

**T.C**  
**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**  
**DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI**

**2000 YILINDAN GÜNÜMÜZE GİŞE FİLMLERİNİN**  
**SENARYOLARININ İNCELENMESİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Meryem ŞAHİN**

**KOCAELİ 2021**

**T.C**  
**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**  
**DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI**

**2000 YILINDAN GÜNÜMÜZE GİŞE FİLMLERİNİN**  
**SENARYOLARININ İNCELENMESİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Meryem ŞAHİN**

**DANIŞMAN: Prof. Dr. Sema Göktaş**

**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 2021/ 05**

**KOCAELİ 2021**

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR .....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT .....	III
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. GİŞE FİLMİ KAVRAMI VE TARİHÇESİ .....	4
1.1. “Gişe Filmi” Kavramı.....	4
1.2. Türk Sinema Tarihinde Gişe Filmleri.....	13
1.3. Gişe Filmlerinin Temel Öğeleri .....	29
1.3.1. Yapım- Dağıtım .....	29
1.3.2. Oyuncu .....	33
1.3.3. Müzik .....	35
1.3.4. Senaryo.....	37
İKİNCİ BÖLÜM .....	51
2. 2000 YILINDAN GÜNÜMÜZE GİŞE FİMLERİNİN SENARYOLARININ İNCELENMESİ .....	51
2.1. 2000 Yılından Günümüze Gişe Filmlerinde Komedi Türü .....	51
2.1.1. Tip Üzerinden İlerleyen Filmler .....	52
2.1.1.1. Ekseninde Tek Bir Tip Yer Alan Filmler: .....	52
2.1.1.2. Ekseninde İkili Tiplerin Yer Aldığı Filmler .....	57
2.1.1.3. Ekseninde Tip Gruplarının Yer Aldığı Filmler.....	58
2.1.1.4. Recep İvedik (2008) Filminin Senaryosunun İncelenmesi.....	59
2.1.1.4.1. Filmin Künyesi .....	59
2.1.1.4.2. Olay Örgüsü .....	60
2.1.1.4.3. Tema.....	62
2.1.1.4.4. Kişileştirme ve Recep İvedik Tipi.....	62
2.1.1.4.5. Dil- Diyalog .....	63
2.1.1.4.6. Zaman-Mekân .....	64
2.1.2. Tür Parodileri.....	65
2.1.2.1. G.O.R.A (2004) Filminin Senaryosunun İncelenmesi.....	67
2.1.2.1.1. Filmin Künyesi .....	68
2.1.2.1.2. Olay Örgüsü .....	68
2.1.2.1.3. Tema.....	69
2.1.2.1.4. Kişileştirme ve Arif Tipi.....	70

2.1.2.1.5. Dil- Diyalog .....	71
2.1.2.1.6. Zaman-Mekân .....	72
2.1.3. Aile Komediileri .....	72
2.1.3.1. Aile Arasında (2017) Filminin Senaryosunun İncelenmesi .....	75
2.1.3.1.1. Filmin Künyesi .....	75
2.1.3.1.2. Olay Örgüsü .....	75
2.1.3.1.3. Tema .....	77
2.1.3.1.4. Kişileştirme .....	77
2.1.3.1.5. Dil- Diyalog .....	78
2.1.3.1.6. Zaman-Mekân .....	79
2.2. 2000 Yılından Günümüze Gişe Filmlerinde Dram/Melodram Türü.....	80
2.2.1. Kurtlar Vadisi Irak (2006) Filminin Senaryosunun İncelenmesi .....	83
2.2.1.1. Filmin Künyesi .....	83
2.2.1.2. Olay Örgüsü .....	84
2.2.1.3. Tema .....	85
2.2.1.4. Kişileştirme .....	85
2.2.1.5. Dil- Diyalog .....	87
2.2.1.6. Zaman-Mekân .....	87
2.3. 2000 Yılından Günümüze Gişe Filmlerinde Korku Türü .....	88
2.3.1. Dabbe (2006) Filminin Senaryosunun İncelenmesi .....	90
2.3.1.1. Filmin Künyesi .....	90
2.3.1.2. Olay Örgüsü .....	90
2.3.1.3. Tema .....	92
2.3.1.4. Kişileştirme .....	92
2.3.1.5. Dil- Diyalog .....	92
2.3.1.6. Zaman-Mekân .....	93
<b>SONUÇ .....</b>	<b>95</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>98</b>
<b>EK I .....</b>	<b>104</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>105</b>

## **TEŞEKKÜR**

Tez yazım sürecinin her aşamasında çalıŐmamla yakından ilgilenen ve bana yol gsteren danışman hocam Prof. Dr. Sema Göktaş'a minnettarım. Çalışma suresince desteğini benden esirgemeyen sevgili aile üyelerime ve sevgili rehberlerime teŐekkürlerimi sunarım.

Meryem ŞAHİN

İstanbul, Ocak- 2021



## ÖZET

Bu tez çalışmasında, 2000 yılından itibaren üretiminde büyük bir artış görülen gişe filmlerinin senaryo yapılarının incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın birinci bölümü, “gişe filmi” kavramının ortaya çıkışı, kavramın tarihçesi ve gişe filmlerinin temel öğelerini ele almaktadır. Kavram, ülkemizde 1950’li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Ülkemizde ticari sinema, tarihi boyunca, popüler roman ve tiyatro oyunlarını, seyircinin dini ve milli duygularına seslenen konuları, gündemin sansasyonel olaylarını kaynak olarak kullanmıştır. Özellikle Yeşilçam sineması, melodram ve güldürülerle büyük kitleleri yakalamayı başarmıştır. Yeşilçam’ın çöküşünden sonra film üretiminde ciddi bir azalma görülür. Seyirci uzun yıllar sinema salonlarında, Hollywood filmlerini izlemek durumunda kalmıştır. 2000’li yıllarda Yeşilçam’da olduğu gibi ticari sinema, yeniden altın çağını yaşamaya başlamış, yerli filmler, Hollywood filmlerinin gişe rakamlarını geçmeye başlamıştır. Gişe filmi üretiminde hangi yolların izlendiği, hangi öğelerin öne çıktığı çalışmanın birinci bölümünde ele alınmış; gişe filmlerinin temel öğelerinden senaryo daha detaylı bir biçimde incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, dönemin popüler türleri ele alınmıştır. Komedi türündeki filmler “tip üzerinden ilerleyen”, “aile komedileri” ve “tür parodileri” olarak sınıflandırılarak ele alınmıştır. Komedi, dram/melodram ve korku türünden seçilen, Recep İvedik (2008), G.O.R.A (2004), Aile Arasında (2017), Kurtlar Vadisi Irak (2006), Dabbe (2006) filmlerinin senaryoları klasik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Büyük bir kitleyi yakalama amacını taşıyan filmlerde, karmaşık senaryolardan uzak durulduğu; basit ve kolay anlaşılır hikâyelerin tercih edildiği gözlenmiştir. Filmlerin, seyircinin alışık olduğu biçimde Hollywood ve Yeşilçam geleneğini taşıdığı, konu ve öğelerin dönemine uygun biçimde güncelleştirildiği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Gişe Film, Ticari Sinema, Senaryo, Yeşilçam, Hollywood.

## **ABSTRACT**

In this thesis, it is aimed to examine the scenario structures of the blockbuster movies that have seen a great increase in production since 2000. The first part of the study deals with the emergence of the concept of "blockbuster movie", its history, and the basic elements of the blockbuster movies. The concept has been used in our country since the 1950s. Throughout its history, commercial cinema in our country has used popular novels and theater plays, subjects addressing the religious and national feelings of the audience, and sensational events of the agenda. Especially Yeşilçam cinema managed to catch large audiences with melodrama and comedy. After the collapse of Yeşilçam, there is a serious decrease in film production. The audience had to watch Hollywood movies in movie theaters for many years. As in Yeşilçam in the 2000s, commercial cinema started to experience its golden age again, and domestic films started to exceed the box office of Hollywood movies. In the first part of the study, which ways are followed in the production of box office films and which elements come to the fore; The scenario, which is one of the basic elements of the blockbuster movies, has been examined in more detail. In the second part of the study, popular genres of the period are discussed. Movies in the comedy genre are classified as "progressing through the type", "family comedies" and "genre parodies". The scenarios of the movies Recep İvedik (2008), G.O.R.A (2004), Aile Arasında (2017), Kurtlar Vadisi Irak (2006) and Dabbe (2006) selected from comedy, drama/melodrama and horror genres were analyzed with classical analysis method. It has been observed that simple and easy to understand stories are preferred; complex scenarios are avoided in order for the films to appeal to a large audience. It was seen that the subjects and elements were updated in accordance with the period in films that bear the tradition of Hollywood and Yeşilçam.

**Keywords:** Blockbuster Movie, Commercial Cinema, Scenario. Hollywood. Yesilcam.

## GİRİŞ

Ülkemizde yaygın bir biçimde kullanılan “gişe filmi” kavramının literatürde, Türk Dil Kurumu sözlüklerinde ve sinema terimleri sözlüklerinde net bir tanımlanmasına rastlanmamaktadır. Basit bir tanımlamayla kavram, geniş bir kitleyi yakalaması ve gişede başarı kazanması amacıyla üretilmiş filmlere işaret etmektedir. Gişe filmi kavramı, kullanılış amacına göre; basit, ucuz, sanat-dışı, düşük bütçeli, yüksek bütçeli, kolay anlaşılır, gişede başarılı, gişede başarısız, eğlencelik/çerezlik film gibi karşılıklara gelebilmektedir. “İyi film”, “kötü film” gibi yargıların yanı sıra günümüzde “gişe filmi”, “sanat filmi” gibi ifadeler de mevcuttur. Bir filmin “sanat filmi” olması, onu “iyi film” veya bir filmin “gişe filmi” olması, onu “kötü film” yapabilmektedir ya da tam tersi kullanımlara da rastlanmaktadır. Bu sebeple, çalışmanın ilk aşamasında, gişe filmi kavramını tüm boyutlarıyla ele almak ve kavramın tarihçesini sunmak amaçlanmıştır.

Tez çalışması 2000’li yılları kapsamına almış olsa da üretilen filmlerin hangi geleneklere sadık kaldığının anlaşılması ya da döneme özgü yeniliklerin saptanması için ticari sinemanın tarihsel gelişiminin araştırılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Günümüz gişe filmlerinin estetik yapısının anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünüldükçe, çalışmanın birinci bölümünde Türk sinema tarihinde gişede başarılı olan filmlerin genel özellikleri aktarılmıştır. Seyircinin beklentisini karşılamaya çalışan film yapımcıları ve dönemin eleştirmenlerinin sinema üzerine tartışmalarına bu bölümde yer verilmiştir. Ülkemizde üretilen filmlerin, Hollywood ürünleriyle benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konularak; gişe filmlerinin estetik yapısına dair araştırmalar sürdürülmüştür. Bir filmin gişe yapmasında etki gücü bulunan temel öğelere -yapım/dağıtım, oyunculuk, müzik, senaryo- yer verilmiş ve temel öğelerden senaryo daha detaylı bir biçimde incelenmeye alınmıştır.

Filmler, çarpıcı senaryoları sayesinde mi gişede başarılı olmaktadır? Filmler, Yeşilçam anlatı geleneğini mi sürdürmektedir? Senarist, filmin gişede başarı kazanması için hangi hikâyelerden uzak durmaktadır ya da hangi temalara yaklaşmaktadır? Gişe filmlerinde öne çıkan temalar, tipler/ karakterler var mıdır? Örnekleri çoğaltılabilecek sorularla birlikte çalışmanın ikinci kısmının geliştirilmesi aşamasına geçilmiştir. Çalışmanın kapsamına giren dönemde, gişede başarı yakalayan filmlerin komedi ve dram/melodram olarak iki türde yoğunlaştığı görülür. Boxoffice



internet sitesinde yer alan “1989 yılından günümüze Türk filmleri seyirci rekoru” başlığıyla sunulan ilk yüz film listesindeki ilk yirmi film, komedi ya da dram/melodram türüne aittir. Çalışma kapsamına korku türü de dahil edilmiştir. Gişede büyük bir başarı yakalamamış olsa da 2000’li yıllarda ülkemizde korku filmi üretimi ciddi bir biçimde artmıştır. Bu sebeple örneklem grubunda üç türün ele alınması uygun bulunmuştur.

Ticari sinemanın bu üç önemli türü, çalışmanın ikinci bölümünde daha detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Filmlerin hangi temel çatışmalar üzerinden hareket ettiği; ele aldığı temalara nasıl yaklaştığı, hangi mekânları tercih ettiği gibi sorularla filmlerin senaryosu çözümlenmeye çalışılmıştır. Komedi türündeki filmler “tip üzerinden ilerleyen”, “tür parodileri” ve “aile komedileri” olarak sınıflandırılmış ve üç film- **Recep İvedik** (2008), **G.O.R.A** (2004), **Aile Arasında** (2017)- model olarak seçilmiştir. Dram/melodram türündeki filmlerin anlatı yapısı birbirine benzer olduğu için bu başlık altında bir model filmin seçilmesi yeterli bulunmuş; model film olarak **Kurtlar Vadisi Irak** (2006) seçilmiştir. Bu filmler, “1989 yılından günümüze Türk filmleri seyirci rekoru” başlığıyla sunulan ilk yüz film listesinde ilk yirmi içindedir. Bu listede yer almamasına rağmen korku türünün en popüler örneği olan **Dabbe** (2006) filmi örneklem grubuna dahil edilmiştir. Filmlerin senaryoları; olay örgüsü, tema, kişileştirme, dil-diyalog, zaman-mekân gibi temel başlıklar altında incelenmiştir.

Filmlerin senaryo incelemelerinin, yazılı senaryo üzerinden değil; filmlerin izlenerek yapılması daha uygun bulunmuştur. Bir filmin senaryosu ve senaryonun seyirciye ulaşmadan önce geçirdiği dönüşümler çalışmanın kapsamı dahilinde olmadığından (senaryo ve perdede yerini bulmuş film arasındaki farklılıklar başka bir araştırmanın konusu olabilir) araştırma, filmler üzerinden yürütülmüştür. Benzer bir şekilde çalışmada örnek gösterilen uyarlama filmler de sadece seyircinin karşısına çıkan ürün olarak değerlendirilmiş; filmin kaynak eserle ilişkisi, benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulmamıştır. Çünkü araştırmanın temel yönelişi, gişe yapan filmlerin sahip olduğu genel özelliklerin ortaya konmasıdır.

Türk sinemasında filmlerin gişe rakamlarının resmi olarak kayıt altında tutulmasına 2005 yılında başlanmıştır. Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü’nde ve Box Office Türkiye internet sitesinde 2005 yılı ve sonrasına ait gösterime girmiş filmlerin gişe verilerine ve en çok iş yapan film listelerine erişilebilmektedir. Daha

eski tarihlerde üretilmiş, ticari anlamda başarı kazanmış filmlerin isimlerine ve küçük listelerine, yalnızca sinema tarihçilerinin aldığı notlardan, gazete haberlerinden ve eleştiri yazılarından ulaşılmıştır.

Türk sinemasında gişe filmlerinin senaryolarına dair yapısal çözümler, analizler literatürümüzde sınırlı sayıdadır. Ulusal Tez Merkezi'nde yer alan tez çalışmalarında gişe filmlerinin; pazarlama faaliyetleri, şiddetin temsili, tarihin temsili gibi açılardan incelendiği görülür. Türler ve türlere ait model filmlerin incelendiği çalışmaların sayısı fazla olsa da senaryo odak noktasında değildir. Hollywood filmlerine üstünlük gösteren yerli yapımların senaryolarının çözümlendiği, yerleşik bazı anlatı kalıplarının açığa çıkarıldığı, kendine ait kuralları olan estetik yapısının çözümlendiği çalışmalar sınırlı olduğundan; çalışmanın, literatüre bu bakımdan katkı sunması amaçlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİŞE FİLMİ KAVRAMI VE TARİHÇESİ

#### 1.1. “Gişe Filmi” Kavramı

Günümüzde Türk Sinema sektöründe oldukça yaygın bir şekilde kullanılan, internet sitelerinde hakkında fazlaca yazılara rastlanan “gişe filmi” kavramının literatürde net bir tanımlaması mevcut değildir. Fakat bir filmin ‘gişe filmi’ olup olmadığının teşhisi- sektör çalışanları, eleştirmenler, sinema tarihçileri ve seyirciler tarafından- rahatlıkla yapılmakta; ‘gişe filmi ve sanat filmi arasındaki farklar’ başlığı altında yazılar, çeşitli internet sitelerinde yayınlanmakta; sektör içinde, bir film projesinin daha fikir aşamasında, gişe filmi olup olmadığına karar verilmektedir. Bunun böyle olmasının sebebi, kavramın yüzeysel olarak kolay anlaşılır olmasındandır; çünkü kavram, amacını ve tanımını kendi içinde taşımakta, *gişede başarı kazanması amacıyla üretilen filmlere* işaret etmektedir. “Gişe odaklı”, “gişeye yönelik”, “gişelik film” gibi farklı adlarla da anılan kavram, çoğunlukla ticari yanı öne çıkan ana akım filmler için kullanılmaktadır. Kısacası ticari başarı kazanan veya ticari başarı kazanması muhtemel tüm filmler için kullanılmıştır. Kavram, Türk Sinemasında 1950’li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Burçak Evren, kişisel yazışma, 05.02.2020).

1950’li yıllar Türk sineması için önemli bir döneme işaret etmektedir. Türk sinema tarihinde “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılan bu dönemde, Türkiye’nin içinde olduğu toplumsal ve siyasi değişimle birlikte sinema endüstrisi gelişme kaydetmeye, sinema bir eğlence aracı olarak seyircilerin gündelik yaşamında yer almaya başlamıştır (Karahanoğlu, 2007: s. 11). Sinemanın bir yandan Lütü Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle bir sanat olarak dalı olarak kendini var etmeye başladığı bir yandan da ticari anlamda başarı kazanmak için seyirciye yaklaşma, bir arz-talep işlemine ulaşma çabasında olduğu görülür (Scognamillo, 1987: s. 114). Günümüzde Türk sinemasında filmlerin “gişe filmi” ve “sanat filmi” olarak ayrılışının ilk izleri bu döneme rastlamaktadır.

