Tania Modelski, İstanbul, Metis Yayınları. 1998, 113-135.

Neale, Steve, Krutnik Frank, Popular Film and Television Comedy, London, Routledge, 1990.

Özgüç, Agâh. Türlerle Türk sineması : dönemler, modalar, tipler, ed. Servet Yeşilyurt, İstanbul, Dünya Yayınları, 2005.

Palmer, Jerry, Taking Humour Seriously, Taylor & Francis E-Library, 2004.

Platon, Philebos, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, Maarif Basımevi, 1959.

--- Republic, Çev. Benjamin Jowett, The Echo Library, Middlesex, 2006.

Provine, R. Robert. Laughter : A Scienific Investigation, USA, Viking Penguin, 2000.

Sanders Barry. Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme, Trans. by Kemal Atakay, İstanbul Ayrıntı Yayınları, 1995.

Simons, Anton, Book Review: Leonid V. Karasev, *Filosofija smecha* (Philosophy of Laughter), Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 1996.

William, Raymonds, “Art, Criticism and Laughter: Terry Eagleton on Aesthetics”, stevenconnor. ‘Aesthetics, Gender Nation’ Conference 1998. 12.09. 2009<<http://www.stevenconnor.com/artlaugh.htm>>

Zwart, Hub, Ethical Consensus and The Truth of Laughter, Kok Pharos Publishing House Kampen, The Netherlands, 1996.