



# Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN: 2149 - 9225

Yıl: 4, Sayı:15, Haziran 2018, s. 154-177

**Arş. Gör. Mustafa AYDEMİR**

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

mustafa.aydemir@ege.edu.tr

## TÜRK KOMEDİ FİMLERİNDE GERÇEĞİN KEŞFİ VE BİR ANLATI ÖGESİ OLARAK BAHT DÖNÜŞÜ “KEMAL SUNAL” ÖRNEĞİ

### Özet

Komedi filmleri, seyir zevki ve izlenme sıklığı açısından Türk toplumunun önem verdiği bir anlatı yapısına sahiptir. Türk komedi filmleri arasında önemli bir karakter olarak en akılda kalan isimlerden birisi, Kemal Sunal ve “Şaban” karakteridir. Bu karakter ile çevrilen filmler aradan uzun yıllar geçmesine rağmen halen büyük beğeni toplamaktadır. Kemal Sunal’ın filmlerinde özgün ve halktan olan karakterinin başarılı olmasında etkili olan faktörlerden biri baht dönüşü olarak ifade edebileceğimiz karakter dönüşümünün etkisidir. Bu çalışmada, Kemal Sunal’ın filmlerinde baht dönüşünün türsel ve niteliksel açıdan film üzerinde nasıl etkili olduğu ve seyircilerin ilgisinin canlı tutulmasındaki temel gerekçeleri incelenmektedir. Kemal Sunal filmlerini örneklem içerisine alan bu çalışmada Freytag analizi uygulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Üstünlük Kuramı, Aristo, Baht Dönüşü, Şaban, Freytag Analizi, Komedi.

## THE DISCOVERY OF THE TRUHT IN TURKISH COMEDY FILMS AND THE RETURN OF THE PERIPETEIA AS A NARRATIVE MATERIAL: A SAMPLE OF KEMAL SUNAL

### Abstract

Comedy films have a narrative structure that Turkish society attaches importance in terms of rating frequency and enjoyment of watching. Kemal Sunal and character “Saban” is one of the most remembered names as an important character

among Turkish comedy films. Films with character Saban have been still gaining popularity though long years have passed. One of the another efficient factor that Kemal Sunal's genuine and grassroots character have succeeded is transformation of the character expressed as peripetie effect. In this study, how peripetie effect has an impact on Kemal Sunal's films in terms of genre and qualitative aspects and basic reasons of keeping viewers' attention strong are analyzed. In this study that takes Kemal Sunal films as sampling, Freytag Analyses is implemented.

**Keywords:** Superiority Theory, Aristo, Peripeteia, Şaban, Freytag Analysis, Comedy.

## 1. GİRİŞ

Sinema yedinci sanat olarak kendi içinde topladığı diğer sanat dallarının tüm birikimlerini bilinçli bir politika ile kullanan bütünlüklü bir iletişim ağına sahiptir. Filmlerin genel içeriğini oluşturan "metin, teknik, oyuncular ve yönetim" olarak görülse de edebiyat alanında yazılan eserlerin ve tarihsel olayların yarattığı etkinin sinema anlatısında daha belirleyici olduğu düşünülmektedir. Sinema bir duygular topluluğu ve duygu yönetim arenası olduğuna göre, filmlerin karakterler aracılığıyla yarattığı bağlayıcı unsur (reklamcılıkta marka sadakati gibi) filmlerin seyirci sayısında artış yaşanmasında ve gelir elde edilmesinde etkin bir değer yaratabilmesine katkıda bulunmaktadır.

Tarihsel açıdan insanın olaylar karşısında gösterdiği (sözel, bedensel ve ses) genel tepkiler üzerinde günlük yaşam algısının ve pratiklerinin belirleyici ya da yol gösterici olduğu gözlemlenmektedir. Öyle ki, pek çok filmin üretim aşamasında "etkilenme ve kopyalama gibi" biçimsel değişimler yaşanabilmektedir. Bireylerin çevre (fiziksel ortam, mekan, coğrafi şekiller), insan (fiziksel görünüş, engellilik, ses ve tavır biçimi) ve sosyo-psikolojik (deli, sınırlı, aşırı sakin, aşırı ciddi duruş gibi), dış dünyadan elde edinen tecrübeler ile bireyin olaylar karşısında gülme eylemine sahip olduğu görülmektedir. Gülmenin temelinde yatan en önemli unsurların başında "aşırı uçların tasviri" gelmektedir. Aşırılık bu noktada saflığın aksaklığı olduğu kadar aşırı bilgi ve ciddiyetin sunumundan da kaynaklanabilmektedir.

Sinemada saf kişilikli karakterlerin öncesinde Diyonosos şenlikleri ile başlayan gülmece unsurları, yaşanan coğrafyada farklılaşabilmektedir. Örneğin Anadolu'da köklü mizah geleneği içinde "Nasrettin Hoca ve Fıkraları, Hacivat ve Karagöz ile Temel Fıkraları önemli bir yere sahipken farklı çağlarda ve coğrafyalarda yaşananların etkileme gücü daha farklı olabilmektedir. Antik dönemden itibaren gülmenin saçma ve uyumsuzluk ile ilişkilendirilmesiyle Terentius, Menandros ve Aristofanes örneğinde olduğu gibi (yerel nitelikli gülmeceler), Ortaçağ içinde skolastik toplum yapısı nedeniyle (dinsel gülmeceler) ve aydınlanma dönemi içinde (Moliere'in Cimrisi, Shakespeare'in Venedik Taciri) gibi farklı ideolojiler çerçevesinde şekillenmiştir. Bu yönüyle gülmece ve mizah yaşanan yer ve insanın ortak kültürü ile farklı kalıp ve biçimlerde üretilebilmektedir.

## 2. MİZAH VE GÜLME ETKİLEŞİMİ

Gülmecenin üretiminde etkili olan "gülme" kavramının Bergson'a (2006:25) göre gerçek nedeni

yaşamın makineleşmeye yönelmesidir. İnsan bedeni durumları, jestleri ve devinimleri, bu bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde gülünçtürler. "Bir yüz, içinde kişiliğin sonsuza kadar yok olduğu, yalın, mekanik bir eylem düşüncesini bize ne kadar iyi veriyorsa, o ölçüde komik olur" (Bergson, 2006:21). Baudelaire için gülme eylemi "ikili ya da çelişkili bir duygunun dışavurumudur. Bu nedenle bir çırpınma, bir sarsılma vardır içinde" (1997: 14). Kahkahanın Zaferi adlı çalışmasında, Barry Sanders, M.Ö. üçüncü yüzyılda yazılmış Mısır papirüsüne göre dünyanın gülme üzerine kurulduğunu belirtmiştir (2001: 17). Gülme eylemi, Ortaçağ'da o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan korkunun kaynağı olan kutsal nesneyi sıradanlaştırmış, büyüü ve yanılşamayı bozmuş, baskı kaynağını askıya almıştır. Saygı duyulan şeye gülmek, gülenin korku kaynağı olandan özgürleşmesini ve geçmişin baskıcı yükünden kurtulmasını sağlar. Otorite ilişkisinin yeniden üretimi artık kesintiye uğramaktadır. Otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu kahkahadır (Arendt, 1997: 51). Adams'a göre; komik veya eğlendiren hareket veya ifade, kişinin hoşça vakit geçirmesine katkıda bulunan her şey, gülmeyi oluşturan nesne, yapılan mizah tanımlamalarındandır. Çoğu insana mizahın ne olduğu sorulduğunda, muhtemelen kendilerini güldüren bir şey olarak anlatırlar. Mizah, genel olarak komik bir dürtüyle başlayan, gülümseme veya gülme gibi bir tavırla biten, genelde hoşnutluk veren bir deneyim olarak görülmektedir (Susa, 2002: 45).

Bu bağlamda gülme eylemi sebep-sonuç ve başlangıç ve bitiş olmak üzere iki şekilde sınıflandırılmaktadır. Gülmenin temel dışavurumu olan memnuniyetin aktarım biçimi "üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk" şeklinde ortaya çıkabilmektedir. Gülmenin mizah ve anlatıya karşılık geldiği durumlarda kalıcılık durumu mümkün olabilmektedir.

### 3. KURAMSAL AÇIDAN "GÜLMENİN BOYUTU"

Gülme kavramı toplumsal yaşamda eleştirinin, şiddetsiz protestonun ya da ideolojik çatışmanın bir yansıması olarak evrimleşmektedir. Bireyin diğer birey ve topluluklarla olan etkileşimi içinde "gülme" eylemi bir rahatlama imkanı sağlayabilmektedir. Bu noktadan hareket edecek olursak gülme; bilgi sahibi olma, tanıma ve duygusal yakınlık kurma açısından bir bağ oluşturmaktadır. Gülme yoluyla bireyler arasında kurulan sıcak iletişim kadar bireyin nefsi duygularını da içerebilen çeşitli eylemlere neden olabilmektedir. Gülme konusunda (Susa, 2002: 49), en temel anlamda Üstünlük Teorisi, Rahatlama Teorisi, Uyuşmazlık Teorisi bulunmaktadır. En yaygın gülme kuramı, 'gülme'nin kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi olduğudur (Morreall, 1997:2). Bu kurama göre; mizah ve gülmenin doğası olarak, zafer ve galibiyetteki mutluluk; rakibini geçmesinde yaşadığı haz, başkasına dezavantaj sağlama takki sevinc; başkalarının çirkinliği ve başkalarının aptalca hareketlerinden kaynaklanan eğlence vurgulanmıştır. Bu kurama göre, mizahi durumların her zaman içinde yer alınmayabilir fakat bu mizah duygusu hikayedeki kahramanın yerine konularak yaşanabilir (Nilsen 1993:32). Morreall, mizah kuramlarından hareketle mizahın bilişsel alanla ilişkisini dört açıdan değerlendirmektedir:

- 1) Mizah; algıları, düşünceleri, zihinsel şemaları ve beklentileri içeren bilişsel bir olgudur.
- 2) Mizah, bilişsel durumda meydana gelen değişimden doğar.

3) Bu değişim aniden gerçekleşir.

4) Bilişsel değişim gülmenin (zevk, hoşnutluk) ortaya çıkmasını sağlar (2010:241-260).

Üstünlük kuramının temellerini, diğer insanlar ve olaylar üzerindeki zafer kazanma duygusundan kaynaklanan gülme ve mizah kavramları oluşturmaktadır. Diğerleriyle karşılaştırdığımızda, kendimizi daha akıllı, daha güzel, daha şanslı ve daha güçlü olmak bizi sevindirir. Üstünlük kuramının ilkesine göre, diğerlerinin aptalca hareketlerine gülme, dalga geçme ve taklit etme davranışları mizahi davranışlarının merkezinde yer almaktadır (Keith-Spiegel, 1972:20). "Gülmece, ya başkasının aşağılandığını gördüğümüzde veya kendimizin geçmişte yaşadığı ve aşağılandığı bir durumun hatırlanmasıyla verilen tepki neticesinde belirginleşen, kendimizde bir üstünlük algıladığımız zaman aniden uyanan üstünlük hissi" (Topuz, 1986: 27) şeklinde ifade edilmektedir. Usta, ise gülmeyi şu şekilde tanımlar: "İnsana imtiyaz olarak bahşedilen gülme; kişiyi ruhen rahatlatan, yalnızca toplumsal yaşamda ortaya çıktığı için onu sosyalleştiren, cemiyeti kenetleyen ve sosyal yaşamda yanlış olanı göstererek düzeltilmesini sağlayan, kötü düzeni yıkıcı, bu nedenle de iktidarın susturmaya çalıştığı bir güçtür (2005:11). Kurama göre, herhangi bir gülmece ögesini ya da fıkrayı okuyan ya da duyan ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durum hoşuna gider ve güler (Özünü, 1999:21). 18. yüzyılda yaşamış olan 4. Chesterfield kontu, başkalarının duyabileceği kadar yüksek sesle ve gürültülü bir şekilde gülmenin budalalık ve görgüsüzlük olduğunu, bu tip bir gülüşün yalnızca avama ait olabileceğini söyler (Sanders, 2001:277). Burada toplumsal sınıf farklılığı göz önüne alınarak sınıflandırma yapılmıştır. Aristokrat sınıf yüceltilmiş, alt katman sınıf yerilmiştir. Onlara yani araştırmacılara göre havas, soylulara özgü incelikli gülümsemenin (Koestler, 1997:8); avam, sıradan insanlara has kahkahaların sahibidir (Sanders, 2001:277). Film türleri arasında "polisye-gangster, duygusal-aşk, gerilim-bilimkurgu, kovboy filmleri, savaş-dövüş, macera-fantastik" türleri kendi arasında çizgilerini netleştirirken, bir başka film türü tüm bu türlerin arasında geçiş özelliğine sahip anlatı yapısı ile aralarından sıyrılmaktadır.