Gişe filmi kavramı, elde edilen rakamlar doğrultusunda ticari başarı kazanmış filmler için kullanıldığı gibi gişede başarısız olmuş filmler için de kullanılmaktadır. Örneğin sadece 75 kişi tarafından izlenmiş **LazKit** (2019) filmi ve yalnızca 12.113 izleyici sayısına ulaşabilmiş **Sorma Neden?** (2018) filmi, gişe filmi olarak tanıtılır ve sınıflandırılır. Amerika’da gişede beklediği başarıyı yakalayamayan ve kâr elde edemeyen filmler için kullanılan *box office-bomb* & *box office-flop* gibi farklı etiketlemeler de ülkemizde görülmemektedir. Bu sebeple “gişe filmi” kavramı, Türk sinemasındaki başarılı ya da başarısız tüm ticari filmleri kapsamaktadır.

Bir filmin “sanat” için veya “gişe hasılatı” için yapılması, sonuçlar açısından belirleyici değildir. Sanatsal amaçlı yapılan bir film, gişe başarısı yakalayabildiği gibi; ana akım bir film, sanatsal açıdan başarılı bir değer oluşturabilmektedir (Özkan, 2010: s. 59). Örneğin **Av Mevsimi** (2010) filmi, 2 milyonu geçen seyirci sayısına ulaşmış, gişede başarılı olmuştur; fakat film, gişe filmi olarak değil “Yavuz Turgul’un filmi” olarak tanınmaktadır. Sanatsal değer taşıyan, aynı zamanda festivallerden ödül alan ya da Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerine ait filmler, gişede başarılı olsa da gişe filmi sınıflandırmasına tabi olmamaktadır. Çünkü gişe filmi kavramı, salt rakamların referansı ile açıklanabilecek bir kavram değildir; kavramın kendisi, aynı zamanda ticari sinemanın sahip olduğu estetik yapıya referans olmaktadır. Bu tıpkı Hollywood Sineması’nın sadece bir coğrafi bölge olan Hollywood’u ve 1910-1970 yılları arasındaki sınırlı bir tarihi dönemi değil, belirli bir “sanatsal biçimlenme”yi ifade etmesi gibidir. Türk sinemasında gişe filmlerinin de kendine ait belirli kuralları, kendine ait estetik bir yapısı vardır.

1915 yılında D.W. Griffith’in **The Birth of a Nation** (Bir Ulusun Doğuşu) filmi, büyük bir hasılat yapmış ve ardından dünyada en çok üretim yapan ve birçok ülkenin sinemasını etkileyen dev bir sinema endüstrisi, Hollywood sineması doğmuştur (Aktaran: Herrington, 2015: s. 1). “Ticari sinema”, “popüler sinema”, “ana akım sinema” gibi isimlerle de anılan Hollywood sineması, popüler beğeniye göre film üreten, eğlenceye ve haz duygusuna nitelikten daha fazla önem veren, gişe hasılatlarını amaçlayan büyük bir sinema endüstrisidir (Karaşin, 2005: s. 31). Hollywood, ürünlerini ileri pazarlama teknikleriyle sunmuş ve dünya çapında en popüler sinema olmuştur (Norris, 2012: s. 4-5).

Hollywood'un üretim yöntemi, sinema tarihinde "stüdyo sistemi" adıyla anılmaktadır. Üretimin temeli, bir stüdyonun bir yıllık üretiminin önceden belirlenmesine dayanır. Filmin üretimi için senaryo yazarları, oyuncular, teknikerler, set işçileri, tanıtım görevlileri vb. ayrı ayrı birimler- tıpkı bir fabrikanın üretim düzeninde olduğu gibi- iş bölümü yaparak üretim düzeninde çalışmaktadır. Hollywood hem bir yerleşim birimini hem bir sanayi kolunun dünya çapındaki merkezini hem de sinema konusunda belirli bir dünya görüşünü anlatmaktadır (Teksoy, 2005: s.93). Hollywood hem bir üretim alanı hem bir felsefe hem de bir estetik yapıya işaret eder. (Holm, 2011: s. 16)

1940'lı ve 1950'li yıllarda yüksek bütçeli ve gişede rekor kıran filmler için "blockbuster" terimi kullanılmaya başlanmıştır. II. Dünya Savaşı'nda kullanılan, bir caddeyi veya binayı yok edebilecek güçte bir bomba tipi için kullanılan blockbuster kelimesi daha sonra medyada, gişede rekor kıran filmler için kullanılmıştır. Bazı yorumculara göre yüksek bütçeli ve gişede ciddi başarıya ulaşan ilk blockbuster film olarak **Gone With The Wind** (1939, Rüzgâr Gibi Geçti) örnek gösterilmektedir (Khun&Westwell, 2012: s. 37). 1951 yılında gişe rakamları ve ticari anlamda başarılı filmlerin listesi, ünlü eğlence-ticaret dergisi **Variety** dergisinde yayınlanmaya başlar. Gişe rekorları kıran filmlere dair listeler oldukça ilgi çekici hale gelir. (Dorsay, 1974: s. 154). **Jaws** (1975) filminin çıkışıyla birlikte gişe rekorları kıran filmler için blockbuster teriminin kullanımının yaygınlaştığı görülür. 1975 yılı Hollywood blockbusterları için önemli bir tarih olarak kabul edilmektedir; çünkü bir kaçış filmi olarak eleştiriler olsa da **Jaws** filmi gişe rekoru kırmıştır. Toplumsal mesajlarla veya filmin katmanlarında yer alan siyasi göndermelerle ilgilenmeyen genç seyirci kitlesinin; aksiyon, heyecan, gerilim ve şiddetle ilgilendiğinin keşfedilmesiyle birlikte Hollywood sineması ticari başarı kazanmak için bu seyirci kitlesinin talepleri doğrultusunda üretime yönelir (Norman, 1997: s. 39-41).

Ticari başarı sadece film stüdyolarını değil, medyayı ve toplumu da etkisi altına almaya başlamıştır. Filmler gösterime girer girmez gişe rakamları gazetelerde yayınlanır, rakamlara göre filmler listelenir ve bu yayınlar, maç sonuçları ya da lig sıralamaları gibi dikkat çeker hale gelir. İlk birkaç gün içindeki gişe hasılatı düşük olan filmler –filmlerin niteliğine bakılmaksızın- başarısız olarak değerlendirilir. Seyirci

ancak güçlü bir açılış yapan filmleri dikkate alacak, diğerlerini görmezden gelecek şekilde güdülenmeye başlamıştır (Norman, 1997: s. 45).

Hollywood sinema endüstrisi içinde üretilen, **Star Wars** (1977), **Titanik** (1997), **Avatar** (2009) gibi filmler, gişe rekorları kıran filmler yani blockbuster terimiyle anılmaktadır (Herrigton, 2015: s. 2). Terim aynı zamanda, Hollywood'daki büyük prodüksiyonlu yapımları tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu filmler, çok yüksek bütçelerle üretilen, yıldız oyuncuların rol aldığı, görsel efektlerin kullanıldığı filmlerdir ve Özön'ün, "Sinema ve Televizyon Terimler Sözlüğü"nde *üstünyapım* çevirisiyle karşımıza çıkar (Özön, 1981: s. 459).

Hollywood film sektöründe gişe rekorları kıran filmler için kullanılan blockbuster terimi ülkemizde nadiren kullanılmaktadır. Akser, "Türk Sinemasında Blockbusterlar" adlı dosyasında bu terimin, "*belli bir gişe filmi tipi*"ni tanımladığını belirtmektedir (Akser, 2018: s. 33). Akser, çalışmasında, bir filmin blockbuster olarak tanımlanabilmesi için sahip olması gereken kriterleri belirtmiştir. Bunlar sırasıyla; filmin en az bir milyon seyirci sayısına ulaşmış olması, oyuncu kadrosunda popüler oyuncuların yer alması, sosyal medya ve diğer platformlarda tanıtım stratejisine sahip olması, DVD- oyuncak- kutu oyunlar vs. gibi yan ürünlere sahip olması ve alışveriş merkezleri üzerinden promosyonlarla desteklenen bir dağıtım ağına sahip olmasıdır. Akser, bu kriterlere uygun olarak **Recep İvedik** (2008) ve **G.O.R.A** (2004) filmlerini örnek göstermektedir (Akser, 2018: s. 33-34). *Recep İvedik* tasarımı oyuncaklar; Cem Yılmaz'ın filmlerinde yer alan ürün yerleştirmeler düşünüldüğünde gişe filmlerinin ticari boyutunun beyazperdeyi aştığı görülür.

Hollywood sinemasında gişe rekorları kıran, büyük prodüksiyonlu filmlerin yanı sıra orta büyüklükte bütçelerle, yüzlerce benzer tipte filmler de üretilmektedir. Geniş bir kitleye hitap etmek için, kitleleri temsil etmek adına çok iyi bilinen filmler çok fazla sayıda üretilir. Beyzbol filmleri, futbol filmleri, hokey filmleri, golf filmleri, satranç filmleri, dövüş filmleri, işçi sınıfı filmleri, kovboy filmleri, gangster filmleri, kadın tavlama filmleri, savaş filmleri, köpek filmleri, yılbaşı filmleri, hayalet filmleri, yaz tatili filmleri, çocuk filmleri, dans filmleri, hapisane filmleri gibi birçok film Hollywood'da durmaksızın üretilmeye devam etmektedir ve bu filmlerin hiçbirisinin zorunlu olarak büyük gişe hasılatı yapması gerekmemektedir (Bordwell, 2016: s. 27-32). Stüdyolar her zaman orta büyüklükte bütçelerle, büyük bir kâr marjını

yakalamanın ihtiyacını da duymaktadır. Ayrıca bu filmler, sinema dışındaki dağıtımla (Televizyon, internet, DVD) da kar elde edebilmektedir. Çok yüksek bütçelerle üretilen, çok uzun çekim takvimlerine sahip filmler yerine üretimin daha kolay olduğu, az maliyetli, daha az riskli filmler stüdyolara her zaman cazip gelmektedir. Filmlerde kullanılan anlatı, atmosfer, karakterler, dekor gibi elemanların standart olması; gerçekleştirilen tekrarlama işlemi, stüdyolar için bir kayıp değil; aksine bir kazanç dönüşmektedir (Gönen, 2007: s. 20).

Hollywood üretimi her bir film, tek bir “dil”in iyi veya kötü örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Seyirci, aslında tek bir “dil” izlemekte; bu dil, diğer bütün seçenekler üzerinde hükümlük etmekte ve her yeni üretimle birlikte kendi egemenliğini pekiştirmektedir. Shakespeare, Hugo, Dickens gibi yazarların baş yapıtlarının uyarlandığı filmlerde bile filmler, aynı dile sahiptir. Bazin’e göre bu diktoryal bir dildir. Bu diktoryal dilin, toplumun geleneksel değerlerinden bile daha fazla, filmler üzerinde etkin olduğu belirtilir (Aktaran: Andrew, 2010: s. 275-276).

Hollywood, ticari başarı kazanan filmlerin temelde ortak, anlatısal bir tutarlılığa sahip olduğunu kısa sürede keşfetmiştir (Bordwell, 2016: s.21). 1910 yılından itibaren gişede başarı yakalayan filmler analiz edilir, anlatım teknikleri çözümlenir ve 1970’li yıllardan itibaren birçok yazar ve senaryo analistleri tarafından yapısal şablonlar yayımlanır (Bordwell, 2016: s. 58-59). Blockbuster adıyla anılan filmlerin, kendisinden önce üretilen filmlerin anlatı geleneğine sadık olduğu ve ortaya koyduğu yeniliklerle seyirciyle buluştuğu tespit edilmiştir. Stringer, blockbusterlar üzerine kaleme aldığı yazısında, **Gladyatör** (2000) filmini örnek göstererek, filmin çağına ait görsel efektleri kullanmasının yanı sıra **Ben-Hur** (1959) filmini model olarak aldığını belirtir (Stringer, 2003: s. 7).

Stringer aynı yazısında blockbusterlar üzerine net tespitler ortaya koymanın ve bir çerçeve çizmenin güçlüğünden de söz etmektedir. Çünkü filmler büyük bir çeşitlilikte -Örn. **Godfather** (1972, Baba), **Home Alone 2: Lost in Newyork** (1992, Evde Tek Başına 2), **Mary Poppins** (1964), **Matrix** (1999)- karşımıza çıkmaktadır. Blockbuster filmler, Oscar ödül törenlerinde en iyi film, en iyi müzik, en iyi görüntü yönetmenliği gibi birçok farklı alanda ödüller alabildiği gibi aynı zamanda sıklıkla kültürel olarak gerilemenin örnekleri olarak da değerlendirilir. Bu durum “kaliteli blockbuster” ve “ortalama blockbuster” gibi ayrımlara sebep olmuştur. Ya da genel

olarak blockbuster'ların "tipik bir blockbuster" veya "sadece bir blockbuster" ifadeleriyle eleştirildiği görülür (Stringer, 2003: s. 1).

Blockbuster diye adlandırılan filmleri, “ana akım” ya da “normal sinema”dan ayıran özelliklerin ne olduğunun cevabını arayan yazar; bir olay filminin, “ortalama filmler”den farklılaştığında blockbuster olabildiğini belirtmektedir (Stringer, 2003: s. 8-9). Burada “ortalama film (average movie)” kavramıyla da karşılaşılır. Yukarıdaki paragrafta sıralanan orta ve düşük bütçeli -yılbaşı filmleri, beyzbol filmleri, futbol filmleri vs.- filmlerin bu kavram çerçevesinde değerlendirilebileceğini söylemek mümkündür. Ortalama film kavramıyla nitelenen filmlerin de ülkemizde yine “gişe filmi” olarak adlandırıldığını görürüz.

Hollywood sinemasının çeşitli ürünleri için kullanılan “blockbuster”, “average movie (ortalama film)”, “popcorn film” (eğlencelik/çerezlik film), “mainstream (ana akım film)”, “normal film” gibi etiketlerin tamamının; ülkemizde, “gişe filmi” adıyla anıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yukarıda yazılan tanımlamalar ışığında ülkemizde seyirci sayısı beş milyonu geçen **Fetih 1453** (2012) filminin bir Hollywood blockbuster özelliğini gösterdiğini söylemek mümkündür; fakat aynı zamanda **Deliha** (2014) filminin bir Hollywood blockbuster özellikleri taşıdığını söylemek oldukça güçtür; çünkü film gişede bir milyonu aşan seyirci sayısına ulaşmış olsa da film, özel efektlerin kullanıldığı, büyük prodüksiyonlu bir yapım olarak değerlendirilemez. Fakat iki filmin de ortak noktası gişe filmi olarak adlandırılmalarıdır.

Türk sinemasında gişe filmleri, geniş halk yığınlarına ulaşır, her kesimden seyirciyi etkileyebilen filmler olarak da bilinmektedir (Özgüç, 1993: s. 138). Günümüzde, televizyon estetiğinden beslenen, basit kurgulu, daha çok klişelere dayanan, televizyon yıldızlarının rol aldığı filmler olarak tanımlanmaktadır (Tanrıöver, 2011: s. 134). Eğlendirmeyi ya da duygusal olarak sarsmayı amaçlayan; giriş, gelişme ve sonuca dayalı yapılarıyla izleyici tarafından kolaylıkla anlaşılabilen ve tüketilebilen; izleyicisini belirli ölçüde doyuma ulaştıran ticari sinema ürünleri oldukları yorumu da yapılmaktadır (Dağtaş, vd, 2018: s. 212).

Hollywood sineması kadar etkili ve güçlü olmasa da Yeşilçam sineması, Hollywood'dan oldukça etkilenmiştir ve onunla aynı çerçeve içinde değerlendirilmektedir (Karaşin, 2005: s. 31). Türk sinema endüstrisi yapım, dağıtım ve gösterim kollarında Hollywood kadar güçlü temellere dayanmamaktadır. Türk



ekonomisinin ve endüstrisinin az gelişmişliği, ülkemizde sinemanın diğer ülkelere göre oldukça gecikmiş olarak başlaması bunun önemli nedenlerindedir (Özön, 1968, s. 12). Türk sineması, başlangıcından itibaren ekonomik kurallara bağlı, düzenli bir biçimde denetlenen bir endüstri niteliğine girememiştir. Türk sineması ekonomisi güçsüz bir sinemadır ve sinemacıların dar yatırım sınırları içinde üretim çabası, filmlerin teknik yapısını olumsuz bir biçimde etkilemiştir (Okan, 1968: s. 14). Devletten destek alamayan, seyircisine yaslanıp var olabilen yapılanmasından dolayı Yeşilçam sinemasının her zaman için önceliği gişe hasılatı olmuştur.

Günümüz ticari sineması ve onun ürünleri olan gişe filmlerinin de temel dayanağı seyircidir fakat Yeşilçam'dan farklı olarak günümüzde kimi yapımların devlet desteği aldığı ve neredeyse tüm yapımların özel kuruluşlar tarafından sponsorluklarla desteklendiği görülür. Tüm bu desteklerle birlikte tez çalışmasının kapsamına giren dönemde “gişe filmleri” üretimi büyük bir artış göstermiştir.

Gişe filmi üretimindeki bu artışta, sinema salonlarının alışveriş merkezlerine taşınmasının etkisini de belirtmek gerekir (Dağtaş vd. 2018: s. 207- 210). Filmler, alışveriş merkezlerindeki diğer tüm nesnelere gibi bir tüketim aracına dönüştüğünden; dağıtım aşısında, gişe filmlerine öncelik verildiği görülür. Bu durum, bağımsız filmlerin yapım-dağıtım-gösterim aşamalarında ciddi sorunlarla karşılaşmasına neden olmaktadır (Birincioğlu, 2019: s. 80). Günümüzde “sanat filmi” yapan yönetmenlerin, filmlerinin dağıtımının yapılmadığına dair şikayetlerle gündeme geldikleri görülür.

Türk sineması 2000’li yıllardan itibaren ticari anlamda ciddi bir büyüme göstermiştir. Bu büyüme, endüstrileşmek isteyen ama bugüne dek başaramayan Türk sineması için çok olumlu bir gelişme olarak değerlendirilir. Örneğin toplamda 39 milyon izleyiciyi salonlara dolduran 265 filmin vizyona girdiği 2008 yılında, sinemalarda gösterime giren 52 yerli yapım 20 milyon 800 bin izleyici sayısına ulaşmıştır (Özkan, 2010: s. 540). 1990’ların başında sadece Amerika’da değil, Avrupa’nın hemen hemen her yerinde en çok gişe yapan film listelerinde tamamen Hollywood filmlerinin yer aldığı bilinmektedir (Norman, 1997: s. 56). Türkiye’de de sonuçlar böylesine iken 2000’li yıllarda Türk gişe filmlerinin gişede Hollywood filmlerini geçmesi büyük bir başarı olarak değerlendirilmektedir.

Türkiye’de 2006-2011 yılları arasındaki gişe verilerine bakıldığında ulusal ve uluslararası festivallerde birçok ödül alan 30 civarı yapımın toplam gişe sayısının tek

bir gişe filminden az olduğunu belirtmek gerekir. Bu sonuç, seyircinin genelde gişe filmlerini tercih ettiğini göstermektedir (Tanrıöver, 2011: s. 134). Tanrıöver'in bu tespiti, var olan verilere dayansa da sanat filmlerinin dağıtımla ilgili yaşadığı sorunlar düşünülünce bu çıkarıma şüpheli bakmak yerinde olacaktır.

Günümüzde “gişe filmi” deyince ilk akla gelen filmlerin komedi türündeki filmler olduğunu da söylemek mümkündür. Bunun böyle olmasının sebebi, 2000 sonrası film üretiminde özellikle komedi türündeki filmlerin ön plana çıkmasıdır. Gişe filmi deyince; Hollywood estetiğinden beslenen, ana akım sinema örneği sayılabilecek **Kelebeğin Rüyası** (2013), **Çiçero** (2019), **Mucize** (2015) gibi filmlerden ziyade daha çok **Recep İvedik** (2008), **Deliha** (2014), **G.O.R.A**(2004), **A.R.O.G** (2008), **Aykut Enişte** (2019), **Maide'nin Altın Günü** (2017), **Şansımı Seveyim** (2018) gibi yüksek bütçeli ya da orta/düşük bütçeli komedi yapımlar akla gelmektedir. Dorsay, 2005-2010 yılları arasında ülkemizde iki tür filmin egemen olduğunu söylemektedir: *“Biri çok genel bir biçimde ‘naif sinema’ diye adlandırılacak filmler. Öbürleriye zekayı ön plana çıkarmaya dayanan, ama aslında zekâ yerine kurnazlığı ve kapkaç bir ahlakı savunan komedi denemeleri.* (Dorsay, 2011: s. 35) Bu tespit de görüldüğü üzere gişe filmleri deyince komedi türünün daha çok anlaşıldığını söylemek mümkündür.

“Gişe filmi” ve “sanat filmi” kıyaslamalarında gişe filmleri, “sanatsal anlamda zayıf”, “eğlencelik” ürünler olarak da tanımlanırken aynı zamanda bir filmi “küçümseme” aracı haline bile gelmektedir. Hollywood’da gişe rekorları kıran filmleri tarif eden blockbuster terimi de benzer biçimde “sanatsal anlamda zayıf”, “popüler” “içi boş” gibi anlamlar kuşatılarak kullanılmaktadır. Amerika’da blockbusterlar için getirilen eleştirilerin benzeri olarak ülkemizde de gişe filmleri “tipik bir gişe filmi” olarak hor görülebilmektedir. Ülkemizde otobüs şirketlerinin, yolcularına sunduğu hizmetlerden biri, film gösterimidir ve tercih edilen filmler çoğunlukla gişe filmleri olduğundan, gündelik yaşantıda bu filmlerin “otobüs filmleri” gibi isimlerle de anıldığı görülür. Tüm bu olumsuz görünen yargılamalara rağmen Türk sinemasında, sinema salonlarını dolduran filmlerin çoğu ticari filmler, yani gişe filmleridir.

Sonuç olarak, gişe filmi kavramı, 1950’li yıllarda ortaya çıkmıştır ve sanat sineması ürünleri dışındaki filmleri tanımlamak için kullanılmıştır. Ve uzun yıllar sanat sineması dışındaki, geniş halk kitlelerine ulaşan filmler, gişe filmi olarak nitelendirilmiştir. Agah Özgüç’ün 1993 yılında basılmış, “100 Filmde Başlangıcından

Günümüze Türk Sineması” adlı kitabında **Uçurtmayı Vurmasınlar** (1989) filmini “gişe filmi” olarak nitelendiğini görürüz: “*Son derece duyarlı bir çocuk dünyası üzerine incelikle oturtulmuş "romantik gerçekçi" bir film denemesi. Ve son dönem Türk sinemasında geniş halk yığınlarına ulaşır, her kesimden seyirciyi etkileyen "gişe filmi"*” (Özgüç, 1993: s. 138). Günümüzde **Uçurtmayı Vurmasınlar** filminin bir gişe filmi olarak nitelendirilemiyor olması, kavramın zaman içinde anlamının değiştiğini göstermektedir. Kavram, günümüzde sadece *geniş halk kitlelerine ulaşma* özelliğinin dışında farklı özellikleri de içerisinde barındırmaya başlamıştır.

2000’li yıllardan günümüze üretilen gişe filmlerinin özelliklerine genel olarak bakıldığında; popüler isimlerin veya oyuncuların rol aldığı, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan, kolay anlaşılır, yüksek tempolu, popüler şarkı ve türkülerin film müziği olarak kullanıldığı, görsel yanından çok işitsel yanı ağır basan filmler olduğu söylenebilir. Tüm bu öne çıkan özelliklerin, popüler bir sinema olarak değerlendirilen Yeşilçam Sinemasının özellikleriyle de benzerlik taşıdığı görülür. Arslantepe, 2006 yılındaki bildirisinde, Yeşilçam Sinemasının, sözlü bir kültürden gelen halkın talepleri üzerine yapıldığını, Batı sinemasından farklı olduğunu ve bir “halk sanatı” olduğunun iddia edilebileceğini belirtmiştir. Arslantepe, Karagöz oyunları ile Yeşilçam filmleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ele aldığı bildirisinde, Yeşilçam filmlerinde, olay anlatımın öne çıktığını; çatışmaların, toplumsal düzeyde değil kişisel düzeyde olduğunu belirtir. Filmlerin kahramanları, psikolojik derinliğin olmadığı tiplerdir. Filmlerin görsel yanından çok işitsel yanı ağır basmaktadır. Seyirci ne izleyeceğini bilmekte, kahramanların önüne çıkan engelleri nasıl aşacağını merak etmektedir. Giriş-gelişme-sonuç şeklinde olaylar gelişmektedir (Arslantepe, 2015: s. 133). Yeşilçam filmlerine dair yapılan bu çıkarımlar, günümüz gişe filmlerinin estetik yapısıyla benzerlik taşımaktadır.

Günümüz gişe filmlerinin hem Hollywood’un estetik yapısından hem de Yeşilçam’ın anlatı yapısından beslendiğini söylemek mümkündür. Televizyondaki yapımların ve özellikle son dönemde sosyal medyada çok izlenen videoların da filmleri etkilediği görülür. Çalışmanın “Türk Sinema Tarihinde Gişe Filmleri” ve “Gişe Filmlerinin Temel Öğeleri” başlıklı diğer bölümlerinde, gişe filmlerinin özellikleri ve tarihçesi daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

## 1.2. Türk Sinema Tarihinde Gişe Filmleri

Ülkemizde sinema, entelektüellerin dışında, halk tarafından başlangıçta kabul görmese de kısa süre içinde büyükşehirlerin eğlence hayatına girmiştir (Onaran, 1994: s. 12) Sinema, diğer sanat dallarından daha fazla maliyete sahiptir ve Türk Sineması, sadece seyircisine dayanıp yaşayabilen yapılanmasından dolayı, ilk yıllarından itibaren seyirciyi yakalama konusunda ciddi bir çaba içine girmiştir. Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığı, Memet Rauf'un aynı adlı tiyatro eserinden uyarlanan **Pençe** (1917) filmi, ticari sinemalarda gösterime giren ve seyirci önüne çıkan ilk Türk filmidir. Yasak aşkları konu alan bu film, gösterime girer girmez büyük bir tartışma yaratmıştır ve açık saçık sahneleri olduğu gerekçesiyle ilk tepki alan film olmuştur (Özgüç, 2012: s. 18). Türk Sineması ilk yıllarında, Hollywood sinemasının başlangıçtaki yönelişine benzer bir şekilde, popüler tiyatro oyunlarından (**Lebleci Horhor**, 1916) ve romanlarından (**Mürebbiye**, 1919) uyarlamalarla, tiyatro seyircisi tarafından beğenilen tiplerin serüvenlerini anlatan film serileriyle (**Bican Efendi Vekilharç**, **Bican Efendi Mektep Hocası**, **Bican Efendi'nin Rüyası**, 1921) seyircinin karşısına çıkmıştır (Onaran, 1994: s. 14-17). Şarho filmlerinin etkisini taşıyan *Bican Efendi* filmleri, *ilk tip serisi* olarak sinema tarihimizde yerini alır (Özgüç, 2012: s. 21)

Lale Devri'nin ünlü güzellerinden Binnaz'la, onu elde etmek için birbirleriyle yarışan Efe Ahmet ve Hamza'nın aşk öyküsünü anlatan **Binnaz** (1919) filmi, bir tiyatro oyunundan uyarlamadır ve Türk sinema tarihinde başarı kazanan, ilk ticari film olarak yerini almıştır. 1.500 Osmanlı Lirası yapım masrafına sahip olan film, 5.500 Osmanlı Lirası hasılat toplamıştır. Film döneminde gişede başarı elde etse de bir sanat eseri olmaktan uzak bulunduğu için eleştirilmiştir (Özgüç, 2012: s. 20).

Türk sinemasının ilk yıllarından sonra Muhsin Ertuğrul sinemada en etkin isimlerden biri olarak karşımıza çıkar ve onun sineması 1930'lu yılların sonuna kadar etkinliğini sürdürür ve bu dönem "tiyatrocular dönemi" olarak adlandırılır. "**İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**" ya da "**Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli**" (1922) adlı film, Muhsin Ertuğrul'un çektiği ilk filmidir ve İstanbul'da yaşanmış, dönemin en çok konuşulan cinayetini anlatmaktadır. Sansasyonel konusuyla film, gişede beklenen başarıyı yakalar (Onaran, 1994: s. 22-23). Yönetmenin daha sonraki yıllarda çektiği ve sinema salonlarının dolup taşmasına neden olan **Aysel Bataklı**

**Damın Kızı** (1934), **Şehvet Kurbanı** (1940) gibi filmlerle daha sonra uzun yıllar Türk sinemasının etkisi altında kalacağı melodram türü şeklini almaya başlar (Agocuk, 2012: s. 78).

Muhsin Ertuğrul, ikinci filmi için Bektaşılık üzerine yazılmış olan Yakup Kadri Karaosmanlıoğlu'nun **Nur Baba** isimli romanını sinemaya uyarlamaya girişir. Eser büyük tartışmalara yol açar ve stüdyoların bazı gruplar tarafından basılması gibi yaşanan olumsuzluklar filmin tamamlanmasını geciktirir. **Boğaziçi Esrarı** (1922) ismini alan film ancak bir yıl sonra gösterime girer. Sinema tekniği açısından bütün ilkelliğine rağmen, konusunun çekiciliğinden dolayı film büyük bir ilgiyle karşılanmıştır (Güvemli, 1960: s. 238). Ertuğrul'un üçüncü filmi, milli duyguları öne çıkaran konusuyla, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarlamaya **Ateşten Gömlek** (1923) de seyirci tarafından büyük ilgi görür. (Onaran, 1994: s. 22-23) Yerli filmler içinde, Kurtuluş Savaşı tarihiyle ilgili konular halkın heyecanını kolayca yakalamaktadır. Ertuğrul'un **Bir Millet Uyanıyor** (1932) adlı filminin de bu sebeple ticari anlamda büyük bir başarı ortaya koyduğu görülür (Güvemli, 1960: s. 244).

1939'lı yıllardan 1952 yılına kadar süreç Türk Sinema tarihinde "geçiş dönemi" olarak adlandırılmaktadır ve tiyatrocuların çektiği filmlerin yanı sıra Avrupa'da sinema üzerine öğrenim görmüş genç yönetmenlerin de çektiği filmler bu dönem içinde yer alır. Roman uyarlamaları (**Seven Ne Yapmaz**, 1947) melodramlar (**Çıldırın Kadını**, 1948), Kurtuluş Savaşı'nı anlatan konular (**Fato, Ya İstiklal Ya Ölüm**, 1949) bu dönem sinemasında da hakimiyetini korur. Yine bu dönemde **İstanbul'un Fethi** (1951) filmi ticari olarak büyük başarı kazanmış, tarihsel filmler furçasının birdenbire hızlanmasına yol açmıştır (Onaran, 1994: s. 35-51). 1950'li yıllara kadar senaryo yazarlığının henüz bir meslek halini almamış olmaması, senaryo bilgisinin zayıflığı başka ülke filmlerinden uyarlamaya yapılmasına, başka eserlerin birebir kopyalarının yeniden çekilmesine sebep olmuştur (Güvemli, 1960: s. 246).

1949- 1959 dönemi anlatım açısından bir sinema yapma dönemi olarak tanımlanır. Ömer Lütfi Akad'ın **Vurun Kahpeye** (1949) ve **Kanun Namına** (1952) filmleriyle sinemada yeni bir dönem başlar. (Onaran, 1994: s.53) Bu dönemde Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz'ın öncüsü oldukları sinema dilini geliştirme, tiyatro etkilerinden arındırma hareketine; sonradan Metin Erksan, Orhan Murat Arıburnu, Memduh Ün gibi yönetmenler de katılır. Sinema bir yandan arı bir sanat dalı

olarak kendini var etmeye çalışır, bir yandan da piyasada ticari başarının hedeflendiği ürünler ortaya çıkmaya başlar. Gişe filmi kavramı bu dönemlerde ortaya çıkar. Bu dönemde ticari anlamda başarı kazanmak amacıyla, seyirciyi istismar edinceye dek ona yakın olanı vermek, bir “arz-talep” işlemine ulaşmak için belirli furyaların olduğu gözlenir (Scognamillo, 1987: s. 114).

Dönemin sineması, roman-öykü-tiyatro oyunu uyarlamaları açısından oldukça zengindir. Halide Edip Adıvar, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Necati Cumalı, Yaşar Kemal, Peyami Safa gibi birçok önemli edebiyatçının eserleri sinemaya uyarlanmıştır. Geçiş Dönemi’nde olduğu gibi bu dönemde de tarihsel filmler yer almaktadır. Köy filmlerinin sayısı da oldukça fazladır. 1950- 60 yılları arasında “köy melodramları” gişede rekorlar kırmıştır (Özgüç, 2012: s. 8).

1938’de Türkiye’de gösterime başlayan, seyirci tarafından oldukça sevilen, gişe rekorları kıran Mısır filmlerinin sektördeki egemenliği 1950’li yıllarda Türk filmlerinin anlatı yapısında önemli değişimlere sebep olmuştur. Bu yıllarda aile faciaları ve olaylara ağdalı bir yaklaşımın olduğu bu filmlerin yönetmeni olarak Muharrem Gürses ön plana çıkmıştır; hatta bu dönemin bazı kaynaklarda “Gürses melodramları dönemi” olarak adlandırıldığı görülür (Özgüç, 1995: s. 75). Bu filmlerde “göbek-ezan-çocuk-mezar-silah” öğelerinin kullanımının bir formül olarak benimsendiği ve bu formülün çeşitlendirmeleriyle öyküler kurgulanarak gişede başarı kazanmanın amaçlandığı belirtilmektedir (Erkılıç, 2003: s. 80-81). Eleştirmenler Muharrem Gürses’in filmlerine genelde olumsuz yaklaşmış ve kötümser bir tavır takınmıştır. Filmler hiçbir mantık ve gerçekliğe dayanmayan senaryoları gerekçesiyle eleştirilmiştir (Aktaran: Özgül, 2010: s. 318).

Sayıca az olsa da yabancı filmlerin yeniden çevrimi ve yabancı eserlerden uyarlamalar da 1950’li yıllarda karşımıza çıkmaktadır. Belirli furyalar yaratılmakta, belirli türler ticari başarı kazanmak için adeta sömürülmektedir. Henüz oturmamış, çizgisini bulamamış sinema piyasasında, sürekli olarak bir arayışın ve yeni denemelerin olduğu görülür (Scognamillo, 1987: s. 110).

Bu dönemde en çok iş yapan filmlere dair listeler hemen hemen hiç düzenlenmemiş, filmlerin gelirlerini ortaya koyan sayılar, istatistikler kayıt altına alınmamıştır. **Mezarımı Taştan Oyun** (1951) ve **Beklenen Şarkı** (1953) filmlerinin çok iyi gişe yaptığı bilirse de bu konuda herhangi bir veri bulunmamaktadır (Dorsay,

1974: s.155). **Beklenen Şarkı** (1953) filminin senaryosu, Zeki Müren ve Cahide Sonku için yazılmıştır ve sekiz ay süren çekimlerin ardından gösterime giren film gişe rekoru kırmıştır. O güne kadar Türk filmlerine gitmeyenler bile, Zeki Müren'i görmek için salonları doldurmuştur (Özgül, 2010: s. 323). Zeki Müren'in başrolünde oynadığı **Berduş** (1957) filmi de gişede rekor kıran filmler arasındadır. Hint melodram yapısını taşıyan film, eleştirmenler tarafından Muharrem Gürses melodramlarından farksız bulunarak eleştirmiştir (Yıldırım, 2015: s. 43). Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı, Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanan **Hıçkırık** (1953) filminin de büyük bir gişe başarısı yakaladığı bilinmektedir. Filmi gören seyirciler, hıçkırarak ve gözyaşlarıyla sinema salonlarından ayrılmıştır. Popüler roman uyarlaması, büyük bir gişe başarısını beraberinde getirmiştir. Fakat dönemin sinema eleştirmenlerinin melodram türüne ya da çeşitlemelerine hoşgörülü olmadığını yeniden belirtmek gerekir (Yıldırım, 2015: s. 36).