Komedi filmleri olarak tanımlanan ve yaşamdaki aksaklıkların mizahi bir uyarlaması olan bu filmlerin anlatı yapısına etki eden bazı eylem tipleri bulunmaktadır. Bunlar, "karakter, durum, dönem, güncellik" gibi farklı konuları ve değişimleri karakter (ler) üzerinden anlatma yoluna gitmektedir. Komedi filmlerinde karakter bazlı hikayelerde kişi ya da kişilerin öz yaşam öykülerinin bir fotoğrafı çekilmektedir. Durum komedisi olarak an itibariyle yaşanan ve daha durağan ve sakin bir anlatı planına göre ilerleyen komedi kalıpları dışında tarihsel açıdan bir dönemi yansıtan öyküler ve döneme ilişkin çatışma hali ele alınmaktadır. Son olarak güncel olaylar karşısında belirli bir dönemin kültürünü ve yaşanmışlıklarını yansıtan komedi filmleriyle seyircilere öyküler sunulmaktadır.

Her bir filmin ana çıkış noktasını oluşturan eylemler bütünü, karşıtlıklar ya da zıtlıkların hikaye içinde sunulması biçimidir. Filmin başından sonuna kadar karakterlerin sonraki eylemlerini fark edebilmek, saklananları bulabilmek, çözümlenebilmek ve rahatlayabilmek için komedi filmleri kendine özgü bir alan yaratmaktadır. Bu noktada özellikle karakterin kaderi ve

yaşamının tüm dengelerini değiştiren hali karşısında seyircinin ilgi düzeyi hikayedeki iniş ve çıkışlarla sürekli canlı tutulmaktadır.

#### 4. BAHT DÖNÜŞÜNÜN KURAMSAL ARKA PLANI ve ARİSTO ETKİSİ

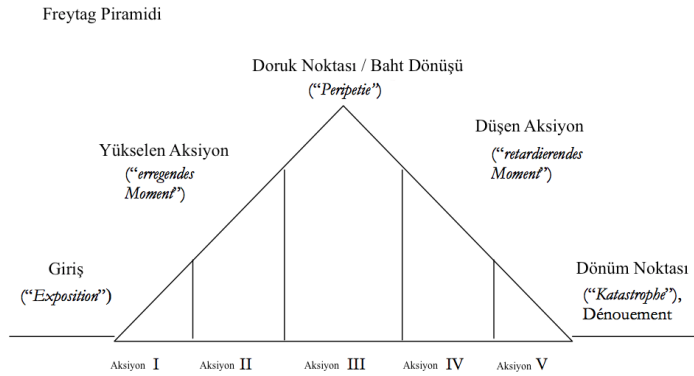
Sinema filmleri, insanın ruh dünyasının doğal yansımaları olan kimliğine ilişkin değerlerini barındıran öykülerin, farklı karakterler ve zaman dilimlerini kullanarak izleyiciye aktarılmasıdır. Seyirciye aslında kendini anlatmanın ve kendi benliğinin farkına varılmasına aracılık eden didaktik rolü karşısında bireyin kendi yaşamı ile diğer insanların yaşamlarına karşı bakış açısı da giderek derinlik kazanabilmektedir. Film, kendi içinde görsel ve yazınsal derinliğini oluştururken, teknik ve planlama gibi öykülemeye derinlik katabilecek aracı unsurlardan yararlanmaktadır. Bu unsurlara ek olarak filmin akışı içinde öyküleme eyleminin inişli çıkışlı anlatı planlaması ile seyirci ile film arasındaki duygusal devinim daha nitelikli hale getirilmeye çalışılmaktadır. Filmlerin seyirciye sunulmasından daha önemli olan konu filmin kabul görmesi ve anıtsal bir yapıya dönüştürülebilmesidir. En beğenilen ve kült filmler olarak klasikler arasında yer alan filmlerin her biri insani duygulara temas eden, iç seslenişlere sahip olan filmler olarak tanımlanmaktadır.

Antik dönemde yazılan öykülerin odaklandığı karmaşık eylem ve ruhsal değişimler baht dediğimiz, bireyin yaşamına yeni bir dönem başlatan bağımlı değişkenlerdir.

Aristoteles "altın çağ" da yazılmış olan tragedyalardan yola çıkarak yaptığı genellemeler içinde tragedyanın öyküsünün yalın ya da karmaşık olabileceğini saptamıştır. Yalın hikayeden kast ettiği peripetie (baht dönüşü) ve anagnorisis (tanıma) olmaksızın, hikayenin "sürekli ve birlikli bir akış içinde" gelişmesidir. Karmaşık hikaye ise bu iki unsuru birden içermelidir (Güçbilmez, 2003:24). Schank, insan zekasını anlatı ile ilişkilendirerek şu şekilde tanımlamaktadır: "Hepimiz, tecrübelerimize sahibiz, ancak başkalarına etkili biçimde anlatabildiğimiz şey hikayelerdir. Bilgi, deneyim ve hikayelerden oluşmakta olup zeka, deneyim ve hikayelerin kolay kullanımını hazırlayan yaratım ve söylemdir "(199:16) diyerek anlatı ve hikaye arasındaki etkileşime odaklanmaktadır. Aristotelyal terimlere göre, iyi bir hikaye, en az üç prensibi, somutlaştırmalıdır: mimesis (μ μ), peripeteia (ι) ve anagnorisis (α). (Schärfe, 2008: 102). Torben Grodal'a göre; "Komik reaksiyon, temel anlatı özelliği ile bağlantılıdır. Örneğin ani değişim ya da tersine çevirmenin varlığı (genellikle peripeteia olarak adlandırılır) son cümlede yerini bulunur (1997:189-190). Tüm filmin peripeteia'lerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Fakat peripeteia yeni bir olay ile başka bir kelime "uyarılma" 'yı oluşturur. Uyarılma, komedide gerekli olmayan fakat uyarılmayı oluşturan olaylardan meydana gelmektedir (1997:191). Aristoteles'e (1452a16-17) göre Anagnorisis ve peripeteia, karmaşık bir durumun iki ana unsuru olan ve aslında bütün oyunun etrafında döndüğü şeylerdir (Akt.Videnov, <http://old.nbu.bg>). Anagnorisis'i kurmak için en uygun koşulların, "hareketlerin, düşünülenin tam tersine dönmesi" anlamına gelen ve yazgıdaki geri dönüşsüz kırılmaya işaret eden peripetie'nin yaşanması ile oluştuğunu belirtir Aristoteles. Bundan çıkan sonuç şudur; madem ki trajik kahramanın yazgısı dönmüştür ve onu kendi yıkımına doğru hızla ve kaçınılmaz bir biçimde yaklaştırmaktadır; artık bilginin hükmü, daha başka türlü söylenecek olursa, değiştirme gücü/potansiyeli kalmamıştır. Bilgi ona sahip olanın "kullanabileceği" bir değer olmaktan çıkmıştır. Aksine,

kahramanın yıkımı/felaketi, bilginin yarattığı farkındalık nedeniyle daha fazla acı verecektir (Güçyılmaz, 2003:25.) Peripeteia, dışsal ve içsel, algısal ve kavramsal, yabancı ve tanıdık, korku ve merhamet, kendilik ve ben olmayan arasındaki tersineliktir. Bruner (2007), peripeteia'nın çarpıcı bir gerginlik, heyecan ve "eğitim ve yaşamda olabildiğince canlı bir his geliştirilmesini" sağladığını belirtirken, Kiss, ise "Eyes Wide Shut: Towards an Aristotelian Film Theory" adlı çalışmasında "Korku ve merhametin, bu dönüşümü sonunda Aristo katarsis anlamına kavuştuğunu; Aristo, talihsizlik halindeyken, kimsenin kimseye aşına olmadığı diğer kişiler için hissedebileceği pasif bir merhamet olduğunu anladığını" belirtmektedir (<http://www.princeton.edu>). Bu konuda dikkat çekici bir başka tanım, edebiyat eleştirmeni Frank Kermode'dan gelmektedir. Bunu bir "uyuşmazlığı izleyen bir onaylamama" olarak tanımlarken; "beklentilerimizin tahrif edilmesine olan ilgisi açıkça beklenmedik bir yolla keşif yapmak istediğimiz ve orada bulunmak, istememizle ilgisi bulunduğunu" belirtirken "Peripeteia eyleminin asimile ederken, beklentilerimizin yeniden düzenlenmesini bir sona erdirmeye ile ilgili olarak yürürlüğe koyduğunu" belirtmektedir (1966:18). Aslında Peripeteia, "Devrim" kavramıyla ilişkilendirilerek, Yunanlılar'ın, öngörülemeyen ve ezici bir olaya ani müdahale ederek, kahramanın iradesini ve onunla birlikte kendini başlangıçtan tamamen farklı bir yönde hareket ettirmesi ile eylem planında zaten yer alan o trajik kuvvete verdiği addır (Freytag, 1900:101). 1893'te Gustav Freytag adlı Alman bir bilim adamı, anlatı yapısının yapı taşı olarak dramatik öğelerini (Giriş, Yükselen Aksiyon, Doruk Noktası/Baht Dönüşü, Düşen Eylemler ve Çözüm/Sonuç) tanımladı. Freytag, bu elementlerin bir piramit diyagramı olarak gösterilebileceğini, dolayısıyla Freytag'ın piramidini tasvir ettiğini savunmaktadır.

Genelde, Freytag'ın piramidi, araştırmacıların bir anlatıyı görsel olarak analiz etmelerine ve konu üzerinde oluşan dramayı veya trajediyi tanımasına olanak tanıyan bir teknik sunmaktadır. Bu kavram, aynı zamanda, büyük filozof Aristo ve Rus teorisyeni Tzvetan Todorov'un icat ettiği 'Narratoloji' olarak ifade edilen 'Anlatı Kuramı' na benzemektedir (Harun vd. 2013). Ani ve beklenmedik bir uyarının derhal tam bir bilişsel analizine tabi tutulması mümkün değildir ancak sürpriz böylece güçlü bir uyarı yaratır. Tehlike-korku veya tersi olarak tepkime sağladığı için kahkahalarla sonuçlanmaktadır. Gustav Freytag, *Technik des Dramas* adlı (Drama Tekniği 1863) adlı eserinde, oyunların klasik beş hareketli yapısını bir piramit şeklinde tanımlamakta ve her birine özel bir işlev atfetmektedir. Beş Eylem. Freytag'ın Piramidi şu şekilde şematize edilmektedir:



Şekil 1: Freitag Piramidi (Schärfe, 2008:100)

Başarılı bir anlatı taklit benzerliğine bağlıdır. Aynı zamanda ilgiyi sürdürmenin yabancılaşmasına bağlıdır. Schärfe'ye göre "Bilinen ile bilinmeyen arasındaki gerginlik – sıradan ve sıradan olmayanla kısmı, anlatıların iki önemli gücüdür, çünkü antik kuram, sırasıyla mimesis ve peripeteia olarak düzenlenmiştir. Geleneksel olarak baht dönüşü olarak anlaşılan peripeteia son yıllarda daha yaygın olarak beklenmedik durum olarak tanımlanmıştır" (2008:102). Yani, mimesis bir ilişki sürdürürken, peripeteia bir ilgi ilişkisini ortaya koymaktadır. Freitag çözümlemesi ile Kemal Sunal filmleri arasında özellikle baht dönüşünü hazırlayan "eksiklikler, rekabet, bedel, adalet arayışı, kavuşma ve başarı" gibi eylemler, kendi içinde verdiği yeniden varoluş mücadelesine rüyalar belirgin bir yol gösterici eylem yetisini içermektedir. Bu durum karakterin davranış psikolojisini derinden etkilemektedir. Karakterin hedeflerine ulaşması için aracı unsur olarak rüyalara dalması ve kendini yeniden tanımlaması baht dönüşünün oluşumunu hazırlayan bir süreci içermektedir. Normal bir rüyanın yapısını dört farklı aşamadan oluşan bir tiyatroya benzeten Carl Jung'un teorisine göre:

1. "Gösterim" - İlk sahne, yerin ve zamanın tanıtılması, hayalperestlin karşılaşması gereken karakterler ve durumlar (sorun ya da sorun metaforik olarak, resimlerin dilini kullanarak ifade edilir).
2. "Geliştirme" - Gerçek alan.
3. "Dağılım" - Karakter önemli bir şey oluyor, cevap veriyor.
4. "Çözüm" - bir rüya sonucudur. Bir rüyanın bitmesi en önemli aşamadır. Hayal edicinin, fuarda dile getirilen sorun ya da meseleyle baş edebileceğini gösterir. Aslında bir rüyanın görevi hayalperest için çözüm bulmaktır (<http://dreameo.org>).