Türk yazın yaşamında 1940'lı yıllardan itibaren "sinema sanatı"na dair tartışmaların merkezinde "ticari sinema" yer almaya başlar. Fikret Adil, Tanin Gazetesi'nde birçok yerli filmin *zekâ ve zevkten mahrum ve bayağı* olduğunu belirtmekte; sırf ticari başarı kazanmak için filmlerde birçok şarkıya ve dansa yer verilmesini eleştirmektedir (Aktaran: Özgül, 2010: s. 80). Eyüboğlu, Yeni Ufuklar dergisinin Nisan 1956'da yayımlanan sayısında "Sinema Sanatı ve Türk Sineması Konulu Soruşturma"ya cevap için kaleme aldığı yazısında, halkın isteklerine göre film yaptıklarını iddia eden sermaye sahiplerini eleştirir. Halk, sermaye sahiplerinin iddia ettiği gibi sadece çıplak kadın, vur-kır, alaturkadan hoşlandığı için değil; yerli film sevdiği için sinema salonlarını doldurmaktadır. "*Para getiriyor bunlar*" hükmünün asılsız olduğunu, para getirenin sinema sanatı olduğunu belirtir (Eyüboğlu, 1997: s. 629).

Dönemin aydınları Azra Erhat, Melih Cevdet Anday, Haldun Taner gibi isimler de aynı başlıklı soruşturmaya yazılar kaleme almışlardır. Azra Erhat, yazısında, sinema sanatının diğer sanatlardan daha çok "sanat olmama" tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu belirtir. Elinde çok fazla imkana sahip olan sinema, kolaylıkla bir panayır gösterisine dönüşebilmektedir. Dünyada bu tehlikeye göğüs geren filmlerin sayıca az olduğunu, Türk sineması adına da ümitsiz olduğunu yazar (Erhat, 1956: s. 405). Haldun Taner, sinemanın ticari bir iş olarak görülmesinin sonucunda Türk sinemasının

hiçbir şekilde ilerleme kaydedemeyeceğini belirtir ve “kaliteli filmler, ticari başarı kazanmaz” algısının hiçbir şekilde gerçekliği olmadığını, yapımcıların cesaret ve inançtan yoksun olduğunu yazısında anlatır. Türk sinemasının ilerlemesinde eleştirmenlere büyük bir görev düştüğünü şu cümlelerle dile getirir: “*Bu yüz karası kurdelları bıkmadan, usanmadan teşhir etmeli ki yerden yere çalmalı ki, prodüktör denen hayal tüccarları bir milletin kültür seviyesini bu kadar hiçe saymasınlar*” (Taner, 1956: s. 407). Melih Cevdet Anday ise yazısında, para kazanmak isteyenlerin öteki güzel sanatlardan hiçbirine bu kadar saldırmadığını, sinemanın bu konuda kendini korumasının oldukça güç olduğunu anlatır. Ona göre sinema, oldukça yeni bir sanat olmasından dolayı problemler içindedir ve zaman içinde resimden, şiirden, hikâyeden kurtularak kendini bulacaktır (Anday, 1956: s. 447).

Türk sinemasına dair eleştirilerin odağında genelde melodram türündeki filmlerin yer aldığı görülür (Yıldırım, 2015: s. 30-31). Melodram türü ticari başarısından ötürü, ilerleyen yıllarda da Yeşilçam endüstrisinde öne çıkan türlerin başında gelir. Yeşilçam senaristlerinden Ayşe Şasa, endüstride, dram türü üretimindeki başarısızlığın bir sonucu olarak melodram türünün hakimiyet kazandığını belirtir. Ona göre, hayatı bir “çatışma” değil “uyum” olarak algılayan; kendi sosyal, psikolojik çelişkilerinin farkına varmaktan uzak duran bir toplumla, Batının dram anlayışı uyumsuzdur. Bu uyumsuzlukla birlikte Aristocu bir geleneğe sahip olmayışımız; Freud, Nietzsche yaklaşımlarının kültürümüzle uyuşmaması, dram ve psikolojik dram yaratımını olanaksız kılmaktadır (Şasa, 2010: s. 45-46). Ayşe Şasa da yukarıdaki eleştirilere benzer şekilde 1950-1960 yılları arasında Yeşilçam sinemasını belirleyen köylü ve lümpen kökenli zanaatçıların tamamen ticari amaçlarla, sürümden kazanma prensibiyle yaptıkları filmlerin, hiçbir fikri ve sanatsal iddia taşımadığını belirtir (Şasa, 2010: s. 36).

1960’lı yıllar Türk Sinemasının “altın çağı” olarak nitelendirilmektedir. Yeşilçam bir endüstri olarak en üretken dönemini bu yıllarda yaşamıştır. Küçük ve orta düzeyde değerlendirebilecek yapımevleri genellikle düşük bütçelerle sayıca fazla film üretimine başlamıştır. Yeşilçam Sinemasının, Hollywood Sinemasına benzer bir şekilde kendi içinde, kapalı, estetik ölçütleri vardır. Bu ölçütün dışına çıkan filmler, genel olarak endüstri içinde dışlanmıştır. 1960’lı yıllarda Yeşilçam dışında film yapmak isteyenler, dağıtım ve salon sorunlarıyla karşı karşıya kalmışlardır.



Yeşilçam'ın tıpkı Hollywood gibi kendi içinde farklı oluşumların varlığına izin vermediği görülür (Coşkun, 2009: s. 13).

Bu dönemde ticari başarı yakalamak amacıyla; *Ayşecik*, *Ömercik*, *Yumurcak* gibi kahramanı çocuk olan filmler, şarkıcı filmleri, westernler, melodramlar, masal filmleri, *Küçük Hanımefendi* serisi, *Turist Ömer*, *Cıralı İbo* gibi halk tipi güldürü örnekleriyle yeni furyalar yaratıldığı görülür (Kaplan, 2005: s. 202). Bu dönemde “halk sineması” kavramı ortaya çıkar. Halk sineması, halkı eğlendirmek, seyirciye hoşça vakit geçirtmek amacıyla yapılan sinema olarak tanımlanmaktadır (Türk, 2001: s. 246). Yönetmen Halit Refiğ, halk sinemasını, popüler yerli kültür ve popüler yabancı kültür -yani sinema-yı kaynak olarak kullanan bir sinema olarak tarif eder. Uyarlama yerine, yabancı filmlerde kullanılan trükleri kullanarak, bir kontrast bir harman yaratarak yeni ve yerli hikâyelerle seyirciye ulaşılması düşüncesi halk sineması kavramına dair tartışmalarda sıklıkla dile getirilir (Türk, 2001: s. 213). Refiğ'in öne attığı “halk sineması” kavramı, Yeşilçam'a özgü ticari uygulamaları savunan ve meşrulaştıran bir kuram olarak değerlendirilmiştir (Daldal: 2005: s. 121). Yeşilçam'ın koşullandırdığı izleyicinin benimsediği sinemanın “en iyi sinema” olduğunu ileri süren “halk sineması” kavramının halkı tanımak, halka dönük filmler yapmak girişimi popülerleşmeyi de aşarak “halkın dalkavukluğunu yapmak” noktasına kadar ilerlediği gerekçesiyle eleştirilmiştir (Özön, 1985: s. 371).

Halk sinemasının karşıt düzleminde, 27 Mayıs İhtilalinin yarattığı özgürlükçü ortam sayesinde, Türk sinemasında toplumcu gerçekçi eğilim ortaya çıkmıştır. Bu eğilim, sansür sorunlarıyla ve ticari başarısızlıklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır (Kaplan, 2005: s. 88-89). Toplumsal gerçekçi filmler çeken yönetmenlerin, aynı zamanda daha geniş kitlelere hitap edecek piyasa filmleri de çekerek var olma mücadelesinde olduğu görülür. Örneğin toplumsal gerçekçiliğin ilk örneği sayılan **Gecelerin Ötesi** (1960) filminin yönetmeni Metin Erksan, **Oy Farfara Farfara** (1961) adlı bir filme de imza attığı görülür (Daldal, 2005: s. 128). Çünkü halkın desteğiyle eserlerini üretmeye çalışan Türk Sinemasının önemli yönetmenleri, toplumsal sorunları anlattığı filmleriyle gişe başarısına ulaşamaz. 1964-65 mevsiminde en çok iş yapan filmler: **Ekmekçi Kadın** (1965), **Fabrikanın Gülü** (1964), **Fıstık Gibi Maşallah** (1964), **Öksüz Kız** (1964) adlı filmlerdir. **Ahtapotun Kolları** (1964), **Karanlıkta Uyananlar** (1964), **Keşanlı Ali Destanı** (1964), **Suçlular**

**Aramızda** (1964), **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1962) filmlerinin gişe başarısı ise oldukça düşüktür (Atam, 2009: s. 47). Uyarılama filmleri seyretmeyi tercih eden, kendi meselelerinden kaçan bir seyirci kitlesinin; halk tarafından sevilmiş, popüler, ticari riski az olarak değerlendirilen romanları uyarlayarak para kazanmayı düşünen bir sinema sektörünün karşısında toplumcu gerçekçi sinemacıların güçsüz düştüğü belirtilir ( Daldal, 2005: s. 123). Bülent Oran'ın değerlendirmesi ise bu konuda karşıt düzlemde yer alır. Ticari sinemanın savunucusu olduğu gibi aynı zamanda Yeşilçam'ın en üretken senaristlerinden biri olan Bülent Oran'a göre “solcu sinemacı”lar, halkın istek ve ihtiyaçlarını küçümsemiş; halkın gelenekselliğini, yazgıya teslimiyetini, kanaatkarlığını, irfanını, iyimserliğini anlayamamıştır. Onlar, halkın kaderciliğini küçümseyip dünyayı değiştirme çabasına düşmüşler ve bu yolda oldukça karamsar bir tavır takınmışlardır. Ona göre her şeyden önce bu karamsar tutum, Türk halkının dünya görüşüne ters düşmektedir (Şasa, 2010: s. 131-132).

“Toplumcu Gerçekçi Sinema” ve “Halk Sineması” savunucuları, kavramların içerdiği estetik anlayışa dair tartışmaları sürdürürken “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” kavramları doğar ve bu anlayışlarda da Türk sinemasının, Batı sanatının etkisinden sıyrılarak, kendi “öz”ünü bulma çabası görülür. Fakat tüm bu arayış ve çabalar, ticari başarıyı beraberinde getirmez. Örneğin Halit Refiğ'in bir “Ulusal Sinema” örneği olarak kabul edilen **Haremde Dört Kadın** (1965) filmi ödüller alsa da gişede beklenen başarıya ulaşamamıştır (Özön, 1968: s. 32).

Türk sinema sektörü oldukça üretkendir. 1947 ile 1964 arasında 17 yılda toplam olarak ancak 200 film yapabildiği Polonya'ya karşın, 1960'larda bir tek yılda Türkiye'de 200-250 film birden çekilmektedir. 1960'lı yıllarda Türkiye'de toplam olarak 200-300 bin lira arasında çıkarılabilecek bir film için gerçek anlamda ortada dönen nakit sermaye, 50-75 bin lirayı aşmamaktadır (Gevgilili, 2014: s. 168). Sektördeki bu aşırı üretim, yılda yirmi filmde oynayan oyuncuların, yılda iki düzine senaryo yazan senaristlerin, yılda bir düzine film çeken yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden olur. Türk filmlerindeki bu niceliksel artış koşut olarak nitelikte hızla bir düşüşü beraberinde getirir. Üretim ve gişe açısından yakalanan başarı, filmlerin zaman içinde klişelerle yüklü olmasına ve tektipleşmesine neden olmuştur (Erkılıç, 2003: s. 189). Bu hızlı ve çok sayıda film çalışması, sinema sanatı için zararlı yöntemlerin sık sık kullanılmasına da yol açmıştır. Bu zararlı yöntemlerin en başında

gelen yöntem, yabancı eserlerin yağmalanmasıdır. Senaryo, müzik, görüntü gibi filmi yaratan birçok elemanın yabancı eserlerden alınması, birebir kopyalanması ve bu durumun olağanlaşması, Türk sinemasına ciddi bir biçimde zarar vermiştir (Özön, 1985: s. 368).

Yeşilçam sinemasının ticari anlamda başarı getiren filmlerine genel olarak bakıldığında gerçekçilikten uzak olduğu görülür. Scognomillo, 2004 tarihinde kaleme aldığı “*Yeşilçam Mitolojisi*” başlıklı yazısında Yeşilçam sinemasının tıpkı Antik Yunan’ın mitoslarına benzer şekilde mitoslar yarattığını, ufak tefek değişiklikler uygulayarak aslında aynı mitosları tekrar ederek, giderek kendisini güçlendirdiği tespitinde bulunur. Yeşilçam bu sebeple duygu yüklü, kolayca anlaşılabilen, aynı anda dramı da güldürüyü ve heyecanı da verebilen, verebilmek için her çeşit klişeyi ve tesadüfü kullanan bir anlatım biçimini bilinçli bir şekilde tercih etmiştir<sup>1</sup>. Dorsay da 2005 yılında Yeşilçam için “masal ve kuklalar dünyası” benzetmesinde bulunur. Yine benzer bir tespitte bulunan Gevgilili; uydurma delikanlılarla, uydurma kızların, uydurma kötü insanlarla uydurma iyi insanların sineması olarak tanımladığı Yeşilçam’ın hiçbir zaman toplumun çoğu kesitinin gerçeğinin bir yansımasını veremediğini belirtir (Aktaran: Tunç, 2012: s. 212).

1970’li yıllarda Türk sinemasında seks filmleri furyası yavaş yavaş kendini gösterir. Bu dönemde Türk Sineması buhrana girer ve Yeşilçam sinema endüstrisi bu buhranda ciddi zarar görmeye başlar. Yıldız oyunculara yapılacak ödemelerin yapımcıları zorlamaya başlaması, doların yükselişiyle film maliyetlerinin artması, televizyonun ve video kaset kiralamanın yaygınlaşması, 1970’li yılların sonlarına doğru sinema üretiminde ciddi bir düşüş yaşanmasına neden olur (Agocuk, 2012: s. 61) Yaşanan toplumsal dönüşümler, iç- göç, askeri darbe, sansür gibi birçok başka değişkenin de etkisiyle sinema sektörü ciddi bir çöküşle karşı karşıya gelir (Metin, 2019: s. 402). Yılmaz Güney, Erden Kıral, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk gibi yönetmenler 1970-1983 yılları arasında toplumcu gerçekçi filmler yapmaya devam ederler ve gişede de seslerini duyuran filmlere imza atarlar. Fakat çoğunlukla

---

<sup>1</sup> Scognomillo, Giovanni (2004). TSA.<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/45/yesilcam-mitolojisi>. Erişim Tarihi: 18.03.2020.

seks komedilerinin giderek pornografiye dönüşen ürünleri ve arabesk türü filmler, sinema salonlarını doldurmuştur (Özgüç, 2012: s. 419).

1970’li yıllarda gişede başarı kazanan filmlere dair listeler bulunmasa da bazı filmlerin gişe başarılarına ulaşılmaktadır. Örneğin Yılmaz Güney’in **Arkadaş** (1974) filmi Yeni Melek sinemasında haftalarca gösterimde kalmıştır (Dorsay, 1974: 155). Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini yaptığı **Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı** (1975) filmi ve Ferdi Tayfur’un başrollerinde oynadığı **Son Sabah** (1978) ve **Yuvasız Kuşlar** (1979) filmlerinin gösterime girdiğinde gişe sıralamasında birinci sırada geldiği bilinmektedir. Tunç Okan’ın yönetmenliğini yaptığı **Otobüs** (1977) filmi de ilk gösteriminde gişede oldukça başarılı olur. Atilla Dorsay “iyi film” diye tanımlanan, yurtdışında festivallerden ödül alan filmlerin de gişede başarı kazandığını belirterek bunun Türk Sineması adına umut verici olduğunu yazar; fakat **Otobüs** (1977) filmi yasaklanmış, sonuç olarak gişe başarısını sürdürememiştir (Dorsay, 1974: s. 155).

12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri darbe sonrası Türkiye’de toplumsal ve ekonomik anlamda gerçekleşen ciddi dönüşümlerin etkisinde binbir güçlüklerle ilerlemeye çalışan Türk sinema sektörü 1987 yılında yeniden ağır bir darbe alır. Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan değişiklikle birlikte Amerikan film şirketleri piyasayı ele geçirmeye başlar. Yasadaki bu değişiklik; Warner Bros, United International Pictures gibi büyük rakipler karşısında Türk sinemasının güçsüz düşmesine neden olur (Pösteki, 2005: s. 19). Ayrıca uygulanmaya başlayan neo-liberal politikaların getirdiği serbest piyasa koşulları, sinema sektörünü ilerleyen yıllarda; yapım, dağıtım ve gösterim bileşenlerinde tekeli bir yapılanmaya dönüştürür. (Dağtaş 1 vd., 2019: s. 200).

1980’li yıllarda gişe rakamları açısından ilk büyük başarılarını gerçekleştiren filmlerden Orhan Elmas’ın **Metres** (1983) ve Halit Refiğ’in **Beyaz Ölüm** (1983) filmleri öne çıkmaktadır. Safa Önal’ın **Butterfield 8 (Vizonlu Venüs, 1960)** filminden esinlenerek senaryosunu yazdığı **Metres** filmi; Erdoğan Tünaş’ın senaryosunu yazdığı, bir komiserin uyuşturucu şebekesine karşı verdiği mücadeleyi anlatan **Beyaz Ölüm** filmi dönemin ticari sinemasının ilk örnekleri olurlar. Amerika’da öğrenim görüp köyünü kalkındırmak için geri dönen Hasan’ın mücadelesini konu alan **Toprağın Teri** (1983) filmi, 21 milyon; bir reklam filminde oynayan kadın oyuncunun kendi kimliğini kaybetmesini anlatan, fantastik komedi türündeki **Ahh Belinda** (1986)

filmi, 40 milyon; Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanan **Yer Demir Gök Bakır** (1988) filmi 138 milyon, Duygu Asena'nın aynı adlı romanından uyarlanan **Kadının Adı Yok** (1987) filmi 140 milyon hasılat yapmıştır. Ertem Eğilmez'in **Arabesk** (1989) filmi ise 1 milyarlık hasılat ile gişe rekoru kırmıştır (Erkılıç, 2003: s. 159). Ertem Eğilmez'in **Arabesk** filmi, Türk sinema tarihinde yeni bir dönemin kapılarının açılmasını sağlar. Yabancı filmlerle dolu sinema salonlarında, yerli filmlerden uzaklaşmış sinema seyircisi Emek Sineması'ndaki film gösterimini, maç izler gibi ayakta büyük bir coşkuyla seyretmiştir. Benzer bir başarı, Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı, bir "islami sinema örneği" sayılan **Minyeli Abdullah** (1990) filminde de görülür (Özgüç, 2012: s. 411).