Buna göre karakterin inşa edilmesini içeren içsel ve dışsal görünümünün sosyal ve ekonomik şartlar çizgisinde gerçekleştirdiği değişim, aslında eksiklik olarak tanımlanan ve saflık düzeyinde tanımlanan zeka ile kader arasındaki dönüşlerin baht düzeyindeki rolünün ne olduğunu önemli hale getirmektedir.

## 5. TÜRK SİNEMASINDA “SAFLIĞIN ZAFERİ VE BAHT DÖNÜŞÜ”

Sinema filmlerinin anlatı serüveni içinde ideoloji etkin bir rol oynamaktadır. Filmlerin metinsel özelliği içinde ideoloji belirgin bir rıza üretimi yaratabilmektedir. Metnin içeriğinin karakterler tarafından ustalıklı sahnelenmesi ve teknik ekip tarafından seyirciye ulaştırılmasına kadar geçen süreçte kurmaca kavramı ön plana çıkmaktadır. Kurmaca hikayenin üretiminde yaratım biçimini ifade etmektedir. Buna karşın kurmacanın sadece fantazi ya da gerçekdışı olmak gibi bir zorunluluğu bulunmamaktadır. Her bir film temsil etme açısından insan, sınıf, meslek, ekonomi, siyaset, coğrafya ve gelecek gibi farklı anlatıları ele almaktadır. Bu konuda gerçeğin inşa edilmesi süreci başlamaktadır.

Filmlerin kabul görmesi ve alımlama eylemini gerçekleştiren kitlenin üzerinde etkinlik sağlayabilmesi için karakterlerin inandırıcılık kazanması gerekmektedir. Tüm hikayenin işlevsel hale gelmesi konusunda “ana kahraman” ın belli bir “güç, zeka, eğitim ve yönetme” gibi niteliklere sahip olması beklenmektedir. Aksi durumda karakterin yapaylığa düşeceği ve filmin izlenmesinde adeta perde çekeceği endişesi kimi zaman farklı yöntemler ile giderilmekte ve seyirci rahatlatma ve doyum gibi iki çözüme kavuşabilmektedir. Bu konuda en belirgin çözüm karakterin değişim geçirmesi özellikle de yaşam biçiminin pozitif biçimde şekillendirilmesiyle sağlanmaktadır. Özellikle ana karakterin geçirdiği değişim antik çağda peripetie ya da dilimize geçen ifadesiyle baht dönüşü sayesinde yeniden izlerlik kazanabilmektedir.

Aristo’ya göre, peripetie (baht dönüşleri) ve tanınma (anagnorisis) öykünün öğelerini oluştururken (1987:25) yalın öykünün bu iki öge olmadan sürekli ve birlikli bir akış içinde oluşan anlatıyı ve baht dönüşünün ve tanınmanın aynı zamanda birlikte oluşturdukları öykülerin karmaşık öyküleri biçimlendirdiğini ifade etmektedir (1987:33). Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşmaktadır (1987:34). Fakat öykü, yani eylemler için en önemli tanınma, ilk değinilen tanınmadır. Bu çeşit bir tanınma ve peripetie, acıma ya da korkuyu uyandıracaktır. Tragedyanın ise, bu gibi eylemleri taklit etmesi gerektiğini; kahramanların mutluluk ve felaketi de yine bu gibi tanımlara bağlı olduğu kanaatindedir. Peripetie ve tanınma, dışında üçüncü öge ise, acı veren eylem'dir (pathos). Pathos sahnede seyircinin gözü önünde öldürmeler, maddi acı halleri, yaralamalar ve daha bu çeşitten şeylerde olduğu gibidir (1987:35). Kemal Sunal filmlerinde Aristo’nun kavramı olan baht dönüşünün öykü içinde karakterin devamlılığı ve merak ögesi olarak sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Baht dönüşü kavramı olarak Peripetie, Peripeteia, Devrim, Tersine Talih ve Doruk Noktası gibi farklı anlamlarda kullanılmaktadır.

Kemal Sunal filmleri özellikle 1970 ve 1980 yılları arasındaki karmaşa döneminde sınıfsal mücadele gruplarının ve bu mücadele ile ideolojik bir gücü olan aynı zamanda rica üretebilen bir biçim ile düzenlenmektedir. Özgüç bu konuda, tüm güldürü tipleri içinde Türk halkı tarafından en çok tutulan Kemal Sunal’ın “Şaban” tipi olduğunu; aptal görünüşüne rağmen bu görünüşün ardında son derece zeki olduğunu (1993:49), daha çok yüz mimikleriyle ve diyaloglarla güldürünün sağlandığı “Şaban” lı filmlerinin sonunda dalga geçen hep o olduğunu (1993:48) belirtmektedir. (Bu noktada karakterin sahip olduğu etkin bir özellik olarak bilinçlilik hali belirleyici bir unsur olarak kabul edilebilmektedir. Bilinç (Paz, 1990: 14) sayesinde sunulan dünyanın saçmalığına bir başka saçmalıklarla karşı çıkılır ve nesne ile özne arasında bir “berabere



kalma" durumu oluşur. Amaç bize tek doğru gerçeklik olarak dayatılan evreni mizah sayesinde yıkabilmek şeklinde sunulmaktadır. Kemal Sunal filmlerinde bilinç ile yine bilinçli bir izlerkitle sağlanabilmektedir. Bu filmler ile komedi türüne yönelik bir açılım sağlayabilmek gibi baskın bir katkı da yaratılabilmektedir. Bu filmlerde gırgır, taklit, alay, hiciv gibi mizahi unsurlar kullanılırken karakterin baht dönüşünün ilkeli kullanılması sayesinde kaba komedi ilkelerine sığınmadan öykülemenin yapıldığı görülmektedir.

## 6. ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

**6.1. Amaç:** Komedi filmleri içinde en sevilen ve akılda kalan bir isim olarak Kemal Sunal'ın Şaban karakterinin filmlerdeki dramatik yapısını çözümlmek ve yıllar geçtikçe değerini koruyan yapısının nasıl şekillendiğini ortaya çıkarabilmektedir.

**6.2. Önem:** Kemal Sunal filmleri Türk sinema seyircisinin asla vazgeçemediği orjinal bir karakter ve sanatçı kişiliğinin tavrını yansıtmaktadır. Bununla birlikte filmlerin neden çok fazla sevildiği, sıklıkla tekrar gösterilmesine karşın halen güncelliğini nasıl koruduğunu saptayabilmek ve Kemal Sunal güldürüsünün arkaplanını detaylandırarak, bu alanda literatüre özgün bir katkıda bulunulması ve Kemal Sunal'ı baz alarak hazırlanmış akademik çalışma eksikliğinin ortadan kaldırılabilmesidir.

**6.3. Yöntem:** Bu çalışmada filmlerin içerikleri üzerine analiz yapılırken, filmlerin araştırma kapsamında yapılan çözümlmesinde ise Freytag Piramidi tekniği kullanılmaktadır.

**6.4. Evren ve Örneklem:** Kemal Sunal filmlerinin baht dönüşü kapsamında nasıl işlendiği üzerine ele alınan bu çalışmanın evrenini Kemal Sunal filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın yöntemini içeriksel analiz tekniği olan Freytag çözümlmesi oluştururken örneklem seçimi olarak amaca yönelik örneklem seçilmiştir. Bu kapsamda Kemal Sunal'ın başrol oynadığı 83 film içinden baht dönüşünü yansıtan 10 tane film ele alınmaktadır; Salako, Meraklı Köfteci, Sahte Kabadayı, Çöpçüler Kralı, Kibar Feyzo, Yüz Numaralı Adam, Şark Bülbülü, Atla Gel Şaban, Şabaniye ve Sosyete Şaban'dır.

### 6.5. Hipotezler:

H1 - Şaban karakterinin doğallığı ve inandırıcılığı filmleri anlamlı hale getirmektedir.

H2 - Kemal Sunal'ın oluşturduğu karakter yaşadıkları karşısındaki duruşu ve soğukkanlılığıyla toplumdaki gerçekliği ve aksaklığı hicvederek yol gösterici olabilmektedir.

H3 - Türk sinema seyircisiyle şaban karakteri arasında samimiyete dayalı derin bağ oluşmuştur. Şaban'ın yaşadığı tüm olaylar, baht dönüşümünü artırırken karakter herşeyiyle yüzleşmektedir.

H4 - Şaban karakterinin iyi niyetiyle ödediği bedel ile kendi gerçekliğini ortaya çıkarmakta olup bilge bir kimliğe dönüştürmektedir.

**6.6. Bulgular:** Filmlerin sırasıyla baht dönüşü çözümlmesi beş temel öge olan Giriş, Yükselen Aksiyon, Doruk Noktası (Baht Dönüşü), Düşen aksiyon ve Dönüşüm" olarak bölümlendirilerek değerlendirilmektedir. Buna göre filmlerin Freytag Tekniğine göre çözümlmesi şöyledir:

**6.6.1. Salako:** Kendi halinde yaşayan bir köylü karakterin ağa kızına aşık olması, eşkiya olması ve daha sonra vazgeçmesine karşın bu kez kadın karakter tarafından ikna edilmesi şeklinde bir baht dönüşü yaşanmaktadır. Bu filmde karakter halvet olma ve karşılıksız sevgiyi anlama gibi farklı ruh değişkenlikleri ile bu süreci yaşamaktadır.

- 6.6.1.1. Giriş:** Bu bölümde, Salako karakterinin tipolojik unsurları tanımlanmaktadır. Salako'nun sevdiği kız olan Emine'ye kavuşamayacağı düşüncesiyle başarısız intihar girişiminin ardından durumu öğrenen Reşit Ağanın falakaya yatırması, köylü ahalinin önerileriyle Emine'ye kavuşmak için planlara girişmesi, Emine'nin ise babasının kendisini Tüccar Abuzer'e vereceğini öğrenmesi üzerine gerçek sevdiği Hamido'ya kavuşmak için Salako'yu kendisini kaçırmaması için ikna etmesi sürecini işlemektedir.
- 6.6.1.2. Yükselen Aksiyon:** Emine ve Salako'nun kaçıyla başlayan bölüm, damat adayı Abuzer ve Reşit Ağanın takipleri, Salako'nun yakınlaşma taleplerini önlemek isteyen Emine'nin Gün Oyunu<sup>1</sup> bahanesiyle başladıkları tatlı oyunun akabinde, Emine'nin Hamido'nun yanına gidip reddedilmesiyle yaşadığı hüsranın sonrasında Salako'nun Emine'yi Hamido'nun elinden kaçırmamasına kadar olan süreçten Emine'nin kendisiyle ilk kez yüzleştiği ve Salako ile yeniden buluştuğu süreci kapsamaktadır.
- 6.6.1.3. Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Salako ile Emine'nin Hamido'dan kurtulmak isterken Emine'nin onu öldürmesiyle başlayan bölümde, Hamido'nun ve Reşit Ağanın adamlarıyla çatışma süreçleri yaşanır. Salako bu süreçte kendi kimliğini yeniden tanımlarken, Emine'ye herşeyin farkına vardığını ve gerçeği keşfettiğini açıklayarak, tüm maddi kazançlarını geride bırakarak yanından ayrılır. Emine ise yolda babası ve Abuzer ile buluşur. Salako'nun da Hamido'nun adamlarından kaçarak şans eseri onları bulması ve peşlerinden gitmesiyle köye ulaşmalarına kadar olan süreç yaşanmaktadır.
- 6.6.1.4. Düşen Aksiyon:** Salako'nun Reşit ve Abuzer Ağayı falakaya yatırması, teklif edilen hiçbir şeyi kabul etmemesi, kendisine eş olarak teklif edilen Emine'yi reddetmesi ve köyden ayrılmasıyla, Emine'nin onun peşinden giderek pişmanlığını belirtmesi en sonunda ise silah zoruyla da olsa eşi olmak istemesi, akabinde ise Gün oyununu yeniden oynadıklarında Salako'nun Pazartesi günü için birşey üretememesiyle kavuşmalarını içeren süreci kapsamaktadır.
- 6.6.1.5. Dönüm Noktası:** Köyün ahalsinin kendisiyle yüzleşmesi, Salako ve Emine'nin köylülerin seslerini duyarak onlara bakmaları ve gülümsemeleriyle bölüm ve film sona ermektedir.
- 6.6.2. Meraklı Köfteci:** Geçimini köfte yapıp satarak ve akrabalarının evinde kalan bir karakterin tesadüf eseri bir kıza yardım etmesi ile başlayan baht dönüşü, kız ile evlenmesi, kızın zengin olması, Zühtü'nün ruhsal sorunlar yaşaması ve bu süreçte insanların gerçek yüzünü görmesi eşi ile boşandıktan sonra kendisine teslim edilmek istenen paraları sözde akıllanarak kabul etmeyip eşi ile yoluna devam etmesi baht dönüşü olarak işlenmektedir.
- 6.6.2.1. Giriş:** Bu bölümde İstanbul'un sabah saatlerinde Taksim Meydanı görüntüsünden varoş sokaklarına geçiş yapılmaktadır. İşe gitmek üzere araba anahtarlarıyla çıkan insanlara odaklanılmaktadır. Bu insanlardan biri de Şaban'dır. İnsanların işlerine merakından dolayı müdahil olan bir karakter tanımlaması yapılmaktadır. Buradan hareketle filmin adına da bir göndermede bulunmaktadır. Seyyar köftecilik

---

<sup>1</sup> Emine, Salako'nun kendisine yaklaşmasını önlemek için her bir gün için sözde felaket senaryolarını üreterek, ertesi güne ertemektedir. Ertesi gün ise o günün felaket tanımlamasını yaparak kısır bir döngü yaratmayı başarır. Örnek. Salı sallanır.Çarşamba çarşafa dolanır.Perşembe perişanlık.Cuma mübarek gün.Cumartesi ve pazar, tatil. Filmin sonunda ise tek söylenmeyen gün için bahane şansı Salako'ya geçecek ancak inandırıcı olmaz ve yakınlaşma için tüm bahane ortadan kalkmış olur.

yapan Zühtü karakterinin akşam mesaisi için otogara gitmesiyle bu bölüm sona ermektedir.

- 6.6.2.2. Yükselen Aksiyon:** Otogarda, ailesinden kaçan kız ile karşılaşmasıyla (çarpışma) bu bölüme geçilir. Kızı kurtarmak için önce akrabalarıyla yaşadığı eve daha sonra ise otele götürmektedir. Kızın ailesinin odayı basarak karakola götürmesi ve evlenmeleriyle devam etmektedir. Evlilik sonrası mesaiye çıktığı bir sırada eşine miras kaldığı bilgisinin bir avukat tarafından paylaşılmasıyla bölüm sona ermektedir.
- 6.6.2.3. Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Mirasın iki aile üyeleri tarafından da öğrenilmesiyle başlayan bölümde, evli kalma ve boşanma gibi farklı talepler bulunmaktadır. Zühtü ve Fatma'nın rastlantılarla biraraya geldiği filmin en önemli yan hikayelerini barındıran bu bölümde çocuk sahibi olma(ma), Zühtü'nün eşini öldürme girişimi, kız tarafının Zühtü'yü öldürme girişimleri, eşinin mirası Zühtü'ye emanet etme çabası, Zühtü'nün intihar fikri ve mezarlık satın alıp kendini gömmek istemesi sonucu akıl hastanesine yatması, ailelerin ziyarete gelmesi, bu süreçte maydanoz kelimesine hassasiyet göstermesi (maydanoz kelimesiyle merak ilişkilendirilmektedir) vurgulanmaktadır. Zühtü'nün paraya tamah eden tüm aile üyelerine ders verme çabasıyla giriştiği bu bölümde, Zühtü'nün herkesin gerçek karakterini ortaya çıkarması ve yüzleşme sırasında vekalet kağıdının ortaya çıkması, Zühtü'nün belgeyi yırttıktan sonra mirasın aileler tarafından alınmasına kadar olan bölümü kapsamaktadır.
- 6.6.2.4. Düşen Aksiyon:** Bu bölümde, Fatma ile Zühtü'nün hikayelerinin ilk kez kesiştiği yer olan otogarda yüzleşmeleri ve akrabaların vicdan gerekçesiyle çantaları teslim etme çabalarını ve Zühtü'nün bunu kabul etmemesi ve oradan ayrılmaya çalışmasını içermektedir. Bu bölümde Zühtü'nün kendi gerçeğini fark etmesi vurgulanmaktadır.
- 6.6.2.5. Dönüm Noktası:** Bu bölümde, Zühtü'nün otogardan ayrıldıkları sırada Fatma'ya çantada ne olduğunu sorması ve "-Para" cevabını alınca yaşadığı şaşkınlıkla bölüm biterken film de sona ermektedir.
- 6.6.3. Sahte Kabadayı:** Geçimini pişmaniye satarak sağlayan bir kasaba insanının babasının ölümüyle birlikte onun adamları tarafından bulunması, mafya karşısına çıkması, ölümden dönmesi ve hapse düşmesi daha sonra suçluları kendince cezalandırıp tekrar eski yaşantısına dönmesi baht dönüşünü temsil etmektedir. Ekonomik değişim ve gerçekte yaptığı işin farkına varıp eski yaşantısına dönmesi ile film sonuçlanmaktadır.
- 6.6.3.1. Giriş:** Mafya lideri Şükrü, en yakın adamlarından Muhtar'ın kurmaca bir oyunu ile öldürülürken, Şükrü'nün en yakın bir başka adamı Avukat Kamil'in görevine son verir. Kamil'in yardımcısı Hamdi ise teklifi kabul etmeyip Avukat ile Şükrü'nün öz oğlunu bulmak üzere yola çıkarlar.
- 6.6.3.2. Yükselen Aksiyon:** Bu bölüm, Avukat Kamil ve Hamdi'nin yanlarına Mafya babasının oğlu Kemal'i de alarak yola çıkmaları ve eve varmalarını, Kemal'i bir dizi eğitimden geçirerek nasıl patron<sup>2</sup> olması konusundaki çabalarının sonucunda Muhtar ile karşılaşmalarına kadar olan süreci içermektedir.

---

<sup>2</sup> Avukat Kamil ve Hamdi, Kemal'in saflığını görünce kendi çıkarlarını da düşünerek mafya üyeleri olduklarını gizleyerek işlerinin haraç olduğu bilgisini vermek yerine babasının mirasına sahip çıkmak ve babasının paralarını toplamak üzere çalıştıklarını vurgulamaktadırlar.

- 6.6.3.3. **Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Bu bölümde Kemal'in babasının parasını topladığını düşünerek yaptığı eylemler, şans eseri hayatta kalması, hapse girdiği süreçte babasının gerçek katilinin Muhtar olduğunu öğrenmesi ve mücadeleye girerek Muhtar ve ekibini alt etmesidir.
- 6.6.3.4. **Düşen Aksiyon:** Kemal'in, Muhtar'ı alt ettikten sonra, en yakın adamları olan Avukat kamil ve Hamdi ile karşılaşması, gerçek bir kabadayı olduğu ve zenginliği anlatılır. Kemal ise artık herşeyin farkında olduğunu anlatan alaycı bir gülümseme ile onlara veda ederek, İzmit'e doğru (geldiği yere) yola çıkar.
- 6.6.3.5. **Dönüm Noktası:** Kemal, eski kıyafetleri, elinde pişmaniyesi ile tren garında satış yapmaya çalışan bir görüntü ile sahne tamamlanır, film sonra erer.
- 6.6.4. **Çöpçüler Kralı:** Belediyede çöpçü olarak çalışan varoş kesim insanının yine kendi ekonomik yapısına uygun bir kızı sevmesi, aynı kıza aşık olan amiri ile çatışması, evlenme konusundaki başarısızlığı ile yaşadığı dönüş, şans eseri şarkıcı olup şöhrete kavuşması ve daha sonra kovulup tekrar eski yaşantısına dönmesi ile sonuçlanmaktadır.
- 6.6.4.1. **Giriş:** Bu bölüm, bir İstanbul sabahında çöpleri temizleyen çöpçünün, mahalle karakterleri ve diğer insanlarla dolu sokaklar gösterilmektedir. Zabita amirinden, hizmetçi Hacer'in ilk diyaloglarına yer veren, tanıtıcı bir işlevdedir.
- 6.6.4.2. **Yükselen Aksiyon:** Apti'nin kahveden kuyruk<sup>3</sup> işi olduğu bilgisini alması ve kuyruk sırasına girmesiyle başlayan bu bölümde, Hacer ile Apti'nin ilk samimi diyalogunun olduğuna, mahalleli karakterler ile Apti'nin ilişkilerine odaklanmaktadır. Apti'nin aşık olduğu hizmetçi Hacer'in bakıcılık yaptığı çocukları parka götürmesi ve Apti'ye evlenme teklifi etmesiyle bölüm tamamlanmaktadır.
- 6.6.4.3. **Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Zabita Amirinin, Hacer'in kardeşleri tarafından dövülmesiyle başlayan bölüm, kız isteme sırasında şarkı söylemesi ve damat olacağı inancıyla yaşadığı sevinç karşısında zabita amiriyle çatışmaya başlaması, keyfi görevlerle sorun yaşamaya başlaması, Hacer'in kendisini terk ederek zabita amirini tercih etmesi sonucu yaşadığı gelgitler ve kızın ailesi tarafından kovalamaca yaşayarak bir gazinoya sığınması ve burada söylediği türkünün beğenilmesi ve sahneye çıkarak bir anda şöhrete kavuşması baht dönüşünü temsil etmektedir.
- 6.6.4.4. **Düşen Aksiyon:** Aptinin (gazinodan kovularak) yaşadığı mahalleye dönüşüyle başlayan bölümde, zabitanın Hacer ile evlenmesi, hanımefendi yapma hayalindeki zabita amirinin pısrık bir eşe dönüşmesi, Apti'nin Hacer ile yüzleşerek gerçeği fark etmesiyle bölüm tamamlanmaktadır.
- 6.6.4.5. **Dönüm Noktası:** Apti'nin cam silen bir başka hizmetçi kıza görerek onun yanına gitmesi ve şehrinin varoş bir sokağında eni bir umuda yönelmesiyle sahne ve film sona ermektedir.
- 6.6.5. **Kibar Feyzo:** Sevdiği kıza evlenmek için para kazanmak üzere kente giden döndüğünde ise ağalık düzeni ile ters düşen fakir bir gencin, kendini köyden kovdurmak için çevirdiği dolaplar ve en sonunda düzeni değiştirmek için ağayı vuran ve düzenin aksaklığını "suç kimde" diyerek vurgulayan bir karaktere dönüşmesidir. Filmde, şehirde yaşadıklarını köyde uygulaması, ağayı kandırmak için verdiği mücadele ve başlık parası için yaptıklarıyla dönüş süreci tamamlanmaktadır.

---

<sup>3</sup> Karaborsa döneminde yaşanan kuyrukta bekleme eylemi, bu işten para kazanmak ve sırasını satmak için orada bulunan kişiler için cazip bir konuydu.