1988 yılında Kültür Bakanlığı tarafından, Türk sinemasının içinde olduğu sorunların tespiti için Piar araştırma şirketine bir araştırma raporu hazırlanmıştır. Bu araştırma raporunda yüksek düzeyli senaryo üretebilecek senaristin sayıca az olması öne çıkan sorunlardan biri olarak tespit edilmiştir. Film piyasasının ucuz yapımlara ağırlık vermesinden kaynaklı senaristlerin yüksek düzeyli senaryo üretmesine imkân tanınmamaktadır. Pazarın talep ettiği ucuz filmlerin kaldırabileceği tema, konu ve mesajlar oldukça kısıtlıdır ve senaristler bu dar çerçeve içinde senaryo üretmeye çalışmaktadır. Senaristler, piyasanın taleplerine seslenebilmek için seyircinin duyarlı olduğu sosyo-ekonomik sorunları ve cinsel konuları sömürü aracı olarak kullanmaktadır. Senarist yetiştirme konusunda eğitim kurumlarının yetersizliği, kaliteli senaryolar üretebilecek senaristlerin istihdam sorunu da bu araştırma raporunda yer almıştır (Aktaran: Erkılıç, 2003: s. 149-150).

1975'lerden sonra seks furyasıyla, 1980'li yıllardan itibaren büyük rağbet görmeye başlayan video cihazıyla ve giderek televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte Türk sineması çok ciddi bir seyirci kaybına uğrar. 1970 yılında toplam kesilmiş bilet sayısı 247 milyon iken; 1984 yılında, bu rakam 50 milyona kadar düşmüştür. Rakamlar, 1990 yılında 11 milyona, 1992 yılında 8,3 milyona gerilemiştir. 1970 yılında, ülke genelinde 2242 sinema salonu varken; 1992'de sadece 291 sinema salonu kalmıştır (Çömlekçi, 2018: s. 19). 1990 yıllarda sinema sektörü, sinemadan uzaklaşmış bu seyirciyi sinema salonlarına yeniden çekmek için çeşitli arayışlara girer (Pösteki, 2005: s. 31-32).

Amerika ve Avrupa, 1990'lı yıllarda adeta en parlak dönemini yaşarken; Türk sineması için aynı yıllar büyük bir çöküşü anlatmaktadır. Dünyada birçok türün ayağa kalktığı, yenilerinin ilk ürünlerini verdiği, dijitale geçişin alt yapılarının oluşturulduğu ve gelmiş geçmiş en iyi film listelerinin güncellendiği yıllarda, Türk sineması yok olmaya yakın bir durumdadır. 1980'li yılların tüm sorun ve bunalımları bu yıllara taşınmıştır ( Kırşavoğlu, 2015: s. 209). Ayrıca bu yıllarda ülkede yaşanan ekonomik krizler, sık sık seçim yapılmasına bağlı olarak oluşan istikrarsız siyaset, Güneydoğu'daki terör olaylarının oluşturduğu güvensiz ortam, doğal olarak Türk sinemasına da yansımıştır. Özellikle Hollywood filmlerinin ülke sinemasını işgal etmiş olmasından kaynaklı Türk filmleri dağıtım ve gösterim problemleriyle karşı karşıya kalmıştır. Ayrıca yaşanan ekonomik krizlerden dolayı sinema halk için bir lüks hale gelmiştir. Tüm bu nedenler, Türk sinemasını adeta yok olma aşamasına getirmiştir (Sevinç, 2014: s. 115).

1990'lı yıllarda ülkemizde sinema salonlarında ağırlıklı olarak Hollywood sineması ürünlerinin yer aldığı görülür. 1997-1998 yılına ait hasılat ve seyirci sayısının yer aldığı raporda gişe rakamlarına dair yapılmış sıralamada ilk elli film içinde yalnızca üç yerli film yer almaktadır. Sıralamada **Titanik** (1998) filmi birinci sırada yer alırken; **Ağır Roman** (1997) filmi dördüncü sırada, **Hamam** (1997) filmi yirmi ikinci sırada, **Karışık Pizza** (1997) filmi ise kırkıncı sırada yer almaktadır. 1990'lı yılların en çok gişe yapan filmlerin listeleri yıllara göre genel olarak incelendiğinde sayıca az yerli film zaman zaman yükselişe geçse de listenin büyük bir çoğunluğunun Hollywood endüstrisinin ürünlerinden oluştuğu görülür (Erkılıç, 2003: Ek 4).

1990'lı yıllarda yıl içinde 10-16 sayı aralığında Türk filminin vizyona girdiği, vizyona giremeyen birçok filmin de televizyon kanallarına satışının yapıldığı görülmektedir (Özgüç, 2012: s. 751). 1990'lı yıllarda 385 film çekilmiş fakat bunlardan sadece 137 tanesi gösterime girme şansını yakalamıştır (Pösteki, 2005: s. 51). Bu dönemde medyatik kişilerle, popüler kültüre uygun konuların ele alındığı filmlerin öne çıktığı görülür. Tarihi filmler (**Cumhuriyet**, 1998), biyografik filmler (**Hoşcakal Yarın**, 1998), komedi ve dram türlerinin iç içe geçtiği ya da trajikomik olarak değerlendirilebilecek filmler (**Her şey Çok Güzel Olacak**, 1998; **Bay E**, 1995) ve dram (**Salkım Hanım'ın Taneleri**, 1999; **Ağır Roman**, 1997) türündeki filmler, bu dönemde gişede başarı yakalar (Pösteki, 2005; s. 52). Yeşilçam geleneğinden iyice

uzaklaşan Türk sineması, Hollywood sinemasının dinamizmini yansıtan filmler üretmeye başlar; çünkü seyirci, sinema salonlarını dolduran Hollywood yapımlarıyla beslenmiş ve beklentisi bu yapımlara göre değişme göstermiştir. Yerli unsurları, Hollywood anlatım geleneğiyle kaynaştıran, büyük bütçeli, teknoloji destekli, güçlü bir tanıtıma sahip, sansasyonel haberlerle gündemden düşmeyen filmler, gişede başarıya ulaşmaya başlar (Pösteki, 2005: s. 182). Hollywood anlatı yapısına yüzünü çeviren yönetmenler arasında Sinan Çetin ve Mustafa Altıoklar öne çıkan isimlerdir (Akça, 2018: s. viii).

1990'lı yıllarda **Amerikalı** (1993), **Berlin in Berlin** (1993), **Eşkuya** (1996), **İstanbul Kanatlarının Altında** (1996) gibi filmlerle seyirci ve yerli film arasında tekrar bir yakınlık kurulmaya başlanır (Pösteki, 2005: s. 37). Yavuz Turgul'un **Eşkuya** (1996) filminin gösterimi neredeyse iki yıl sürmüştür; film, iki milyonu aşan seyirci sayısına ulaşmıştır. Türk sinema tarihinde gişe rekortmeni filmler arasında değerlendirilen film, eleştirmenler tarafından bir "kitle filmi" olarak adlandırılmıştır. Bazı eleştirmenlere göre "sanat filmi", "auteur sineması" olarak da adlandırılan filmin geniş bir halk kitlesine de ulaşması oldukça ilgi toplamış, filmin Türk sinema tarihi içinde önemli bir yer edinmesini sağlamıştır (Özgüç, 2012: s. 750-751). 1990'lı yıllarda seyirci problemini çözmek için arayışlara giren Türk sinemasının özellikle 1999 yılında gösterime girerek bir milyonu geçen seyirci sayısına ulaşan filmlerle gişede olumlu bir yükseliş yaşadığı gözlenir (Pösteki, 2005: s. 88).

1990'lı yıllarda Türk sinemasının iki ana eğilimde gelişme kaydettiği görülmektedir. Birinci eğilimde yani ticari sinema olarak adlandırılan kategoride, Türk filmlerinin, Hollywood filmlerinin seyirci kitlesini kendisine çekmek için bir çaba içinde olduğu görülür. Bunu yapmak için de Hollywood anlatı yapısından beslenen çerçeve içinde bize ait hikâyeler ön plana çıkarılmaktadır. İkinci eğilimde, "sanat filmi" ya da "auteur sineması" olarak nitelendirilen filmler yer almaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim gibi yönetmenler ulusal ve uluslararası film festivallerinde oldukça başarılı olmuştur ve hala da bu minvalde üretime devam etmektedir (Akça, 2018: s. vii). Türk sinemasındaki bu iki ana eğilim, 2000'li yıllarda da devam edecek; 1950'li yıllarda tohumları atılan "gişe filmi" ve "sanat filmi" ayrımı, 2000'li yıllardan itibaren giderek keskinleşecektir.

2000'li yıllarda Türk sineması, önceki yıllara kıyasla birçok açıdan daha iyi durumdadır. Üretilen yerli film sayısının arttığı; izlenme oranına bakıldığında seyircinin yerli filmleri, yabancı filmlere tercih ettiği görülmektedir. Öyle ki Türkiye, Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği bir ülke haline gelmiştir (Sevinç, 2014: s. 98). Sinema, 1960'lı yıllarda olduğu gibi, yeniden seyircinin kültür ve eğlence yaşamında önemli bir yer tutmayı başarır. Gişe filmleri seyircisinin taleplerine uygun üretime devam edip sektörde büyük hareketlilik sağlamakta; sanat filmleri kendi içinde gelişimini sürdürmekte, yurtiçi ve yurtdışı festivallerinde birçok ödül almaktadır. Sinema eğitimi veren kurumlarda, düzenlenen atölye ve kurslarda, sinema üzerine araştırma ve eleştiri yazılarında, yurtiçinde düzenlenen kısa metraj ve uzun metraj film festivalleri sayılarında ciddi bir artış söz konusudur (Kırşavoğlu, 2015: s. 215). Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katkılarıyla düzenlenen festivaller, yarışmalar ve sinemacılara verilen ödeneklerle birlikte Türk sinemasında bir çeşitliliğin oluşmaya başladığı gözlenir (Sevinç, 2014: s. 98). 2005 yılından itibaren film üretimine yönelik başlatılan bu kamu desteği, yerli film sayısının artışında önemli dinamiklerden biri olarak değerlendirilmektedir (Dağtaş 1 vd., 2018: s. 200).

2000'li yıllarda üretilen ticari anlamda oldukça başarılı olan filmlerde popüler konular, popüler oyuncularla seyirci karşısına çıkmaktadır. Son yılların seyirci sayısı 1 milyonu geçen Türk filmlerine bakıldığında büyük prodüksiyonlu yapımların ön plana çıktığı görülür. Yapımcı, dağıtım ve tanıtım masraflarının büyüklüğü, popüler isimlerin filmde yer alışı, filmin üstün yapım olduğunu göstermekte ve "gösteri" seyirciyi, sinema salonlarına çeken en önemli unsur haline gelmektedir (Pösteki, 2005: s. 47). Ülkemizde başlangıçta televizyondan olumsuz etkilenmiş olan sinema, bu yıllarda televizyondan beslenmeye başlar ve televizyonla ciddi bir iş birliği geliştirir. 2000'li yılların başında televizyon programlarıyla ve dizilerle ün yakalamış popüler isimlerin oyuncu kadrosunda yer aldığı **Hababam Sınıfı: Merhaba** (2003), **Hababam Sınıfı Askerde** (2004), **Hırsız Var** (2004), **Keloğlan Kara Prens'e Karşı** (2005), **Hababam Sınıfı 3,5** (2005) gibi filmler gişede başarı kazanır. İlerleyen yıllarda yine televizyon programlarıyla ün kazanmış Şahan Gökbakar, Yılmaz Erdoğan ve Ata Demirel gibi ünlü komedyenlerin filmleri, kişilerin popülaritesi sayesinde herhangi bir reklama ihtiyaç duymadan büyük bir kitleyi sinema salonlarına çeker. Filmlerin televizyonda reklamlarının yapılması, gişe için üretilmiş filmlerin televizyona satışının gerçekleşmesi- hatta filmlerin yapım aşamasının başlangıcında



kanala satışının gerçekleştirilmesiyle yapımcıların maddi destek elde etmesi- reyting rekorları kıran dizilerin film uyarlamalarının da gişede başarılı olması, televizyon-sinema arasındaki ilişkinin ne denli güçlü olduğunu göstermektedir (Sevinç, 2014: s. 111-112).

Gişe filmleri üretiminde, sadece televizyonla değil; internet dünyasıyla da ciddi bir iş birliği geliştirilir. Sinema tarihinde görüldüğü gibi Türk sineması, Hollywood sinemasında olduğu gibi edebiyat, müzik, televizyon gibi mecralarda popüler olan isimlerden her zaman faydalanmıştır. Özellikle genç kuşağın ilgisini daha çok çeken Youtube, Vine gibi internet platformlarında ün yakalayan isimlerin filmleri bu yıllarda sinema salonlarında yerini alır. Cem Gelinoğlu, Enes Batur, Cumali Ceber gibi isimler, filmleriyle seyirci karşısına karşı çıkar ve ticari başarı kazanır. Youtube’da ünlü olan “OHA Diyorum” ekibi, aynı adlı 2017 yapımı filmiyle iki yüz elli bin seyirci sayısına ulaşmasa da Enes Batur’un başrolünde oynadığı **Enes Batur Hayal mi Gerçek mi?** (2018) filminin seyirci sayısı bir milyonu geçmektedir.

2000 sonrası Türk sinemasında gelişen teknolojiyle birlikte filmlerde özel efektlerin kullanımın yaygınlaştığı görülür. Filmlerde kullanılan özel efektler, seyirciyi sinema salonlarına çeken en önemli tekniklerden biri olarak değerlendirilmektedir. **G.O.R.A** (2004), **Büyü** (2004), **Keloğlan Karaprense Karşı** (2005), **Dabbe** (2006), **Fetih 1453** (2012) gibi sıralanabilecek birçok filmde green/blue box teknolojisi yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bilgisayar teknolojisinin yapımcıya ticari anlamda tasarruf sağlaması, görsel efekt kullanılan filmlerin büyük hasılatlar yapması sektörün bu yönde gelişmesini sağlamıştır. Fakat filmlerde özel efekt kullanımının; filmin atmosferini yaratmada, inandırıcılığı sağlamada bir katkısının olmadığını belirtmek gerekir. Özel efekt kullanımı, Türk sinemasını kötü bir Hollywood taklitçisi olmaktan öteye götürmediği gerekçesiyle eleştirilir (Yurdigül, 2011: s. 210- 219). 2000 sonrası görsel efektlerin kullanımın yaygınlaşması özellikle korku ve gerilim türünde film üretimini arttırmıştır (Sepetçi, 2011: s. 256).

2000’li yıllara ait gişe filmlerinin büyük bir çoğunluğunu komedi filmleri oluşturmaktadır. Türk tiyatrosu ve anlatı kültürünün geleneksel türü olan komedinin büyük oranda sinema seyircisinde karşılık bulduğunu ve gişede başarılı olduğunu söylemek mümkündür (Şentürk, 2017: s. 95). Gişe rekorları kıran komedi filmlerinin, devam filmleri olarak birbirini izlediği görülür. Hollywood sinemasında olduğu gibi

devam filmlerinin ticari başarısını keşfeden Türk sinema sektörü, aynı karakterin atıldığı farklı maceraları perdeye taşıyarak, önceki filmin gişedeki başarısını kolayca yakalamakta hatta sonraki filmlerle gişe hasılatını katlamaktadır. **Çakallarla Dans** (2010, 2012, 2014, 2016, 2018), **Maskeli Beşler** (2005, 2007, 2008), **Eyyvah Eyvah** (2010, 2011, 2014), **Recep İvedik** (2008, 2009, 2010, 2014, 2017, 2019) **Kutsal Damacana** (2007, 2010, 2011) **Düğün Dernek** (2015, 2013), **Deliha** (2014, 2018), **Organize İşler** (2005, 2019), **Vizontele** (2001, 2003) gibi filmler, devam filmleriyle gişe başarısına ulaşmıştır. Bazı araştırmacılar, devam filmlerinin ülkemizde bu kadar başarılı olmasının, seyircinin televizyon dizilerini seyretme alışkanlığından kaynaklandığını ileri sürer. Dizi seyretmeye alışkın bir kitle, dizi formuna benzettiği, devam filmlerini kolayca benimsemektedir. Tüm zamanların en çok izlenen filmlerine bakıldığında listenin en başında komedi devam filmlerinin yer aldığı görülür (Kapıcı ve Uğur, 2019, s. 65).

Bu dönemde komedi türünde çeşitlenmeler de gözle görülür bir artış içindedir. Trajikomedi (**Hokkabaz**, 2006) Korku-komedi, (**Hababam Sınıfı 3.5**, 2005) aksiyon-komedi (**Hırsız Var**, 2005) romantik komedi (**Romantik Komedi**, 2010, 2013, 2014) bilimkurgu-komedi (**Gora**, 2004), gençlik komedisi (**Çılgın Dersane**, 2007, 2008, 2014) Hollywood film parodileri (**Destere**, 2008) gibi birçok farklı komedi türü seyirciyle buluşur. Aynı yıllarda gişede rekor kıran komedi filmlerinin yanı sıra gişede ortalama bir başarı gösteren ya da gişede başarısız olan birçok komedi filminde de gözle görülür bir artış vardır (Akça, 2018: s. x).

2000’li yıllara ait komedi filmlerinde özellikle bir tip üzerinden ilerleyen filmlerin gişede büyük bir başarı yakaladığı gözlenir. Gişe başarısı yüksek bu komedi filmlerinin anlatı yapısının eskiye yatkın formlar olduğu vurgulanmaktadır (Arslantepe, t.y.: s. 5-6). Türk sinema tarihine bakıldığında tip üzerinden hareket eden filmler (*Bican Efendi*, *İnek Şaban*, *Turist Ömer*, *Cilalı İbo* vb.) ticari sinemada neredeyse her dönemde var olmuş ve seyirci tarafından ilgi görmüştür. Yeşilçam’ın çöküşünden sonra, bir tip üzerinden hareket eden filmlere, pek rastlanmamaktadır. 2000’li yıllarda bir tiplere üzerinden hareket eden filmler, yeniden popüler hale gelir. Şahan Gökbağkar’ın *Recep İvedik* tiplemesi, Cem Yılmaz’ın *Arif* tiplemesi büyük bir seyirci kitlesini yakalamayı başarır. **Ali Kundilli** (2015, 2016), **Deliha** gibi filmler de bu filmlere örnek gösterilebilir.