- 6.6.5.1. Giriş:** Mahkeme salonunda hakimin<sup>4</sup> sözlü uyarısı üzerine ayağa kalkarak kendini tanıtan Feyzo'nun başından geçenleri aktarmaya başladığı bölümdür. Feyzo ile köyden arkadaşı olan Bülo'nun askerliklerini bitirip köylerine dönmek üzere otobüsten inerek karşılaşmaları, köy ağasının yanına vararak evlenme taleplerini iletme üzere koşturmaya başlamaları ve ağaya ulaşmalarını içermektedir.
- 6.6.5.2. Yükselen Aksiyon:** Feyzo'nun ağanın yanından ayrılarak sevdiği kız olan Gülo'ya kavuşmak üzere araması, Gülo'yu babasından isteyerek talip olması, annesini bu uğurda ikna etme çabaları ve Ağa'nın kefaletini<sup>5</sup> sağlayarak ona kavuşmasını içermektedir. Ağa ile düğün sırasında tartışması ve köyden ilk kez kovulmasına kadar olan süreci içermektedir.
- 6.6.5.3. Doruk noktası (Baht Dönüşü):** İstanbul'a gitmek ve senet parasını kazanma çabası, köyde ilk ticari girişimi olan umumi tuvaletin ağa tarafından yıkılarak yeni bir çatışmanın yaşanması, Maho Ağanın Gülo'ya el koyması, Feyzo'yu şehre göndermemesi sonucunda senetleri ödeyemez hale gelmesi sonusunda kendini köyden kovdurma çabasına girişmektedir. Maho Ağa'nın falakayla yola getirme çabası karşısında ağalık düzenine tamamen başkaldırması, tüm köylüyü oradan ayrılmak üzere örgütleyerek yola çıkmaları ve mutluluğuna engel olan kayınpederi, Bülo ve Maho Ağay ile son kez çatışmasını içermektedir.
- 6.6.5.4. Düşen Aksiyon:** Feyzo'nun Maho Ağa'yı vurması, Eşi Gülo'nun ise onun ayaklarına kapanması ve köylünün Maho'dan kurtuldukları için sevinçle kutlamalarını içermektedir.
- 6.6.5.5. Dönüm Noktası:** Feyzo'nun hakime son açıklamayı yaptığı, "söyle hakim bey suç kimde?" diyerek hakim olarak tanımladığı izleyiciye karar vermesini ve bu durumu düşünmesine dair gönderme yaparak gülümsediği bir yüz ifadesiyle sahne tamamlanmakta ve film sona ermektedir.
- 6.6.6. Yüz Numaralı Adam:** Düzenli bir işe sahip olmayan ve ailesiyle yaşayan bir gencin tesadüf eseri tanıştığı kıza aşık olması ve reklamcı olan kız tarafından oyuncu olmak üzere ikna edilmesiyle başlayan baht dönüşü, ailesinin bile yaptığı düzenbazlığı fark edip halka aktarması ve şöhretinin artması ile farklı bir hale gelmektedir. Sonraki süreçte reklamını oynadığı ürünlerin sorunlu çıkması ve yavaş yavaş bunu (düzeni) fark etmesi ve elde ettiği tüm kazancı kaybederek tekrar eski evine dönmesi ve reklam şirketinin çevirdiği işleri halka televizyon kanalı ile anlatması ile baht dönüşü tamamlanmaktadır.
- 6.6.6.1. Giriş:** Varoş bir mahalle görüntüsüne ardından, Şaban karakteri farklı meslek dallarında (Garsonluk, Kasap Çıraklığı, Berber Çıraklığı, Terzihanede Ütücü gibi) başarısız girişimlerinin ardından, karete eğitimi aldığı spor salonunda da yeteneksizliğini göstermektedir. Karete hocasıyla yaptığı konuşmanın ardından hikayesine geçiş yapılır. Aile üyelerinin kısa tanıtıldığı bölümde, hikayenin diğer karakterlerini barındıran reklam şirketinin danışmanları ile reklamveren şirketlerin üyelerinin toplantısı yapılır. Halkın içinden biri bulunarak ürünlerin tanıtılması kararı alınır. Bu karakteri bulma süreci başlar. Bölüm tamamlanır.

---

<sup>4</sup> Filmde hakimin görüntüsüne yer verilmemektedir. Hakim olarak adaleti temsil eden halk, vurgulanmaktadır. Kamera-bakarak anlatıcı rolündeki Feyzo karakterinin, konuştuğu bu bakımdan halkın vicdanı ve temsil ettiği değerlerdir.

<sup>5</sup> Feyzo, başlık parası olarak on bin lirayı peşin verip, geri kalanını altı senette ödemeyi taahhüt ederken, kendisinden bu senetlere kefil olması için köyün Ağası olan Maho'dan onay alarak geçici bir çözüme ulaşmaktadır.

- 6.6.6.2. **Yükselen Aksiyon:** Bu bölümde reklam şirketinde çalışan Ayşe, bir kahraman ararken Şaban ise başarısız iş denemeleri yapmaya devam etmektedir. Bir tren seyahati sırasında bir araya gelmeleriyle reklam şirketinde çalışmayı kabul etmesine kadar olan süreci içermektedir.
- 6.6.6.3. **Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Filmde baht dönüşünün ilk adımı olarak şirkette işe başlamasıyla yeni yaşamına geçiş yapmaktadır. Ayşe'ye süreç içinde aşık olduğu için yaptığı herşeyin güzel yanlarını görmektedir. Reklam verenlerin kalitesiz ürünleriyle zarara uğrayan halk gibi kendisi de hileli bir sözleşmeye bilmeden imza atarak aldığı herşeyi kaybetmekle karşı karşıya kalır. Şaban'ın bu gerekçelerle tüm gerçekleri televizyonda anlatmak istemesi, hatasını fark ederek halkı da bilinçlendirmek ve affedilme çabasına, Ayşe'nin benzer bir affedilme (Şaban tarafından) arzusu birleşerek televizyon kanalının bu konuda haber yapmasının yolu açılır.
- 6.6.6.4. **Düşen Aksiyon:** Şaban, televizyon kanalına (TRT) açıklama yaparak tüm gerçekleri anlatır. İnsanların takdiri ve vicdan rahatlığıyla evinden çıkar. Bu sırada reklam şirketinin yetkilisi olan Can Bey ve adamlarına rastlar.
- 6.6.6.5. **Dönüm Noktası:** Şaban kendisini ve halkı açıkça kandıran reklam şirketinin yetkilisi Can bey ve adamlarını döver. Halk ise onu ve bu süreçte destek veren Ayşe'yi de omuzlara alarak ödüllendirir. Şaban ve Ayşe, halkla birlikte oradan uzaklaşır. Film sona erer.
- 6.6.7. **Şark Bülbülü:** Sevdiği kızla evlenmek için para biriktiren bir orman bekçisinin köyü satın alan ağanın evliliğine engel olması üzerine kente gitmesi ile başlayan süreç şans eseri şarkıcı olması, zengin olması, yalan ölüm haberi üzerine kente gidip sevdiğine kavuşması ile film tamamlanmaktadır.
- 6.6.7.1. **Giriş:** Ormanlık alanda şarkı söyleyerek odun kesen Şaban, bir yandan koruculuk yapmakta ve yirmibeş yıllık sözlüsüne kavuşmak için başlık parası biriktirmektedir. Bu bölüm kendisiyle ilgili kısa bilgilerin<sup>6</sup> verildiği bölümdür. Şaban, köyüne doğru yola çıkarken, köyü satın almak üzere gelen ağa ile köy ağasının pazarlıkları ve satın alınma süreçleri bu bölümde yer almaktadır.
- 6.6.7.2. **Yükselen Aksiyon:** Bu bölüm, köyün yeni ağasının (Zülfo Ağa) köyü gezerek çevreyi tanıdığı sırada dere kenarında Şaban'ın sözlüsünü görmesi ve kızın babasından baskıyla almak için oyunlar çevirmesi ve Şaban'dan kurtulmak için onu köyden göndermek için yaptığı eylemleri içermektedir.
- 6.6.7.3. **Doruk Noktası:** Büyük şehirde (İstanbul) başlık parasını bulmak üzere giden Şaban, kendisine yardımcı olacağına inandığı bir hemşehrisinden iş ister. İsteddiği iş beklemediği bir anda gelen ve tanımlayamadığı<sup>7</sup> bir iştir. Şaban'ın patronunun evinde verilen bir parti sırasında mutfakta kendi halinde söylediği türkünün duyulması ve orada bulunan davetlilere söylenmesiyle sahneye geçmesi sonucunda başlayan baht dönüşü, reklam ve film yıldızı olarak geniş kitlelere adını duyurması ve namının kendi köyüne kadar ulaşmasını da sağlamıştır. Şaban şehir kültürüne alışırken, köyüne yardım etmeyi ve sözlüsüne mesajlar göndermeyi de ihmal etmemektedir. Şaban'ın yeteneği farklı çıkar gruplarının etkisinde çatışmanın ortasında kalmasına neden olur. Mafyaların kendisi için çatıştığı bir

<sup>6</sup> Ormanlık alanda kaçak kesim yapan köylülerden para alarak onlara odun kesip götürmeleri için izin verirken, köylüler onun hikayesinden bazı ipuçları sunmaktadır.

<sup>7</sup> Şaban, insanları döverek sınırlarını yatıştıran bir gazino sahibi olan Fethi'nin yanında aynı işi yapması için alınır. Şaban ise karşılık vererek süreci kendi lehine çevirmesini bilmektedir.

hesaplaşma sırasında öldüğü düşünülür. Kendisi ise köyüne doğru dönerek sözlüsüne kavuşmak ve hesap sormak için (bu yalan haberlerin arkasında Zülfo'nun olduğunu düşünür) yola çıkar.

- 6.6.7.4. **Düşen Aksiyon:** Şaban'ın sözde ölümü karşısında cenazesini taşıyan Zülfo Ağa ve köylülerin defnedeceği sırada tabutundan çıkarak herkesi şaşırtması ve yüzleşmesi, Zülfo Ağa'nın ise yaşadığı şokun etkisiyle Şaban için hazırlanan mezara düşmesini içermektedir.
- 6.6.7.5. **Dönüm Noktası:** Şaban'ı ölmediğini gören sözlüsü Hatice'nin ve diğer insanların yanına gelmesi ve konuşma yapmaları, Zülfo Ağanın çukuruna (kendi kazdığı kuyuya kendisinin düşmesi vurgulanır) toprak atarak konuyu da kapatmaya çalışırlar. Şaban köylüye, kendilerinin ağa olmadan yaşamalarını ancak önce evlilik işlerinin yapılmasını belirtir. Bölüm ve film sona erer.
- 6.6.8. **Atla Gel Şaban:** Reklam şirketinde metin yazarı olarak çalışan evli bir adamın rastgele oynadığı at yarışı tahminlerinin tutması, mafya tarafından kaçırılması ve son hamle olarak ellerinden kurtulup ilk kez kuponunu yatırıp parayı kazanmasını ele alan filmde fakir çevre insanların yaşamlarının değiştirilmesinde kimi zaman şans oyunlarının etkili olabileceği ve kazancı elde eden kişinin minibüsü satın alıp düzeni devam ettirme çabası ile baht dönüşü tamamlanmaktadır.
- 6.6.8.1. **Giriş:** Veliefendi Hipodromu'nda at yarışı görüntüleri ve izleyicilerin görüntülerinin verildiği bu bölüm, filmin ana karakteri olan Niyazi'nin kabus gördüğü rüyasından uyanarak güne başlamasını ele almakta, şirkette metin yazarı olarak çalışan Niyazi ile ailesi (Eşi, iki oğlu ve kaynanası ile yaşayan dar gelirli bir aile) tanımlaması yapılır.
- 6.6.8.2. **Yükselen Aksiyon:** Niyazi'nin Pazar günleri mahalledeki kahveye gidişleri sırasında at yarışı oynayanları takip etmesi ve at yarışını oynamasını ele alan bu bölümde, işe gitmek üzere bindiği minibüs ve yaşadığı komik olaylar anlatılmaktadır. At yarışlarını takip ettiği ve tahminlerini paylaştığı bir sırada, bu yarışları organize eden adamların (kendilerinin bile bilemediği, başarılı tahminler yapmadıkları halde bir başkasının nasıl bildiğini öğrenmek isterler) kendisini yakalaması sürecini içermektedir.
- 6.6.8.3. **Doruk Noktası (Baht Dönüşü) :** Niyazi'nin mafya tarafından kaçırılarak at yarışlarını (kendileri için) oynatmaları ve başarıya ulaşması adına tüm ritüellerin<sup>8</sup> sırasıyla yapılması ve başarılı tahminlerle yürütülen süreci kapsamaktadır. Niyazi, minibüste yaptığı son tahminde kasıtlı olarak (kendisini kaçırmalarına ders vermek için) yanlış bildirirken, kendisi ise yarışı tutturur ve yüklü bir para kazanır. Mafya lideri yaşadığı şokun etkisiyle hipodromda yere düşerken, Niyazi havalara uçan bir adam olarak gösterilir.
- 6.6.8.4. **Düşen Aksiyon:** Bu bölümde kahvenin önünde bekleyen minibüs ve kahvenin içindeki yakın dostlarıyla parasının bir bölümünü paylaşması gösterilir. Niyazi minibüsü (at yarışı tahminlerini yaptığı) satın aldığı ve herkesi maaşla işe bağladığını belirterek oradan ayrılarak evine gider. Niyazi, evin kapısını çalar eşi günlerdir göremediği için şaşkındır. Kaynanası ise her zaman olduğu gibi kızgın bir tavır takınmaktadır. Niyazi, eşi Zehra ve kayınvalidesine durumu açıklar. Tüm

<sup>8</sup> Niyazi, at yarışı tahminlerini işe gitmek üzere bindiği minibüste, şiki şiki baba şarkısı ve dırdır eden birbirinden ilginç insanların olduğu bir yolculuk sırasında doldurmaktadır. Aynı motivasyonu sağlaması ve doğru sonuçlar alınması için aynı kurmaca ortam kendisi için hazırlanır.

aile üyeleriyle arasını düzeltirken, parası olunca alacağını belirttiği bisikletleri çocuklarına kapının önünde olduğunu belirterek gönüllerini alır.