2000’li yıllarda gişede başarılı olan filmler türler açısından değerlendirildiğinde komedi türünden sonra hâkim olan türün dram türü olduğu görülür (Şentürk, 2017: 94). Dram türündeki **Babam ve Oğlum** (2005), **Mucize** (2015), **Ayla** (2017) filmleri gişe rekorları kırmıştır. Biyografik filmler (**Müslüm**, 2018); yabancı filmlerden uyarlamalar (**7. Koğuştaki Mucize** (2019), **Evim Sensin** (2012), **Benim Dünyam** (2013), **Delibal** (2015)) roman uyarlamaları (**Mutluluk**, 2007) tarihi filmler (**Veda**, 2010) bu türde gişede başarılı olan yapımlardır.

Milliyetçilik, dini inanç, savaş gibi temaların öne çıktığı; gündemde yoğun bir şekilde tartışılan- örneğin Filistin sorunu, Irak işgali vb- konuların ele alındığı; ulusal ve uluslararası politikadaki sorunları ortaya koyan filmler de bu dönemde seyirci tarafından büyük ilgi görür. İdeolojik düzlemde birtakım ortaklıklar taşıyan bu filmler de en çok gişe yapan film listelerinde yer alır. **Kurtlar Vadisi Irak** (2006), **Kurtlar Vadisi Filistin** (2011), **Dağ 2** (2016), **Fetih 1453** (2012), **New York’ta Beş Minare** (2010) gibi filmler gişede büyük bir başarı yakalamıştır (Dağtaş 1 vd., 2018: s. 211).

2000’li yıllarda Türk sinemasında, Yeşilçam’da yaratılan furyalara benzer şekilde, gişe başarısı yakalamak için daha önceden denenmiş türlerin yeniden canlandığı görülür. Özellikle korku türündeki **Dabbe** (2006), **Siccin** (2014), **Musallat** (2007) adlı filmler, gişede rekor kırarak seyirci sayısına ulaşmasa da ciddi bir ticari başarı elde etmiş, devam filmleriyle de bu başarıyı sürdürmüştür. Bu dönemde sayıca az da olsa animasyon türünde **Rafadan Tayfa Göbekli Tepe** (2019), **Allah’ın Sadık Kulu: Barla** (2011), **Kral Şakir Korsanlar Diyarı** (2019) gibi filmlerin, gişede rekor seviyede başarı elde ettiği görülür. Bu dönemde kara film, polisiye, psikolojik-gerilim, savaş filmi, aksiyon, romantik-komedi, gençlik filmi, tarihi-epik gibi türler ve onların alt türleri denebilecek (örn. aksiyon-komedi) gibi türler de ortaya çıkmıştır (Akça, 2018: s. viii).

Bu dönemin gişe filmlerinde çoğunlukla klasik anlatım ilkeleri ve görsellik anlayışı hakimdir (Şentürk, 2017: s. 99). Eğlendirmeyi ya da duygusal olarak etkilemeyi amaçlayan, giriş, gelişme ve sonuca dayalı yapılarıyla seyirci tarafından kolaylıkla anlaşılabilen ve seyircisini belirli ölçüde doyuma ulaştıran filmlerin gişede başarı kazandığı söylenebilmektedir (Dağtaş 1 vd., 2019: s. 212). Seyirci tıpkı Yeşilçam döneminde olduğu gibi gerçeklikten uzaklaşan filmleri daha fazla tercih etmektedir. Seyirci, taşıdıkları değerler bakımından kendi dünyasına/ gerçeğe yakın

tipleri her zaman kabullenmekte; fakat olayların meydana gelişi ve sonuçları açısından olması istenenleri, gerçeğe tercih etmektedir. Seyircinin görmek istediği, tıpkı masallarda olduğu gibi kötülerin cezalandırıldığı, iyilerin hayatta kalmayı başarıp mutluluğu yakaladığı bir dünyadır. **Mucize** (2015) gibi filmlerin **Organize İşler**, **Recep İvedik** gibi devam filmlerinin en çok izlenen filmler olması bu düşünceyi desteklemektedir. Filmler, gerçek olandan uzaklaştıkça gişede başarı kazanmaktadır (Tunç, 2012: s. 203-204).

### 1.3. Gişe Filmlerinin Temel Öğeleri

#### 1.3.1. Yapım- Dağıtım

Sinema sektöründe film üretimi, yapım-dağıtım-gösterim olarak adlandırılan üç temel aşamadan meydana gelmektedir. Senaryo yazma, mekân seçimi, oyuncu belirleme, çekim, montaj ve kurgu; yapım aşamasının içinde bulunmaktadır. Film haklarının dağıtımçı şirkete devredilmesi ve bu şirket tarafından filmin dağıtılması; dağıtım aşamasını meydana getirmektedir. Son aşama olan gösterim aşaması ise, filmin sinema salonlarında seyirciyle buluşmasını içermektedir (Kalemci ve Özen, 2011: s. 54-55). Bu aşamalar birbiri ardına gelen, birbirinden bağımsız aşamalar gibi görünse de Türk sinema endüstrisi içinde birbiri içine geçmiş süreçlerdir. Örneğin, bir dağıtım firması, gösterimini yapmak istediği bir film talebiyle yapım şirketiyle temasa geçebilmekte; filmin yapım aşamasında, yapımcılara “danışmanlık” hizmeti verebilmektedir. 2005 yılından sonra bazı dağıtım şirketlerinin, film henüz yapım aşamasındayken avans vererek filmin yapımına destek olduğu bilinmektedir (Arslan, 2011: s. 24). Tarihsel süreç içerisinde yasal düzenlemelerle gösterim süreci, yapım ve dağıtım sürecinden ayrılmış olsa da tekelleşme koşulları sebebiyle uygulamada birbiriyle çok yakın bir ilişki içinde olduğu görülür.

Ülkemizde film endüstrisi çok sayıda küçük ve orta ölçekli firmadan ve az sayıda büyük firmadan oluşmaktadır (Töre, 2010: s. 119) Bu firmalar, film yapımında devlet desteği, televizyon kanallarının katılımı, sponsorlar, kültür ve sinema fonları, yapımcının katkı payı gibi genel dinamiklerle üretimlerine devam etmektedir. Boxoffice internet sitesinde, 2005 yılından itibaren yayınlanan gişe rakamları incelendiğinde, gişe filmi üretiminde, BKM, Çamaşırhane Yapım, CMYLMZ Fikir

Sanat Film Yapım, Dijital Yapımevi, Motion Content Group, Lanistar Medya, Böcek Film, Boyut Film, Avşar Film, Nulook, Taff Pictures gibi yapım şirketlerinin öne çıktığı görülmektedir. Mahsun Kırmızıgül, Cem Yılmaz, Şahan Gökbakar, Yılmaz Erdoğan gibi ünlü isimler yukarıda sıralanan yapım şirketlerinden bazılarının sahibi ya da ortağı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Boxoffice internet sitesinde, 2005 yılından itibaren yayınlanan gişe rakamları incelendiğinde, seyirci sayısı bir milyonu geçen filmlerin dağıtımlarını yapan şirketler olarak CGV Mars Group, UIP, Tiglon, CJ Entertainment, Warner Bros., Özen Film, KenDa, Pinema, Medyavizyon gibi şirketlerin öne çıktığı görülmektedir. 2011 yılında Mars Group ve AFM gruplarının birleşmesi ile Türkiye'deki sinema salonlarının neredeyse yarısı, bu birleşmenin sonucunda Cinemaximum adını almış; bunun sonucunda da sinema salonlarında ciddi bir tekelleşme söz konusu olmaya başlamıştır. Ülkemizde bulunan sinema salonlarının yaklaşık %71'i alışveriş merkezlerinde yer almaktadır. Sinema gruplarına bağlı olmayan cadde sinemaları hızla azalmaya doğru gitmektedir. 2006 yılında Türkiye'deki bağımsız salonların oranı %70 iken, 2014 itibarıyla %41'dir. 2016 yılı itibarıyla bu oran %30'un altına gerilemiştir (Kanburoğlu, 2017: s. 33). 2016 yılında yapılan çalışmanın sonucuna göre, ülkemizde üç büyük film dağıtıcısı -Mars Group, UIP, Warner Bros.- sektörün yüzde 76,19'una hâkim durumda olup hangi filmin kaç kopya ile nerelerde gösterileceğinin kararı da bu dağıtıcıların tekelinde bulunmaktadır. Bu tekelleşmeyle birlikte gösterim için gişe filmleri daha çok tercih edilir olmuştur (Dağtaş vd. 2018: s. 207- 210). Bu tespitlerin ışığında, sinema salonlarının alışveriş merkezlerine taşınmasıyla paralel olarak gişe filmi üretiminin ve filmlerin gişe hasılatlarının yükselmesi arasında güçlü bir bağ olduğu söylenebilir.

Bir filmin gişede başarı kazanması birçok faktöre bağlıdır. Filmin gösterime girdiği salon sayısı, filmin tanıtımına ayrılan bütçe, filmin oyuncu kadrosu, yönetmeni, filmin vizyon tarihi ve o tarihte karşısında olan diğer rakip filmler gibi birçok faktör, gişe rakamları üzerinde belirleyici olmaktadır. Yukarıda aktarılan bilgilerin ışığında bir filmin gişede iyi sonuçlar yakalamasında yapımcı-dağıtıcı gibi elemanların önemi görülmektedir. Özellikle bağımsız film yönetmenleri, filmlerinin gişede başarısız olmasının sebebi olarak dağıtım ağındaki tekelleşmeyi öne sürmektedir.

Dünyada yapılan çalışmalarda, gişe başarısı yakalayan filmlerde pazarlama çalışmalarının -fragman, sosyal medya paylaşımları, magazin haberleri vs.- gişeye büyük bir katkısı olduğu gözlenmiştir (Tekeoğlu, 2016: s. 356). Gişe filmleri, üretimin ilk aşamasından itibaren tanıtım çalışmalarına da başlamaktadır. Hangi oyuncunun başrol olarak seçildiğinin haberleri, sette yaşanan olumlu olumsuz gelişmeler, çekim sırasında yaşanan, gülünç, gergin, ilginç olaylar, duygusal ilişkiler, tanıtım malzemesi olarak kullanılır. Filmlerin galaları, törenlerle, ünlü davetliler ve medya eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Bu açıdan Türk sinema sektörünün pazarlama yöntemlerinde, Hollywood’u takip ettiği görülür. Vizyona giren filmler hakkında çıkan haber, yorum ve değerlendirmeler, seyircinin film seçimini belirleyen önemli öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Karakaya, 2007: s. 247-248). Örneğin **Ayla** (2017) filmi, bir yıl süreyle Instagram hesabında yaptığı paylaşımlarla seyircinin ilgisini çekmeyi ve canlı tutmayı başarmıştır. Filmin 90. Oscar Ödülleri’nde Türkiye’nin Yabancı Dilde En İyi Film Adayı olmasının ve gerçek bir hikâyeden yola çıkmasının tanıtımda vurgulanması gibi birçok pazarlama faaliyeti, filmin gişe başarısında etkili olmuştur (Akar, 2018: s. 108). Yapılan araştırmalarda filmin pazarlamasına ne kadar çok para harcanırsa, filmde elde edilen gelirin o kadar fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Fakat film bir ürün olarak kötü ise reklamın işe yaramadığı da bilinmektedir (Tekeoğlu, 2016: s. 355-356).

Bir filmin pazarlanmasında, “filmin gişe başarısı”nın da bir tanıtım aracına dönüştüğü görülür. Bir filmin gösterime girdiği ilk hafta güçlü bir açılış yapması, seyirciyi salonlara çekmede büyük bir etkiye sahiptir. Ayrıca filmin gişe başarısı, filmin daha sonra televizyon ve internet kanalı satışlarında da ticari kazanç sağlamasını sürdürmektedir. Seyirci sayısı bir milyonu aşan bir filmin, televizyona satışla elde ettiği kazançla; yüz bin seyirci sayısına ulaşmış bir filmin elde ettiği kazanç arasında büyük bir fark vardır. Bu sebeple bazı yapımcıların, kendi filmlerinin biletlerini satın alarak gişe sayısını arttırmayı amaçladığına dair skandal haberler medyaya yansımıştır<sup>2</sup>. Bu haberlerin güvenilir bir veri olduğuna dair bir kanıt mevcut olmasa da “gişe başarısı”nın tanıtım aracına dönüşmesini ispatlar nitelikte olduğunu söylemek mümkündür.

---

<sup>2</sup> <https://www.sabah.com.tr/gunaydin/yazarlar/funda-karayel/2019/03/31/turk-sinemasinda-1-tl-skandali>, Son Erişim Tarihi: 19.11.2020.

Dünyada ve ülkemizde seyircinin bir filmi tercih etmesindeki birçok faktör araştırılmaktadır. Duruma seyirci açısından bakıldığında; seyirci, filmin hangi yapım şirketi tarafından üretildiği ya da hangi dağıtımçı şirketler tarafından dağıtıldığıyla ilgilenmemektedir. Öne çıkan bazı yönetmenlerin -Mahsun Kırmızıgül, Çağan Irmak, Yavuz Turgul vb- ve bazı ünlü senaristlerin -Gülse Birsal, Birol Güven, Burak Aksak vs.- dışında filmin yönetmeni ya da senaristin, seyircinin film seçiminde etkisi yoktur, varsa da bu etki oldukça zayıftır. AC Nielsen'in 2002 yılında yaptığı araştırmasında, %62,7 ile sevilen oyuncuların filmlerinin daha fazla olması, seyirciler açısından sinemaya gitmeyi artıracak, en önemli etkenlerden birini oluşturmuştur (Erkılıç, 2009: s. 153). 2017 yılında Neslihan Göker'in "Türkiye'de Sinema Seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir İllerinde Bir İzleyici Araştırması" başlıklı çalışmasında, seyircinin film seçiminde ilk olarak "**filmin türü**"nü dikkate aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Seyircilerin film tercihlerinde, ikinci sırada "**filmin konusu**", üçüncü sırada ise "**filmin oyuncularını**" önemli faktörler olarak yer almaktadır. 2011 yılında Tanrıöver'in çalışmasında da benzer bir şekilde seyircinin film seçiminde öncelikle filmin türüne; ardından filmde kimlerin rol aldığına dikkat ettiği sonucuna ulaşılmıştır (Göker, 2017: s. 452) Dünyada yapılan araştırmalarda da filmde oynayan yıldızların, filmin gelirini pozitif etkilediği bilinmektedir (Tekeoğlu, 2016: s. 356).

Seyircinin, film seçiminde, yapım ve dağıtım firmalarına bakarak bir seçim yapmadığı aşikardır. Bir filmin BKM tarafından üretildiği ya da Mars Group tarafından dağıtıldığı bilgisine seyirci sahip bile olmayabilir. Fakat yapım ve dağıtım çok güçlü elemanlardır. Oyuncuların büyük bir çoğunluğu, filmlerin senaryosundan çok filmin hangi yapım şirketine ait olduğuyla daha çok ilgilenebilmektedir. Yapım şirketinin gücü, oyuncuları projeye ikna etmede büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Oyuncuların, hangi oyuncularla birlikte rol alacağı, alacağı ücret vb. etkenler, yapım şirketinin gücü doğrultusunda şekillenmektedir. Ayrıca filmin gişede başarısız olabilme ihtimali oyuncu için büyük bir riski ifade etmektedir. Oyuncular bu riski almamak için büyük yapım şirketlerini öncelikle tercih etmektedir.

Günümüzde, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de sinema sektörünün bir gişe filmi üretiminde üzerinde durduğu en önemli alan, oyuncu seçimidir.

### 1.3.2. Oyuncu

Sinemanın doğuşunda, sadece sinemanın var olduğu, yıldız (star) kavramının olmadığı görülür; fakat Hollywood’la birlikte sinemanın dev bir endüstriye dönüşmesiyle yıldız kavramı ortaya çıkmaya başlar. İlk gerçek yıldızların ve yıldız sisteminin yaratıcısı Hollywood sinemasıdır. 1910’lu yıllardan itibaren seyirci, beğendiği yıldızları görmek için sinema salonlarını doldurmaya başlar (Dede, 2011: s. 238-239). Hollywood’dan oldukça etkilenen ileri ya da az gelişmiş ülke sinemaları da zaman içinde kendi yıldız sistemlerini inşa eder. Türk sinemasında 1950’li yıllarda yıldız kavramı ortaya çıkmış; 1960’lı yıllarda, Yeşilçam film endüstrisi, bu sistem üzerine kurulu olmuştur (Tunç, 2012: s. 96). Film salon sahipleri, ismini verdikleri oyuncuların filmlerini talep etmişler; bu talep doğrultusunda yapımcılar, senaristlere senaryolar yazdırmışlardır. 1950-1975 döneminde starlar belirli yapımcılara bağlı olarak filmlerde rol almıştır. Erman Film’in starı, Hülya Koçyiğit; Kemal Film’in starı, Ayhan Işık; Akün Film’in starı Türkan Şoray’dır. Starlar, farklı yapım şirketlerinin filmlerinde rol alsalar da çoğunlukla bağlı buldukları yapım şirketiyle çalışmıştır. Starlar, seyirci çekmenin ve gişe garantisinin en önemli aracı olduğundan, filmler starlara göre yapılmıştır. Safa Önal, starların karakterlerine, sinemada canlandırdıkları diğer rollere uygun olarak senaryolarını yazdığını belirtmiştir (Yağız, 2009: s. 84-85). 1980’li yıllarda oldukça popüler olan arabesk müziğin Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay gibi önde gelen isimlerine filmler yapılmış; filmler, gişede büyük bir başarı kazanmıştır. Günümüzde de Kenan İmirzalıoğlu, Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan gibi isimlerin, insanları sinemaya çekme gücü olduğu bilinmektedir (Dede, 2011: s. 242). Yine günümüzde de belirli starların belirli yapım şirketlerinin filmlerinde rol aldığı görülür.

Yapımcılar, filmlerdeki oyuncu seçiminde her şeyden önce, seyirciyi salona çekecek isimleri tercih etmektedir. Öyle ki sektör içinde oyuncuların gişe getirip getirmeyeceği üzerine bir ayrım söz konusudur. Bir rolün hangi oyuncu tarafından en iyi şekilde oynanacağı değil; seyirci çekip çekmeyeceği daha ön planda tutulmaktadır. Gişe filmlerinin afişlerinde oyuncuların mutlaka yer alması; reklam ve tanıtım kampanyalarında oyuncuların ön plana çıkarılması bunun bir göstergesidir. Ahmet Kural ve Murat Cemcir ikilisi, Cem Yılmaz, Şahan Gökbakar, Ata Demirer gibi komedyenlerin filmleri göz önüne alındığında seyircinin öncelikle bu isimleri görmek istediği için sinema salonlarını doldurduğu açıktır. Sinema eleştirmeni Mehmet Açar,



**Düğün Dernek** (2013) filminin büyük bir gişe başarısı elde etmesinin başlıca nedeni olarak seyirciye farklı bir komedi vaat eden iki komedyene işaret etmiştir (Aktaran: Göker, 2017: s. 436).

Türk sinemasında, hayatını sinemadan kazanan, profesyonel bir uğraş olarak sinema oyunculuğunu seçmiş oyuncuların sayısı oldukça azdır. Gösteri dünyasında çalışan, manken, talk-show ve yarışma sunucusu, reklâm ve dizi oyuncusu, güzellik yarışmasından gösteri dünyasına geçiş yapmış isimler başrollerde görülürken; basın, spor ve siyaset dünyasından popüler isimlerle yan rollerde karşılaşmaktadır (Karakaya, 2007: s. 246). Gişe filmlerinde, dönemin popüler isimlerinin, oyuncu olarak tercih edilmesi, gişede başarıyı beraberinde getirmektedir. Örneğin televizyon programıyla oldukça popüler olan Tolga Çevik, aynı yıllarda başrolünde oynadığı **Sen Kimsin?** (2012) filmiyle bir milyonu aşan bir seyirci yakalamayı başarmıştır. Televizyondaki programı sona erdikten sonra, daha az görünür olması sebebiyle, filmlerinin zaman içinde gişede güç kaybettiği görülür. Başrolünde oynadığı **Sen Benim Her Şeyimsin** (2016) yapımı filmi, beş yüz bin seyirci sayısını yakalayamamıştır.

BKM'nin kadrosunda yer alan, özellikle televizyon programlarıyla popüler olan isimlerin filmleri büyük bir seyirci kitlesi yakalamaktadır. BKM yapım şirketine ait **Bayi Toplantısı** (2020), **Küçük Esnaf** (2016), **Yol Arkadaşım** (2017, 2018) gibi sıralanabilecek birçok filmde aynı oyuncular oynamaktadır. 2000'li yıllardan günümüze gişe filmlerinde, ünlü şarkıcıların (Örn. Murat Boz, **Kardeşim Benim**, 2016); ünlü mankenlerin (Burak Özçivit, **Aşk Sana Benzer**, 2015); ünlü sosyal medya fenomenlerinin (Cem Gelinoğlu, **Aykut Enişte**, 2019) televizyon dizileriyle ün yakalayan oyuncuların (Engin Akyürek, **Bir Aşk İki Hayat**, 2019) gişe filmlerinde rol aldığı görülür. Televizyonda, internet dünyasında popüler/görünür isimlerin gişe filmlerinde yer alması; belirli dönemlerde, belirli isimlerin farklı filmleriyle karşılaşılmasına neden olur. Ayrıca devam filmlerinin sayısının giderek artması aynı oyuncuların filmleriyle karşılaşılmasının bir başka nedenidir.

Türk sinema sektöründe, gişe filmleri, yüksek bütçeli ve orta bütçeli yapımlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Ünlü oyuncularından oluşan oyuncu kadrosuyla öne çıkan filmler, tüm dünyada olduğu gibi günümüzde de büyük prodüksiyonlu yapımlardır. **Yahşi Batı** (2009), **Aile Arasında** (2017), **Vizontele** (2001), **Kelebeğin Rüyası**

(2013) gibi filmlerde ana karakter ve yan karakterleri yıldız olarak adlandırabileceğimiz ünlü oyuncular canlandırmaktadır. **Sağ Salim** (2012, 2014), **Oflu Hoca'nın Şifresi** (2014, 2016) gibi orta bütçeli gişe filmlerinde ise bir ya da birkaç ünlü isim yer alabilmektedir.

Tip üzerinden ilerleyen gişe filmlerinde başrol oyuncusu dışındaki diğer oyuncuların, tanınmayan oyuncularından oluştuğu görülür. Filmde, yıldız oyuncu adeta bir figüranlar ordusuyla bir aradadır; böylelikle yıldız oyuncu ön plana çıkarılmaktadır. Örneğin **Recep İvedik** film serisinde, Şahan Gökbarak dışında diğer oyuncular, bir figüran olarak filmde yer almaktadır. Var olan sahnelerde vurgu, başrol oyuncusundadır. Bu sebeple tip üzerinden ilerleyen filmlerin, oyuncu seçimi açısından diğer gişe filmlerinden ayrıldığı görülür.

### 1.3.3. Müzik

Müzik, film endüstrisinin üretim yapısında yer alan en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bağımsız sinemada müziksiz ya da çok az müziğin kullanıldığı film örnekleriyle karşılaşılsa da film endüstrisi içinde film müzikleri, bir filmin başarı kazanmasında büyük önem taşımaktadır. Film müziği, görüntülerle bir bütün oluşturmak amacıyla hazırlanır ve görüntülerin etkinliğini arttırmak amacıyla kullanılır. Bazen bir müzik, belli bir kişiyle kullanılarak leitmotiv yaratılır ve filmin en önemli simgelerinden biri haline gelir. Belirli bir ülkeye ait ezgiler, müzikler, filmin atmosferini yaratmaya yardımcı olur. Bazı filmlerde filmin konusunu özetleyen şarkılar kullanılır. Dünya sinemasında müziğe geniş yer ayrılan, ünlü bestecilerin, şarkıcıların hayatlarını konu alan müzikli filmler de sayıca oldukça fazladır (Özön, 1985: s. 125-126). Dünyaca ünlü **The Godfather (Baba, 1972)**, **Titanik** (1997), **Braveheart (Cesur Yürek, 1995)** gibi filmleri düşündüğümüzde, filmlerin müzikleri, filmler kadar büyük bir beğeni yakalamış; film müzikleri, albüm olarak dinleyicilerine ulaşmıştır (Kabataş, 2017: s. 39-45). Seyircisini duygusal yönden sarsmak, eğlendirmek, ona başka bir dünyanın kapılarını açmak gayesini taşıyan gişe filmlerinin üzerinde çalıştığı en önemli alanlardan biri de film müziğidir.

Türk sinemasının doğuşundan itibaren müzikle kuvvetli bir ilişkisi olmuştur. 1930'lu yıllarda ilk şarkılı filmler çekilmeye başlamıştır. Mısır filmlerinin ülkemize girişiyle birlikte şarkılı filmler, seyircinin en çok ilgi gösterdiği filmler haline gelir. Yeşilçam sinemasında da her filmde şarkılı sekanslar kullanılır. Şarkılı filmler, 1970'li

yıllarda yerini şarkıcılı filmlere bırakmıştır. Ünlü şarkıcıların başrolde oynadığı filmlerde, onlara ait şarkılar kullanılır. Özellikle arabesk filmler furyasında her film, bir albüm niteliğinde sayıca fazla şarkıyla seyircinin karşısına çıkar. Türk sinema tarihine baktığımızda **Arkadaş** (1974) ve **Hababam Sınıfı** (1975) filmlerinin, film müzikleriyle büyük bir popülerlik kazandığı söylenebilir. Özellikle Hababam Sınıfı serisinde, her filmin sonunda yer alan müsamere sekanslarında, dönemin meşhur şarkıcıları, filmin oyuncularını tarafından canlandırılır ve popüler şarkılar sunulur (Meriç, 2009: s. 210-211). Popüler şarkıların kullanımı, popüler şarkıcıların filmler için yaptığı özel şarkılar ve besteler geçmişte olduğu gibi günümüz gişe filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

2000’li yıllardaki gişe filmleri incelendiğinde, filmlerde şarkı kullanımının Yeşilçam filmlerine ait bir alışkanlığı taşıdığı görülür. Karakterin ruh halini ortaya koymak, zaman geçişini sunmak, aksiyon sahnelerinin dinamizmini arttırmak amacıyla hazırlanmış şarkılı sekanslara filmlerde sıklıkla yer verilmektedir. Söylenemeyen duyguların, bir şarkıyla ortaya dökülmesi; söylenen şarkıyla, aşıkların birbirini etkilemesi filmlerde kalıplaşmış sahneler olarak karşımıza çıkar. Türk televizyon dizileri de Yeşilçam’dan bu yana süren şarkılı sahne ve sekanslara yer vermektedir. Seyirci; duyguların yoğunluğunu arttıran müzik altı sahnelere, karakterlerin sunduğu şarkılı performanslara, eğlenceyi öne çıkaran düğün, parti sahnelerine televizyon dizilerinden oldukça alışkındır. Seyirciye tanıdık gelen şarkılı sahne ve sekansların gişe filmlerinde de kullanıldığı görülür.

Gişe filmlerinde, filmlere özel bestelenmiş şarkılar (**Organize İşler** (2005)- Nil Karaibrahimgil, “Organize İşler Bunlar”) kullanıldığı gibi geçmiş yıllara ait, sevilen şarkıların (**Maskeli Beşler** (2005)- Cem Karaca, “Bindik Bir Alamete Gidiyoz Kıyamete”) da filmlerde sıklıkla kullanıldığı görülür. Cem Yılmaz’ın **ArifV216** (2018) filminde; popüler isimlerin, popüler şarkılarının yeniden seslendirildiği görülür. Çağan Irmak’ın **Issız Adam** (2008) filmi de içerdiği nostaljik şarkılarıyla seyircinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. **Aşk Tesadüfleri Sever** (2011) filminde de seyircinin bildiği, on adet aşk şarkısının yer aldığı görülür. Dünya çapında bir organizasyon için nesillerdir kiralık katil olarak çalışan bir ailenin öyküsünün anlatıldığı, konu itibarıyla diğer gişe filmlerinden farklı görünen **Ölümlü Dünya** (2017) filminde bile filmin açılışı, **Çöpçüler Kralı** (1977) filminin film müziği olarak

kullanılan, Özdemir Erdoğan'ın "Gurbet" şarkısıyla başlamaktadır. Geçmiş yıllara ait herkes tarafından bilinen ve sevilen şarkıların/türkülerin gişe filmlerinde tercih edilmesi dikkat çekicidir. Bu bakımdan gişe filmlerinin müziklerinin daha çok nostaljiden beslendiği söylenebilir. Büyük kitlelere ulaşmak isteyen gişe filmlerinin, eski türkü ve şarkılara filmlerde yer vererek bunu başardığını söylemek mümkündür.

Filmlerin gişede başarı kazanmasında şarkı kullanımının olumlu etkisinin görülmesi, şarkıcı/müzisyen ana karakterler ve yan karakterlerin hikâyelerinin üretilmesine yol açmıştır. Böylelikle, film üreticilerinin, şarkılı sekansların daha inandırıcı bir şekilde kullanımı üzerinde çalıştıkları söylenebilir. Ana karakterin ve yan karakterlerin müzisyen olmasından dolayı içinde şarkıların yer aldığı filmlere **Eyyvah Eyyvah** (2010, 2011, 2014), **Aile Arasında** (2017), **Unutursam Fısılda** (2014), **Müslüm** (2018) filmleri örnek gösterilebilir.

#### 1.3.4. Senaryo

Gişe filmlerinin temel öğelerinden biri olan senaryo, tez çalışmasının ana odak noktasını oluşturmaktadır. Bu sebeple diğer öğelerden daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır. Gişe filmlerinin senaryolarında öne çıkan temalar, uzak durulan konular, öne çıkan türler ve filmlerin sahip olduğu estetik yapıya dair tespitler bu bölümde sunulmaktadır.

Senaryo terimi, karakterlerin davranışlarının, sözlerinin (diyalog) yer aldığı, sahnelere ayrılmış, özel bir sayfa düzeninde yazılmış, bir filmin temelini oluşturan metin olarak tanımlanmaktadır (Singleton, 2004: s. 81). Bir film yapımının tüm süreçleri senaryoya bağlı olarak oluşturulmaktadır. Bir senaryo, film çalışanlarına bir yol gösterici olarak hizmet ettiği gibi seyircilerin psikolojisine, anlayışına ve buna bağlı olarak anlatım yöntemlerine uygun olarak yazılmış bir metin özelliği taşımaktadır. Bir senaryo, ışıkçısından dekorcusuna tüm film çalışanlarının, seyircilerin ve filmin karakterlerinin ihtiyaçlarını karşılayan bir metindir (Başol, 2010: s. 22). Bir hikâyenin baştan sona nasıl ilerleyeceği senaryoyla ortaya konur ve senaryo tamamlandıktan sonra film yapımının diğer elemanlarına geçilir.

Filmin pazarlama faaliyetlerinde, tanıtım aracı olarak kullanılan, en son öge senaryodur; fakat senaryo, bir filmin başlangıç noktası ve filmin başarısını etkileyen en önemli öğedir (Tekeoğlu, 2016: s. 357). Her iyi film, iyi yazılmış bir senaryo

üzerinden üretilir. Bir filmin çok büyük bütçelerle yapılmış olması, görsel efektlerinin çok iyi olması, filmde çok iyi ya da popüler oyuncuların yer alması; eğer hikâye hareket etmiyorsa, ilgi çekici ve inandırıcı değilse, önemini yitirmektedir (Tomaric, 2011: s. 5). Yazar, James M. Cain'in belirttiği gibi sinemadan çıkan herkes, hikâye hakkında konuşmakta ve sadece hikâyeden bahsetmektedir (Akt. Bordwell, 2016, s. 46). Bu sebeple gişe filmlerinin en önemli öğelerinden birinin senaryo olduğunu söylemek mümkündür.

Senaryonun önemini kısa sürede keşfeden Hollywood, endüstrisini güçlendirmek için senaryo üzerine çalışmaya başlamıştır. Çünkü özel bir hikâye fikri, seyircinin ilgisini çekebilecek bir yapıya sahiptir; güçlü bir biçimde işe yaramakta, satılmaktadır. Hikâyenin bir star (yıldız) gibi işlev gördüğü **The Exorcist (Şeytan, 1973)**, **Jaws (Denizin Dişleri, 1975)**, **Star Wars (Yıldız Savaşları, 1977)** filmleriyle kanıtlanmıştır. Çünkü bu filmler ünlü oyuncu kadrosu olmadan insanların dikkatini çekmiş ve gişe rekorları kırmıştır (Bordwell, 2016: s. 20-21). 1910 yılından itibaren senaryo şablonları yayınlanmaya başlanmış olsa da 1970'lerin sonunda senaryo yazımına dair kitapların sayısında artış görülür. Hatta 1980'li yıllardan itibaren senaryo yazarlığı üzerine bir endüstrinin oluşmaya başladığı gözlenir. Robert McKee, Michael Hauge, Syd Field, John Truby, Christopher Vogler ve Melanie Anne Phillips / Chris Huntley gibi isimler, hikâye anlatma sanatı ve senaryo yazımı konusunda, kitapları ve seminerleriyle adeta yeni ve büyük bir ticari alan oluşturur (Arslantepe, 2008: s. 238).

Hollywood sinemasının yalnızca star gücüne, özel efektlere, ölçsüz şiddete dayanan büyük bütçeli yapımlar olduğunu ileri sürenlerin aksine senaryo yazımına dair kitaplarda, bu filmlerin sıkı bir olay örgüsüne dayandığı ve senaryoda duygusal etkilerin dikkatli bir şekilde yönetildiği aktarılmaktadır. Bu kitaplarda, senaryoların belirli şablonlara sahip olduğu bildirilmekte ve bu şablonlar açıklanmaktadır. Kitaplardaki ortak görüşe göre, bir filmin ana karakterleri, önemli hedeflerin peşinden giderler, bu yolda sert engellerle, hedefi şaşırtan unsurlarla karşılaşır. Aksiyonlar neden-sonuç açısından sıkı bir zincir içinde birbirine bağlanır ve çatışma, bütün meseleleri çözecek olan bir zirve noktasına kadar filmin akışı içinde yükselir ve sona erer (Bordwell, 2016: s. 59). Hollywood estetiğini tarif eden bu şablon çok eski bir geleneğin ürünüdür. Tiyatro oyunlarının yapısını çizen Aristoteles'in kuramlarına

dayanmaktadır. Bu filmlerde, seyirci ne olacağını bilmekte fakat olayların nasıl gelişeceğini bilmemektedir. Anlatı çatısı bir formüle dayansa bile aksiyonun ilerleyişi yazarın yaratıcılığının elindedir (Arslantepe, 2008: s. 255). Hollywood'un kullandığı geleneksel kalıplar, filmlerin kolay anlaşılır olmasını sağlar. Aynı zamanda her zaman yeni, yaratıcı yollar ve yöntemler bulan Hollywood sineması, seyircisinin ilgisini canlı tutmayı başarmaktadır (Bordwell, 2016: s. 48- 49).

Dünyada kaleme alınmış senaryo yazımına dair kitaplarda, senaristlere öncelikle hitap ettiği kitleyi belirlemesi tavsiye edilmektedir. Bu tavsiye, “gişe filmi” ve “sanat filmi” ayrımını meşru kılar niteliktedir. Örneğin ticari bir film senaryosu yazmak isteyen senaristlere 90 dakikayı geçmeyecek- çünkü uzun süren filmler pahalı ve risklidir- sıkı bir üç perdeli yapı kurması tavsiye edilirken; sanat filmi yazmak isteyenlere, Hollywood'un geleneksel kalıplarına meydan okuması gerektiği belirtilmektedir (Tomaric, 2011: s. 8). Ülkemizde kaleme alınan aynı içerikteki kitaplarda da benzer bir yaklaşım söz konusudur.