- 6.6.8.5. **Dönüm Noktası:** Niyazi, uykusundan kalkar. Eşi Zehra uyku sırasında Saffet<sup>9</sup> şeklinde sayıklamasıyla eşinin de at yarışçısı olduğunu belirterek gülmeye başlar. Film sona erer.
- 6.6.9. **Şabaniye:** Kan davalılarından kaçmak için kadın kılığına giren, davalısının kız kardeşine aşık olan ve kadın şarkıcı olarak elde ettiği serveti sevdiği kızın abisinin kumar borcunu ödemek için harcayan ve sonunda erkek olduğunu açıklayıp sevdiği kıza kavuşan bir gencin baht dönüşü ele alınmaktadır. Şaban karakterinin Şabaniye ve Bayram karakterlerine dönüşümü ile üç farklı ana karakterin kullanıldığı filmde kan davası dolaylı olarak kapanmaktadır.
- 6.6.9.1. **Giriş:** Trende yolculuk eden Hatice Ana ve oğlu Şaban'ın geçmişine kısa göndermeler yapılarak kan davasından kaçtıkları vurgusu yapılır. Çocukluk haliyle gösterilen Şaban'ın bugünkü hali gösterildiğinde ise Gazinoda garson olarak çalışan saf bir adam tiplmesi yapılır.
- 6.6.9.2. **Yükselen Aksiyon:** Şaban ve annesinin yerlerinin öğrenildiği ve İstanbul'da oldukları haberiyle kan davalıları olan aile (Ayşe Ana, Nazlı ve Şehmuz) tarafından takip sürecinin başlaması, Şaban'ın kendisini arayan Şehmuz ve adamlarından kaçarken çalıştığı gazinoya sığınması, kadın kılığına girerek (Şabaniye adıyla) kimliğini saklaması ve sahne kenarında çiçek satarken Şehmuz'un kendisini görerek Şaban'ı sorması ve öldüreceğini bildirmesiyle bir anda şarkı söylemeye başlayan Şabaniye'nin herkesin dikkatini çekerek ünlü bir şarkıcıya dönüşmesi sürecini içermektedir.
- 6.6.9.3. **Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Şabaniye'nin gazinoda astsolist olarak çalışmaya başlaması, filmler çekmesi ile bir baht dönüşümü yaşamaktadır. Kan davalıları ile olan ilişkisinde ise Şehmuz'un Şabaniye'ye, Şabaniye'nin ise Şehmuz'un kardeşi Nazlı'ya aşık olmasıyla bu süreçte karmaşık olaylar gerçekleşir. Şaban hem erkek hem de kadın kimliğiyle herkese kendini sevdiren. Ancak Nazlı'nın kan davası isteğinden vazgeçmeyip Şaban'ı öldürmek istemesiyle artık gerçek kimliğini açıklamaya karar verdiği süreci içermektedir.
- 6.6.9.4. **Düşen Aksiyon:** Şaban, sahnede son kez Şabaniye olarak kısa bir fıkra şeklinde yaşadıklarını dolaylı yollardan anlatır. Peruğunu çıkartarak herşeyi itiraf eder. Kendisini öldürmek isteyen Nazlı ise beklenmedik bir davranışla oradan kaçar. Seyircilerin şaşkınlığı arasında Şaban da Nazlı'nın peşinden koşar.
- 6.6.9.5. **Dönüm Noktası:** Şaban, gazinonun çıkış koridorunda Nazlı'yı yakalar, kısa süreli cilveli bir takışmanın ardından birbirlerine sarılarak oradan uzaklaşırlar. Film sona erer.
- 6.6.10. **Sosyete Şaban:** Ekonomik açıdan sorun yaşayan bir iş adamının çözüm için kızını beşik kertmesine vermesi ve modern olmayan ağanın bir şekilde kandırılıp elinden parası alındıktan sonra yüz üstü bırakılması ile başlayan filmde ağanın kızı yeniden elde edebilmek için modern bir insan olma ve aradaki ince çizgiyi sevdiği kadına dolaylı olarak göstermesi, filmde ana karakterin Şaban Ağa'dan Dilaver Bey'e dönüşümü ele alınmaktadır. Filmde beşik kertmesi geleneği ve ağanın modern bir insan olma çabası baht dönüşü için belirleyici unsurlar olmaktadır.

---

<sup>9</sup> Niyazi'ye oyunu kazandıran son yarıştaki atın adı. Kendisi de film boyunca rüyasında at isimlerini sayıklamaktadır.



- 6.6.10.1. Giriş:** Film, Peri karakterinin yurtdışından dönüşü ve ailesinin onu havalimanında karşılayarak oradan ayrılmalarıyla başlar. Kız sosyetik ve vurdumduymaz bir karakteri temsil etmektedir. Bir süre sonra ise tesadüfen babasının iflas etmek üzere olduğunu ve fabrikalarla birlikte tüm malların satılacağı bilgisini alır. Babasının aklına en iyi çözüm olarak gelen beşik kertmesi fikrini geçici bir çözüm olarak kabul ederek, Şaban Ağa ile görüşmek üzere ziyaretine giderler.
- 6.6.10.2. Yükselen Aksiyon:** Peri ile babasının (Kadir Bey) yaşadıkları sorunlar karşısında çiftlikte buldukları sırada gelen icra telgrafını inceleyen Peri evlenmeye razı olur. Ancak gönüllü olmadığı bir evliliği kabul etmeyen Peri, düğünde oyun oynarken gördüğü Şaban ile ayı karakterini özdeşleştirir ve bir süre sonra oradan gizlice babasının evine kaçar.
- 6.6.10.3. Doruk Noktası (Baht Dönüşü):** Şaban Ağa karakterinin Peri'nin kendisine bıraktığı notun<sup>10</sup> etkisinde kalarak şok yaşamıştır. Bu süreçte kendini toplayarak kahyanın yeğeni Ali'yi çiftliğe çağırarak durumu anlattıktan sonra kendini modern ve şehirli bir insan haline dönüştürerek Peri'den hesap sormak üzere oyuna girişir. Şaban Ağa verdiği mücadele ile yeni kimliğine Dilaver adını seçerek Peri ile olan ilişkisini başka bir boyuta taşımaya çalışır. Av-avcı ilişkisi artık tam tersine dönmektedir. Peri'ye Dilaver kimliğiyle evlenir ancak ilk gecelerinde odalarına polisler ile Şaban Ağa'nın yanında çalışan kahya ve diğer adamları baskın yapar. Peri ise şoka girerek bayılır. Uyandığında ise kendini Dilaver ile bir arabanın içinde yolculuk ederken bulur. Bu oyunun başladığı bir kaçış serüvenine dönüşür. Bu süreçte Peri'ye modern bir adam ile Şaban Ağa arasındaki farkları bedel ödetmek için her türlü eziyeti sempatik yöntemlerle yapar. Peri karakterinin sözde sınır kasabasında bir ahırda baskına gelenlerden birini öldürmesi (kuru sıkı bir silah olduğunu bilmemektedir) ve Dilaver'in tavrı karşısında çılgına döner. Ancak yediği tokatla bayılır. Bu bölümde Peri kendi gerçeğiyle ve seçimlerinin sonuçlarıyla yüzleşirken, Şaban Ağa kimliğindeki değişim ile baht dönüşümünü gerçekleştirir.
- 6.6.10.4. Düşen Aksiyon:** Peri'nin gözlerini çiftlik evinde açması ve etrafı tanımaya başladığı Şaban Ağanın kapıyı çalarak içeri girmesine kadar olan süreci kapsamaktadır.
- 6.6.10.5. Dönüm Noktası:** Bu bölümde Şaban Ağa'nın takma bıyıklarını çıkartarak Dilaver'in de kendisi olduğunu göstermesiyle herşey açığa çıkmış olur. Peri ve Şaban Ağa kısa bir atışmanın ardından barışçılar ve yaşamlarına bıraktıkları yerden devam ederler. Film sona erer.

Kemal Sunal filmlerinin içinden çalışma kapsamında seçilen filmlerin genel içeriğine bakıldığında, nitelik sınıflandırması açısından şehirle başlayan filmlerin şehirde bittiği, köyde başlayan filmlerin de kente dönüştüğü ve yeniden köy alanına varış süreci görülmektedir. Karakterlerin genel olarak isimlerinin Şaban olduğu ya da mizaha uygun bir biçime tanımlandığı görülmektedir. Karakterlerin çoğunlukla saf (7 filmde) kimi zaman da kurnaz (3 filmde) olduğu anlaşılmaktadır. Filmlerde baht dönüşlerinde yanlış görme, fark edebilme yetilerinin mesleklerini değiştirmek yoluyla gerçekleştiği saptanmaktadır.

---

<sup>10</sup> Peri - "Senin gibi görgüsüz bir ayıyla evleneceğime ölürüm daha iyi"

FİLMİN ADI	KARAKTER	MEKAN	KİMLİK	MESLEK	YILI
<u>Salako</u>	<u>Salako</u>	<u>Köy</u>	<u>Saf</u>	<u>Hizmetli</u>	1974
<u>Meraklı Köfteci</u>	<u>Zühtü</u>	<u>Şehir</u>	<u>Saf</u>	<u>Köfteci</u>	1976
<u>Sahte Kabadayı</u>	<u>Kemal</u>	<u>Kasaba-Şehir</u>	<u>Saf</u>	<u>Pişmaniyeci/ Mafya</u>	1976
<u>Cöpçüler Kralı</u>	<u>Apti</u>	<u>Şehir</u>	<u>Saf</u>	<u>Cöpçü/Sarkıcı</u>	1977
<u>Kibar Feyzo</u>	<u>Feyzullah</u>	<u>Köy-Şehir</u>	<u>Kurnaz</u>	<u>İşçi</u>	1978
<u>Yüz Numaralı Adam</u>	<u>Saban</u>	<u>Şehir</u>	<u>Saf</u>	<u>İşçi-Reklam Oyuncusu</u>	1978
<u>Sark Bülbülü</u>	<u>Saban</u>	<u>Köy-Şehir</u>	<u>Kurnaz</u>	<u>İşçi/Sarkıcı</u>	1979
<u>Atla Gel Saban</u>	<u>Niyazi</u>	<u>Şehir</u>	<u>Kurnaz</u>	<u>Reklamcı</u>	1984
<u>Şabaniye</u>	<u>Saban</u>	<u>Şehir</u>	<u>Saf</u>	<u>Garson/Şarkıcı</u>	1984
<u>Sosyete Saban</u>	<u>Saban-Dilaver</u>	<u>Köy-Şehir</u>	<u>Saf</u>	<u>Ağa/İsadamı</u>	1985

Tablo 1: Filmlerin Nitelik Sınıflandırması

Seçilen filmlerde karakterlerin nitelik sınıflandırmaları yapıldığında “Psikolojik açıdan 6 filmde korkak 4 filmde güçlü olduğu; Karakter olarak iki filmde aktif, sekiz filmde pasif olduğu” görülmektedir. Ana karakterin duygusal yapısının nitelik sınıflandırmasında saf aşık hali 6 filmde, iyi niyetli hali de 4 filmde görülmektedir. Seçilen filmlerde toplumsal açıdan karakterlerin 6 tanesinin köylü, 4 tanesinin de şehirli olduğu saptanmaktadır.

FİLMİN ADI	PSİKOLOJİK	KARAKTER	DUYGU	TOPLUMSAL	EKONOMİK
<u>Salako</u>	<u>Korkak</u>	<u>Pasif</u>	<u>Saf Aşık</u>	<u>Köylü</u>	<u>Fakir</u>
<u>Meraklı Köfteci</u>	<u>Güçlü</u>	<u>Pasif</u>	<u>İyi Niyetli</u>	<u>Şehirli</u>	<u>Orta düzey</u>
<u>Sahte Kabadayı</u>	<u>Güçlü</u>	<u>Pasif</u>	<u>İyi Niyetli</u>	<u>Köylü</u>	<u>Fakir</u>
<u>Cöpçüler Kralı</u>	<u>Güçlü</u>	<u>Pasif</u>	<u>Saf Aşık</u>	<u>Köylü</u>	<u>Fakir</u>
<u>Kibar Feyzo</u>	<u>Güçlü</u>	<u>Aktif</u>	<u>Saf Aşık</u>	<u>Köylü</u>	<u>Fakir</u>
<u>Yüz Numaralı Adam</u>	<u>Korkak</u>	<u>Pasif</u>	<u>Saf Aşık</u>	<u>Şehirli</u>	<u>Fakir</u>
<u>Sark Bülbülü</u>	<u>Güçlü</u>	<u>Aktif</u>	<u>Saf Aşık</u>	<u>Köylü</u>	<u>Fakir</u>
<u>Atla Gel Saban</u>	<u>Korkak</u>	<u>Pasif</u>	<u>İyi Niyetli</u>	<u>Şehirli</u>	<u>Orta Düzey</u>
<u>Şabaniye</u>	<u>Korkak</u>	<u>Pasif</u>	<u>Saf Aşık</u>	<u>Şehirli</u>	<u>Orta Düzey</u>
<u>Sosyete Saban</u>	<u>Güçlü</u>	<u>Aktif</u>	<u>İyi Niyetli</u>	<u>Köylü</u>	<u>Zengin</u>

Tablo 2: Filmin Ana Karakterlerinin Nitelik Sınıflandırması

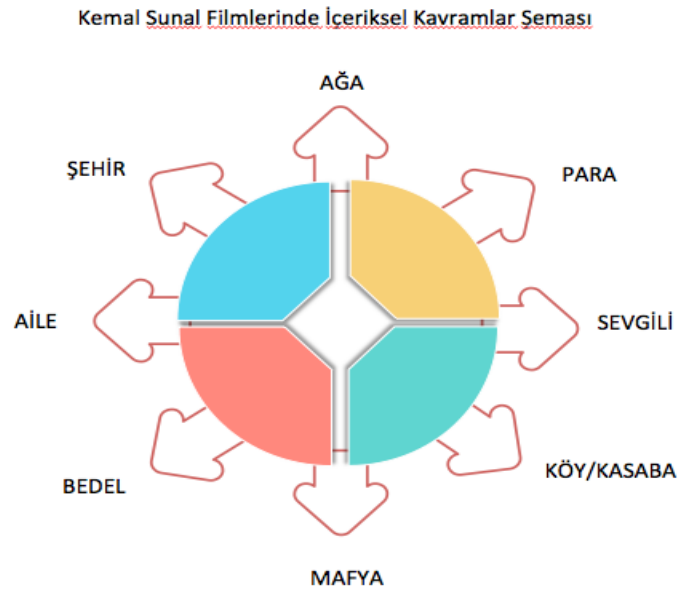
Kemal Sunal filmleri içinde dikkat çeken en önemli alanlardan birisi karakterin eylemlerinin gerçekleşmesinde etkili olan rastlantı ya da zorunluluk hali’dir. İncelenen filmler içinde sadece birinde zengin kimliğe sahipken, rastlantılar ile iyi bir yere gelen ve orada çoğunlukla tutunamayan bir kimliği temsil etmektedir. Bu açıdan karakter şanssız ya da kusurlu olarak nitelenmektedir. Filmlerin sadece birinde sevgiliye ulaşma ele alınmamıştır. Karakterlerin çoğunlukla korkak ve pasif bir kişiliğe sahip olması baht dönüşlerinde karakterin gizli kalan ve merak

edilen yönlerini de gösterne şansı verebilmektedir. Değerlendirmeye alınan filmler içinde ailenin tasvirinde sadece bir filmde baba figürü yer alırken, kardeş ögesi kullanılmamaktadır. Anne ögesi ise sadece üç filmde kullanılmaktadır. Karakter bu bağlamda yetim ve eksik bırakılırken karakterin yaşam biçimi bir komedi altyapısı şeklinde tasarlanmaktadır.

Kemal Sunal filmlerinde gerçeğin keşfini, karakterin yaşadığı herşeyin farkına varması, hakkını savunması, açıklamada bulunması, karşı tarafa bilgisini paylaşması ve saflığın süreksizliğini belirtmesi olarak tanımlayabiliriz. Kemal Sunal'ın gerçeği keşfetmesinde 7 (yedi) ilke bulunmaktadır. Bunlar:

1. Açalık (otorite) sistemlerinin reddedilmesi
2. Paranın gücü karşısında insanların değişimi
3. Köy ve şehir arasındaki dengesizlik
4. Sevgi için bedel ödeme
5. Kavga ve cinayet (töre vb.) eylemlerinin anlamsızlığı
6. Hak etmediğini reddetme ve adalet duygusu
7. Yeteneğini fark etmek ve hurafelerden kaçınmak

Kemal Sunal filmlerinde içeriksel olarak öne çıkan kavramları şema olarak şu şekilde sınıflandırılabilir:



**Şekil 2:** Kemal Sunal Filmlerinde İçeriksel Kavramlar Şeması

Kemal Sunal'ın filmlerinde dikkat çeken konulardan birisi "ayı ve eşek" kavramlarının sıklıkla kullanılmasıdır. Kemal Sunal'ın yakın arkadaşı olarak eşeği sıklıkla kullandığı, kendisinin eşek

kelimesini içeren kaba sözleri gülmece unsuru olarak kullandığı ve aynı kavramının da yine benzetme ve lakap olarak kendisine söylendiği görülmektedir. İncelenen filmler arasında Şark Bülbülü filminde Orta Anadolu ağız ile başlayan konuşmaların Güneydoğu ağızına doğru dönüş yaptığı ve teknik düzeyde dialekt (ağız) sorunu olduğu görülmektedir. Kemal Sunal filmlerinde baht dönüşü konusunda şarkı söylemek ve şarkıcılıktan ünlü olma hali yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Şaban karakteri genellikle otorite ile çatışan kimliğiyle sol eğilimli bir karakter özelliğini göstermektedir. Din konusunda ise mizahi unsurları içermekle birlikte eleştirel ve sorgulamayı ilke edinen bir yapıdadır. Filmlerde başlık parası, baht dönüşünde ana gerekçelerden birini oluştururken, uğruna bedel ödenen sevgilinin de (bir iki film dışında) sadakatli tavrı sevdanın samimiyetini de göstermektedir.

## 7. SONUÇ

Dünya film sektörü içinde küresel gelişmelere göre benzer üretim biçimini benimseyen üretim politikalarıyla Türk Sineması yıllara göre farklı türlerde, farklı sayılarda film üretiminin yapıldığı bir sisteme sahiptir. IMDB sitesinin yaptığı incelemeye göre; başlangıcından günümüze kadar olan süreçte çekilen film sayısı incelendiğinde resmi sayı 7.771 olduğu site analiziyle belirtilmektedir (<http://www.imdb.com/search/title?at=0&countries=tr&sort=year>). Çekilen filmlerin dönemsel olarak üretim oranına bakıldığında; 1914'ten 70'e kadar çekilen film sayısı 2391, 1970'den 80'e kadar çekilen film sayısı 3594, 1980'den 90'a kadar çekilen film sayısı 4255 olarak görülmektedir. Buna göre 70-80 arası çekilen film sayısı 1203, 80-90 arası çekilen film sayısı 661, 70-90 arası çekilen film sayısı 1864 olarak saptanmaktadır. Bu filmlerden 82 tanesinde oynayan Kemal Sunal'ın 70-90 arası dönemde 77 filmi bulunurken 90 sonrası 5 tane filmi bulunmaktadır. İncelenen filmlerden 7 tanesi 70'li yıllarda çevrilen filmlerden oluşmaktadır. 80 dönemi içinde yer alan film sayısı ise 3 olarak belirlenmektedir.

Kemal Sunal filmleri özellikle farklı film türlerinin birarada bulunduğu 1970 sonrası dönemde seyircinin anladığı dili yakalamak ve aileye uygun bir anlatı biçimini sağlayabilmek gibi görevleri korudukları, Şaban karakteri üzerinden toplumun mizah ideolojisini özetleme rolü de belirlenmektedir. İncelenen filmler içinde şehirli karakterlerin pasif olması ve sakinliği kadar, şark insanının kurnazlığını sergileyen aktif karakterler ile filmler kültürlerin ve kuşakların değişimini de ortaya koymaktadır. Filmler içinde erotik filmlere bir "başkaldırı" yapılmaktadır. Filmin içinde sevgili kutsallaştırılmakta ve bedel ödenebilecek bir unsur olarak kabul edilebilmektedir. Filmlerde karakterler iman ya da inanç yönü çok fazla ön plana çıkmayan ancak doğrucu bir kimliğe sahip olan kişiler olarak yansıtılmaktadır. Karakterler çoğunlukla paraya değer vermeyen ama para kazanmayı oyunun bir kuralı olarak gören bir zihniyeti temsil etmektedir. Karakterler bu yönüyle sol eğilimli bireyler olarak sunulmaktadır. Kemal Sunal, filmlerinin ilgi görmesinin temel nedenlerini şöyle sıralamaktadır:

- a. Film konularının seçimi
- b. Sunal esprilerinin halkın mizah anlayışına yakınlığı
- c. Sunal'ın canlandırdığı tiplerin halktan ve halka yakın olması
- d. Mesajların izleyici tarafından kolayca algılanması

---

<sup>11</sup> Hanzo, Kibar Feyzo, vb. gibi filmlerde kullanılmaktadır.

e. Sanatın ticari kaygıların önünde yer alması (1998:104-107)

Kemal Sunal kendi deyimiyle "güldürü" olarak tanımladığı sinema çizgisi içinde alt ve orta gelir düzeyindeki Şaban tiplmesiyle, Türk insanının sisteme karşı eleştirisini gülme ve te-bessüm yoluyla yapmasını sağlamaktadır. Şaban karakteri filmlerde ekonomik sıkıntılar ile çevrelenen hayatını düzlüğe çıkarmak adına (birkaç film hariç) köy ve kasaba gibi küçük yerleşkelerden büyük şehre geçici olarak giden, kimi zaman saflığı ya da şark kurnazlığıyla ayakta kalıp yaşadığı yere dönmeyi düşünen kimi zaman da gittiği yerde kendini kabul ettirmeye çalışan bir karakterdir. Şaban karakteri Türk insanının gülme alanında özünü oluşturmaktadır. Şaban karakterinin doğal gülüşü de Anadolu insanının yüzüyle örtüşmektedir. Yalın bir oyunculuk ve taklide düşmeyen orjinal haliyle karakter hangi meslek dalında olursa olsun tipleme ve masumiyeti değişmemektedir. Tek tiplilik ve başka karakter yaratamama eleştirilerine karşın şaşırtıcı olan bu karakterin tüm rolleri ufak dokunuşlarla ve küçük eklentiler ile başarılı bir anlatıyla beyaz perdede yansıtılmıştır. Karakterin "Güler Yüzlüm ve "Güllü Geliyor Güllü" filmleriyle başlayan macerası ana karaktere uzanan yıllarda seyircinin her filmde merakla beklediği bir çizgiye dönüşmektedir. Karakterler arasında adeta "ben buradayım" diyen tavrı, sosyal düzene, sözde adalet temsilcilerine, dini kullananlara ve toplumu aldatan tüm kişilere karşı keskin ve kararlı bir ruh halini yansıtmaktadır.

Komedi alanında seyirciyle buluşan birçok komedyen kendi hikayesini seyirciyle paylaşırken, Şaban karakteri düzenin karşısında hikayesini halkın tarafında yer alarak göstermektedir. Bu durum, seyircinin gönlünde derin izler bırakmasını sağlamaktadır. Şaban karakteri, kendi döneminden önce topluma sunulan karakterler ile karşılaştırıldığında, "Cıvalı İbo", "Ofsayt Osman", "Turist Ömer", "Adanalı Tayfur" ve "Horoz Nuri" gibi zaten şehirde yaşayan ve bitirim şehir karakterlerinin küçük mahallelerde alt meslek-gelir gruplarında olup halinden şikayetçi olsa da memleketinden vazgeçmeyen, gurbet kavramına karşıt bir karakter şeklinde tasarlanmamıştır. Hatta yan rollerdeki komik karakterlerin bile aynı biçimde davranış eğiliminde olmasına karşın başına gelen felaket ya da sorun karşısında bedel ödemeyi göze alan asla tembellik göstermeyen bir temsilde seyirciyle buluşmaktadır. Tarihsel bir karakter olarak "Keloğlan" tiplmesi dışında "gurbet - kendi evine özlem" kavramlarına rastlanılmamaktadır. Şehirde yaşayan birçok karakter; dil, jargon ve kültür olarak şehirle uyumluluk halindeyken, zorluklar karşısında isyan edip ağlayan modeli içselleştirmektedir. Şaban karakteri ise isyanını haklılığıyla birleştirerek cevap hakkını kullanmaktadır.

Kendi halinde yaşayan ve kimseye bulaşmayan bir karakterin, hikayesine dahil olduğu diğer karakterlerin düzenine tehdit oluşturan hali ve yaşananlar, karakterin arka planındaki zenginliği göstermesine katkıda bulunmaktadır. İyi ve merhametli hali kadar, cinsellik gibi hassas bir konuya ciddi bir mesafe koyarken talip olduğu insana karşı mesafeli durmaktadır.Şehirde racon olarak tanımlanan herşeyi geleneklere göre kendi içinde harmanlayan mizahi bakış açısı Kemal Sunal'ın kendi yaşamındaki sessizliği ve ketum tavrının "benimle değil, filmlerim ve Şaban karakteri ile eğlenin" biçiminde yansıdığını belirtmektedir. Şaban karakterinin her filmde toplumsal ve siyasal düzene göre kendi kimliğini koruyabilme ve zorluklarla mücadele etme psikolojisi özellikle toplumsal hareketler ile darbelerin yarattığı bunalımlı ruh

halinden izler taşımaktadır. Filmlerde baba figüründen uzak bir çocuk olarak, annesi ve sevdiği kişi ile hayata tutunmaya çalışırken, yol gösterici bir karakter ya da rakibi olan karakter ile verdiği mücadele öz karakterini şekillendirmektedir. Köyden şehre giden karakter temsillerinin mutsuz ve dramatik sunumlarına karşılık olarak mizahi yönden güçlü tasarlanan Şaban tiplmesi gurbetin neler getireceğini ve olası tavır konusunda yol gösterici özellikler taşımaktadır. Kemal Sunal filmlerinde gurbet teması, halihazırda gurbette yaşayan ve kendi özyaşamlarını perdede gören toplumun bir karşılaştırma yapmalarına imkan tanımaktadır. Platon'un "Düşünceli olun, çünkü karşılaştığınız herkes en az sizin kadar zorlu mücadele veriyor" deyişi bu filmlerin üst sınıftaki elit kesimin hakim olduğu düzen içinde "diğer" kişilerin dayanışma halinde olmasını ve birbirini anlamasını önemli görmektedir. Karakter olarak Şaban, para ekonomisine karşı değildir. Ancak diğerlerini (insanları) hiçe sayıp, paranın uşaklığını yapan karakterlere karşıdır. Emeğin değersizleşmesi, maddi unsurların yüceltilmesi ve sosyal adaletin tüketilmesi karşısında herşeyin satılabilir olmasını reddetmektedir.

Kemal Sunal filmlerinde kahraman olma eylemi, dikkat çekici bir başka konudur. Başlık parası ve ağalık düzeni karşısında yapılan tüm baskılara karşın ölüm ve öldürme eylemlerini değerlerine aykırı bulurken incelenen filmler içinde "Kibar Feyzo" filminde ağayı vurması ve hakim karşısında " ... duyduğuma göre köylü Maho'yu arar olmuş " deyişiyle de ölüm ya da öldürme eyleminin asla bir çözüm olmadığını, toplumun gerçek birliğe sahip olmaması ve sürekli kendini yönetecek bir kişi aramasıyla da düzenin asla değişmeyeceğini izleyiciye göstermektedir. Kemal Sunal filmleri temelde dönem olarak 4 gruba ayrılmaktadır. Bunlar şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. ***İlk Dönem Komedi***: Genellikle figüratif rollerle sinemaya ısınma filmleridir. Diyalog yerine jest ve mimiklerin sadeliğiyle karakter sunulmaktadır (Güllü Geliyor Güllü, Tatlı Dillim, Canım Kardeşim, Mavi Boncuk gibi).
2. ***İkinci Dönem Komedi***: Genellikle saf aşık ve Şabanlaşma kültürünün keskin hatlarla çizildiği filmlerdir. Karakter anlatısı, tüm yönleriyle seyirciye aktarılmaktadır (Kibar Feyzo, Şark Bülbülü, Sahte Kabadayı, Meraklı Köfteci, Salako, Şabaniye gibi).
3. ***Üçüncü Dönem Komedi***: Genellikle şehirde yaşayan şaban tipolojisi azaltılmış güldürü ürünlerini içermektedir (Atla Gel Şaban, Kılıbık, Yedi Bela Hüsnü, Tokatçı gibi).
4. ***Dördüncü Dönem Komedi***: Şaban Karakterinden büyük oranda sıyrılarak, toplumsal sorunlara ağırlık veren daha yeni bir "Sunal-laşma" hareketine dönüşen filmlerdir. (Kiracı, Öğretmen, Koltuk Belası, Düttürü Dünya, Propaganda gibi).

Kemal Sunal, Türk komedi filmlerinde nitelikte yapım ve pazarlama eksiklikleri nedeniyle küresel bir oyuncu ol(a)madığı için kültürel bir bayrak olarak görebileceğimiz sinema alanında önemli bir tanıtım ve imaj kaybıyla da ortaya çıkmaktadır. Ulusal sinema pazarı için taşıdığı reyting değeri, kendi filmlerini birbirine rakip kılan televizyon endüstrisinde, (yakın dönemde telif gerekçesiyle daha az yayınlanan filmleriyle) değer kaybetmeyeceği gibi günbegün ülke gerçeğinin sosya-psikolojik tahlili konusunda referans kaynağı olmaya devam edecektir. Kaba komedi kalıplarına sıkışmadan sergilediği derinlikli karakter yapısıyla güldüren ve etkisi giderek artan oyunculuğuyla Kemal Sunal ve Şaban tiplmesi izleyicinin zihninde kalmaya devam edecektir.

#### KAYNAKLAR

- Arendt, Hannah (1997) Şiddet Üzerine, (Çev: Bülent Peker) İstanbul, İletişim Yayınları.
- Aristo, (1987) Poetika. İstanbul, Remzi kitabevi.
- Bergson, Henri (2006) Gülme. (Çev: Yaşar Avunc). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, Charles (1997) Gülmenin Özü. (Çev. İrfan Yalçın). İstanbul: İris Yayıncılık.
- Bruner, J. (2007) Cultivating the Possible. <http://www.education.ox.ac.uk/about-us/video-archive/> Erişim Tarihi 15.02.2018.
- Freytag, Gustav (1900) Technique of the Drama, an Exposition of Dramatic Composition and Art, Third Edition. Chicago Scott, Foresman and Company 1900, Press Of The Henry O. Shepard Co Chicago.
- Güçbilmez, Beliz (2003) Tragedya Oyunun (un) Sonu: Oidipus'un Tahtında Kör Hamm(let) Tragedya ve "Geç Kalma" Ontolojik ve Epistemolojik bir Yaklaşım, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2003, 22-34ss.
- Harun, Azahar & Abd Razak, Mohamed Razeef & Nasir, Muhammad Nur Firdaus Mohd and ALL, Ariff (2013) Freytag's Pyramid: An Approach for Analyzing The Dramatic Elements and Narrative Structure in Filem Negara Malaysia's First Animated Cartoon Conference: 2013 IEEE Symposium on Humanities, Science and Engineering Research (Shuser), At Penang, Malaysia ([https://www.researchgate.net/publication/301293373\\_Freytag%27s\\_Pyramid\\_An\\_Approach\\_for\\_Analyzing\\_The\\_Dramatic\\_Elements\\_and\\_Narrative\\_Structure\\_in\\_Filem\\_Negara\\_Malaysia%27s\\_First\\_Animated\\_Cartoon](https://www.researchgate.net/publication/301293373_Freytag%27s_Pyramid_An_Approach_for_Analyzing_The_Dramatic_Elements_and_Narrative_Structure_in_Filem_Negara_Malaysia%27s_First_Animated_Cartoon)) Erişim Tarihi 11.10.2017.
- Keith-Spiegel, P. (1972) "Early Conceptions oh Humor: Varieties and Issues". J. H. Goldstein, P. E. McGhee (Ed). The Psychology of Humor. London: Academic Press.
- Kermode, Frank. (1966) The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. Mary Flexner Lectures, Bryn Mawr College, 1965. Oxford: OUP, 1966.
- Morreall, John (1997) Gülmeyi Ciddiye Almak, İstanbul: İris Yayınları.
- Morreall, John (2010) Humor as Cognitive Play. Journal of Literary Theory. 3(2), 241–260.
- Nilsen, D. L. F. (1993) "Humor Scholarship: A research Bibliography". Westport Cann: Greenwood Press.
- Özgüç, Agah (1994) Türk Filmleri Sözlüğü 1. Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları.
- Paz, Oktavio (1990) Düşler Boyunca Yaratmak, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Can Yayınları.
- Sanders, Barry (2001) Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Olarak Gülme. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Susa Anthony (2002) Humor Type, Orgnizational Climate and Outcomes; The Shortest Distance

- Between an Organizations Environment and The BottomLine is Laughter, Unpublished Doctoral Dissertation, University of Nebraska, UMI Dissertation Information Service. (akt) Yardımcı, İsmail. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 3/2, s.1-41.
- Özünlü, Ünsal (1999) Gülmececinin Dilleri. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Schank, R. (1990) Tell me a story: Narrative and intelligence. Evanston: Northwestern University Press.
- Schärfe, H. (2008). Narratives That Move. In Persuasive 2008: The Third International Conference on Persuasive Technology Oulu, Finland - June 4-6, 2008 Poster Proceedings (pp. 102-105). Oulu University Press. University of Oulu. Department of Information Processing Science. Series A, Research Papers.
- Sunal, Ali Kemal (1998) TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Topuz, Hıfzı (1986) İletişimde Karikatür Ve Toplum, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Usta, C. (2005) Mizah Dilinin Gizemi. 1. Baskı. Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş. Ankara.
- Earliest Feature Films With Country of Origin Turkey <http://www.imdb.com/search/title?at=0&countries=tr&sort=year> Erişim Tarihi 09.08.2017.
- Videnov Valentin A. The Tragic Sense of Hamlet, Aristotle (1984) Poetics, trans. I. Bywater. The Complete Works of Aristotle, ed. J. Barnes. Princeton: Princeton Univ. Press, v. 2, 2316 2340. <http://old.nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/departments/foreign%20languages%20education/research/11.pdf> Erişim Tarihi 07.27.2017.
- Kiss, Erika Eyes Wide Shut: Towards an Aristotelian Film Theory [http://www.princeton.edu/~kiss/Eyes\\_Wide\\_Shut\\_Towards\\_an\\_Aristotelian\\_F.pdf](http://www.princeton.edu/~kiss/Eyes_Wide_Shut_Towards_an_Aristotelian_F.pdf). Erişim Tarihi 08.10.2017.
- Jung, Carl Dream interpretation by Jung. All stages of a dream <http://dreameo.org/blog/dream-interpretation-by-jung-all-stages-of-a-dream/> Erişim Tarihi 01.12.2017.