Türk sinemasında temel problemin “senaryo” olduğuna dair yaygın bir görüş vardır ve senarist yetişmediğine dair söylemler, ortaya çıkan tartışmalar oldukça fazladır. Özellikle de 2000’li yılların Türk sinemasında en büyük sorunun senaryo olduğu her fırsatta dile getirilmektedir (Konukman, 2018: 310). Sinema sektöründe, yönetmen ve senaristlerin çoğunun sanatsal, estetik ve düşünsel kaygularla film yapmadıkları, bu sebeple filmlerin izleyici zevkini daha da yozlaştırdığı dile getirilir (Aslanyürek, 2014: s. 210). Seyircinin anlayacağı ve seveceği film yapmakla, yalnızca seyirciye odaklı çerezlik bir film (popcorn movie) yapmak arasındaki sınırın Türk sinemasında zaman zaman kaybolduğu vurgulanır (Başol, 2010: 25). Türk sinemasındaki senaryoların, umut verici bir fikir ile başlasa bile, daha sonra çeşitli sebeplerle gücünü yitirdiği ve filmin çok yönlü ve katmanlı olabilecekken tek bir yöne doğru ilerlediği belirtilmektedir (Aktaran: Tekeoğlu, 2016: s. 357).

Senarist Hüseyin Kuzu, Antrakt Dergisi’ndeki röportajında, “senaryo sorunu” hakkında konuşmak için öncelikle film üretim ilişkilerinde senaristin nasıl bir yerde konumlandığının iyice anlaşılması gerektiğini vurgular. Ona göre senarist, üretim ilişkileri düzeninde, tek başına mucizeler yaratabilecek bir konumda değildir. Senaristin özgün- yapımcı talebi olmaksızın- kaleme aldığı senaryolar muhakkak ki vardır fakat bu senaryolar da yapımcı, yönetmen, oyuncular gibi üretim ilişkileri içinde

yer alan diğer elemanların etkisi/müdahalesiyle elden geçirilmektedir. Buna göre, senaristin iyi bir senaryo yazması, üretim ilişkilerinin bileşenlerine- sermaye gücü ve onu kullanacak olanların üretim alışkanlıklarına- bağlıdır (Aktaran: Aslanyürek, 2014: s. 213). Tüm bu bileşenler göz önüne alındığında iyi bir senaryo yazmanın oldukça güç bir uğraş olduğu açıktır.

İyi bir senaryo yazımına dair kurallar ve çerçeveler sürekli dile getirilse de iyi bir senaryonun gişede başarı getireceğine dair herhangi bir kanıt mevcut değildir. Michel Chion'un belirttiği gibi, hantal ve baştan savma senaryolarıyla gişede başarı kazanmış sayısız filmle karşılaşılabilir. Bir filmin gişede başarı kazanmasında, bir oyuncunun varlığı, konunun etkileyiciliği, filmin ritminin ve yönetiminin kalitesi, bakış açısındaki bir yenilik seyirciyi çekmeye yeterlidir (Chion, 1992: s. 13). Ülkemizde, sosyal medya fenomeni olan Cumali Ceber tiplemesinin **Cumali Ceber: Allah Seni Alsın** (2017) filmi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Film, tiplemenin popülerliği sayesinde seyirciyi salonlara çekmeyi başarmıştır; fakat filmin başarısını sürdürmesinde senaryonun önemi olduğu açıktır. Çünkü filmin senaryosuna gelen ağır eleştirilerin ardından ikinci filmin gişede büyük bir kayıp yaşadığı gözlenir. İlk film, beş yüz bin seyirci sayısına ulaşmışken; ikinci film iki yüz bin seyirci sayısını yakalayamamıştır.

2000'li yıllardan günümüze vizyondaki filmlerin büyük bir çoğunluğunu oluşturan gişe filmlerinin senaryolarında, iki anlatı yapısının- Hollywood anlatısı ve Yeşilçam anlatısı- hakimiyeti söz konusudur. Yeşilçam anlatısı, başlı başına özgün bir anlatı değildir ve kaynağında yine Hollywood'un izleri görülmektedir. Yeşilçam'ın Hollywood tarzı gerçeklikle, Karagöz-Hacivat ve Orta oyunu geleneğinden miras kalan ve Brecht'i hatırlatan yabancılaştırma etkilerinin karıştığı melez bir sinema olduğu, kendisini Batı sinemasından farklı bir şekilde var ettiği belirtilmektedir. Fakat bu farklılık asla özgünlük olarak değerlendirilmemektedir. Farklılığın, bilinçli bir seçimden ziyade, modernleşme sürecine karşı gösterilen istemsiz bir direncin ne kendisi ne de başkası olabilmenin bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir (Şentürk, 2017: s. 109). Senarist Bülent Oran ise Yeşilçam anlatısının küçümsenmemesi gerektiği iddiasındadır. Entelektüel kesim tarafından her zaman hor görülen Yeşilçam anlatısının altında masal, Ortaoyunu, Karagöz, Keloğlan ve Nasrettin Hoca'nın zengin dünyası vardır. Oran'a göre, gişe yapan en çağdaş filmlerin diyalogları, Karagöz-

Hacivat tekerlemelerini anımsatır; kahramanlar, ayağında blucin, sırtında frak da olsa, Köroğlu yiğitliğiyle konuşur. Ona göre, illikle suçlanan konuların altında yatan bu zengin dünya, entelektüel kesimin hor görmesine karşın, seyircinin salonları doldurmasının temel nedenidir (Yalsızuçanlar, 2014: s. 142).

Türk sinemasında gişe filmlerinin senaryoları, Hollywood filmlerinde olduğu giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan üç perdeli yapıya uygun olarak kaleme alınmaktadır. Bir korku filmi olan **Okul** (2004); Hollywood'da çokça üretilen gerçek hikâyeden uyarlamaların bir örneği olan **Devrim Arabaları** (2008); görsel efektleriyle öne çıkan tarihi film **Fetih 1453** (2012); Hollywood'un son döneminde politik meselelerin ele alınışına benzer bir biçimde ele alınan konuyla **Newyork'ta Beş Minare** (2010) gibi örnek gösterilebilecek filmlerde Hollywood anlatısı hakimdir. İkinci Dünya Savaşı'nın seyrini değiştiren ve Almanya'nın bozguna uğramasında etkin payı olan casus Çiçero (İlyas Bazna)'nın savaştaki etkisini ve savaş sonrası yaşadıklarını konu edinen **Çiçero** (2019) filminin senaryosu adeta bir Hollywood ajan filmi senaryosudur.

Türk sineması, Hollywood sinemasının imkanlarına ve tekniğine sahip olmadığı için ve aynı zamanda iki kültürün farklı eğlence anlayışları sebebiyle senaryolarda işlenen konular birbirinden farklılaşmaktadır. Uzayda geçen savaşlar, fantastik evrenlerde geçen mücadeleler, dünyayı istila eden uzaylılar, insanlara savaş açan köpek balıkları; bu sebeple Türk gişe filmlerine konu olmamaktadır. Buna benzer konular ele alındığında ise bunun bir parodi olarak filmlerde yer aldığı görülür (Örneğin, **G.O.R.A.**, 2004). Filmler, biçimsel olarak Hollywood şablonlarından faydalansa da içeriğinde yerel hikâyelerden beslenmektedir. Türk sinemasının gişe filmlerinde, Hollywood filmlerinden farklı olarak karakterler, büyük düşmanlarla, canavarlarla, uzaylılarla savaşmaz hatta önemli hedeflerin peşinden bile koşmayabilir. Türk gişe filmlerinde, bir baba, oğluna düğün yapmak ister (**Düğün Dernek**, 2013), bir adam yolda bulduğu cüzdanı sahibine teslim etmek için yola çıkar (**Recep İvedik**, 2008), bir anne, kızının evlenmesi için bir oyun kurmak zorunda kalır (**Aile Arasında**, 2017). Gişe filmlerinde, özellikle komedi türündeki filmlerde, karakterlerin basit, gündelik hedefleri vardır. Türk sinemasının gişe filmlerinde, eğlencenin bir ifadesi olarak, düğün, kız isteme, sünnet, sıra gecesi, eğlenceli yarışma sekansları, partiler, lunapark sahneleri, futbol müsabakaları yer almaktadır.



Hollywood filmlerinden farklı olarak Türk gişе filmlerinin aksiyonu neden-sonuç açısından sıkı bir olay örgüsüne sahip değildir. Filmlerde epizodik anlatım daha çok ön plana çıkmaktadır. Gişede büyük başarı kazanan **G.O.R.A** (2004), **Vizontele** (2001) gibi örnek gösterilebilecek filmlerin, bir skeçler bütünü olduğu; popüler bir televizyon skecinin sinema uyarlaması olan **Recep İvedik** filmlerinin de skeçlerden oluşan parçalı bir anlatıma sahip olduğu belirtilmektedir (Kılıç, 2018: 335) **O Şimdi Asker** (2003) ve **Hababam Sınıfı Merhaba** (2004) filmleri de bir ana konudan neredeyse yoksun olarak değerlendirilmektedir (Erus, 2007: s. 128). **Şansımı Seveyim** (2017) filminde de epizodik anlatımın biçimsel olarak dışa vurulduğu görülür. Bulunduğu yere şanssızlık getirmesiyle nam salan ana karakterin, şanssızlığından kurtulmak için girdiği mücadele, filmde bölümlere ayrılır ve her bölüm karakterin amacını gösteren başlıkla seyirciye sunulur. Fakat bilindiği üzere komedi filmleri yapısı gereği daha gevşek bir olay örgüsüne sahiptir. Sadece “komik etki” için bazı sahnelerin ve yan hikâyelerin kurgulandığı durumlarla karşılaşılabilir. Aralarında organik bir bağ olup olmadığına bakılmaksızın bir sahne ve sekansın sadece komik olması senarist ve yapımcı için yeterli bulunabilmektedir.

Bilindiği üzere dramatik ilerleme, gerilimin giderek arttığı ve gerilimlerin boşalması gereken doruğa doğru ilerlediği bir yapıdadır ve zincirleme olaylar arasında bir neden-sonuç ilişkisini ifade etmektedir. Her sahne, kendisinden önceki sahnelerin doğal sonucu olarak ortaya çıkar ve kendisinden sonra gelecek olan sahneleri yaratır (Foss, 2012: s. 175). Episodik anlatımın biçimsel olarak ağırlık kazandığı senaryo yapılarında sahneler arasında sıkı bir neden-sonuç bağı ilişkisine rastlanmamaktadır. Gevşek yapıyla olay örgüsü Türk gişе filmlerinde dram türünde de karşımıza çıkar. Örneğin **Mucize** (2015) adlı filmin senaryosunun, klasik anlatım ilkelerine bağlı olmasına rağmen, sıkı bir olay örgüsüne sahip olduğu söylenemez. Eleştirmen Mehmet Açar filmle ilgili değerlendirmesinde; kalabalık sahneleri, kız isteme, düğün, gerdek gecesi ritüelleriyle eski Yeşilçam köy filmlerine benzettiği, dram ve komedinin bir arada olduğu filmin senaryosunun, dağınık ve gevşek bir ritimde ilerlediğini belirtmiştir<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Açar, Mehmet (2015). HT. <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/1025633-mucizenin-sirri-ogretmende>. Erişim Tarihi: 18.08.2020.

2000 yılından günümüze gişe filmlerinin senaryolarında Yeşilçam melodramından kopulmadığı, hatta bu anlatıya sahip filmlerin gişede başarılı olduğu görülür. Yeşilçam melodramları, sıcak, samimi ve ahlakçı; aile, merhamet, adalet ve aşkın yüceltildiği; yerli halk masalı ile Batılı dramın bir karışımı, trajik olmayan bir dram türü olarak tanımlanmaktadır (Yalsızuçanlar, 2014: s. 145- 157). Yeşilçam melodramları ile Hollywood melodramları arasında içerik ve biçim açısından farklılıklar olduğu belirtilmektedir. Yeşilçam melodramlarında, Hollywood melodramlarının sahip olduğu karakter derinliği ve gerçekçi eğilim gözlenmemektedir. Yeşilçam melodramlarında, kalıplaşmış anlatım ve kişileştirme yapısı, gerçeklik ilkesine bağlı olmayan anlatılar yer almaktadır. Yeşilçam melodramlarının, Hollywood melodramlarından farklı olmasında; sözlü kültürün, Karagöz, Ortaoyunu gibi yerel formların ve tasavvufun etkisi olduğu iddia edilmektedir (Eşli, 2012: s. 142).

Yeşilçam geleneğini taşıyan anlatılar ve melodramatik tarzı yeniden beyaz perdeye taşıyan filmlere **Güneşi Gördüm** (2009), **Mucize** (2015), **Kelebeğin Rüyası** (2013), **Babam ve Oğlum** (2005) örnek gösterilebilir. Bu filmlerde klâsik anlatı yapısı, Hollywood estetiğine yakın bir film dili ile kurulurken, melodrama ait kodlar türlerin içine eklemlenmektedir (Tezgören, 2018: 58). Sadece dram türündeki filmlerde değil komedi filmlerinde de Yeşilçam'da çok sık rastlanan konuların izleri görülür. Örneğin, senaryosuna Hollywood film anlatısını oturtmaya çalışan **Maskeli Beşler İntikam Peşinde** (2005) filminde, kimsesiz çocuklardan oluşan ekibin yönelişi, bir arkadaşlarının ölümcül hastalığına yakalanan çocuğunu kurtarmak için soygun yapmaktır. Filmin dramatik yapısına bakıldığında gerçek anlamda bir Yeşilçam melodramı iskeleti bulunmaktadır (Akça, 2018: 27-28). **Aile Arasında** (2017) filminin de anlatsal olarak Yeşilçam'dan beslenmesi, melodramatik tarzın varlığının gişe filmlerinde etkili olduğunu göstermektedir (Tezgören, 2018: s. 58). Mucizelerin, mutlu tesadüflerin, sıcak aile portrelerinin, romantik ve büyümlü atmosferlerin kullanılmasıyla, Yeşilçam'ın masalsı etkilerinin günümüz gişe filmlerinde de sürdüğü görülür.

Gişe filmlerinin senaryolarında hikâyelerin gelenekselci bir tutuma sahip olduğu gözlenir. Gişe filmlerinde anlatı, erkek egemen toplumun doğal bir sonucu olarak perdede yerini bulur. Filmlerde evlilik, aile kurumu kutsanır; aşk, gurur, intikam,

ihamet gibi kavramlar ortak bir toplumsal bilincin inşa edilmesinde ve gelenekselleştirilmesinde kullanılır (Tunç, 2012: s. 207). Gişe filmlerinde, kolay anlaşılır ilişkilerin, birbirine benzeyen kalıpların tekrarının eril bakışı meşru kılan bir yapı sunduğu belirtilmektedir (Kirel, 2010: s. 253). Aktarılan tespitlere **Celal ile Ceren** (2012) filminin hikâyesi ve filmde yer alan bir sahne örnek olarak gösterilebilir. Film, altı yıllık ilişkisini bitiren Celal'in başına gelen talihsiz olaylar ve Ceren'i yeniden kazanma girişimi üzerine kuruludur. Altı yıllık ilişkisinin evlilikle sonuçlanmasını bekleyen Ceren, Celal'in kendisini terk etmesi üzerine ona büyü yaptırır ve Celal'in başına türlü kazalar gelmeye başlar. Her türlü kaza ve talihsizliğinin ardından Celal, iktidarsızlık problemi de yaşamaya başlar. Gittiği doktor, iktidarsızlık yaşamasının sebebini hemen anlar. Bir slayt gösterisinde ilkel bir mağara adamının resmini göstererek; Celal'in bir mağarası ve mağarada onu bekleyen bir kadını olmadığı için iktidarsızlık problemiyle karşı karşıya olduğunu söyler. Celal, Ceren'e kendini affettirmek için her yolu dener ve sonunda başarılı olur. Filmin finalinde çift yeniden barışır ve sonunda evlenir. Karakterlerin film boyunca yaşadığı çatışma, evlilikle son bulur. Evlilik, dengenin yeniden sağlanmasının önemli bir aracıdır. Filmde erkeğin sahip olduğu iktidarı yeniden kazanması için evliliğin (mağarada bir kadının olması gerektiğinin) şart koşulduğu görülür. Örnek gösterilen filmde ve diğer gişe filmlerinde verilen mesajlar toplumun kabul ettiği veya rahatlıkla içselleştirebileceği mesajlardır. Evlilik, aile, devlet, millet vb. kavramlara saldırı içeren; bu temaları farklı bir bakış açısından ele alan durumlara pek rastlanmamaktadır. Bu bakımdan seyircilerin filmlerin anlatı evreninde, kendi yaşamında var olan ya da var saydığı kavramlar ve yasalarla karşılaştığını bu yasa ve kavramları değiştirip dönüştürebilecek bir etkinlikte bulunamadığını söylemek mümkündür.

Gişe filmlerinde özellikle aile teması önemli bir yer tutmaktadır (Becerikli, 2011: s. 23). **Düğün Dernek** (2013, 2015), **Aile Arasında** (2017), **Aykut Enişte** (2019) gibi örnek gösterilebilecek filmlerin ana aksiyonu bu tema üzerine kuruludur. **Kocan Kadar Konuş** (2014), **Geniş Aile: Yapıştır** (2015), **Bana Masal Anlatma** (2015), **Görümce** (2016) gibi sıralanabilecek filmlerde de gençlerin mutlu bir yuva kurmasının temel amaç olduğu görülür.

**Romantik Komedi** (2010), **Hadi İnşallah** (2014) gibi filmlerde de evlilik, bir güvenlik biçimi, bir saygınlık göstergesi olarak sunulmakta; aşk, tehlikeli taraflarından arındırılıp evlilik düzeni içinde konumlandırılmaktadır (Yüksel, 2019: s. 215). Ayrıca filmlerin düğünle sona ermesi de bir gelenek halini almıştır. Filmdeki tüm karakterleri finalde bir araya getirmenin ve olayların “mutlu son”la çözülmesinin bir ifadesi olarak filmler çoğunlukla düğün sahnesiyle sona erer.

Gişe filmlerinde boşanma, çocuğa şiddet, eşe şiddet gibi durumlar neredeyse hiç bulunmamaktadır (Becerikli, 2011: s. 223-225). Sıralanan temalarla, yan karakterlerin hikâyelerinde karşılaşılmaktadır. Örneğin seyirci sayısı iki milyonu geçmiş olan **Deliha 2** (2018) filminde yan karakterlerden bir kadın, çalıştığı için ve gece saatlerinde dışarı çıktığı için eşi tarafından suçlanarak şiddete uğrayacağı sırada Deliha tarafından kurtarılır. “Kadına şiddet” temasına rastladığımız **Fıncının Karısı** (2019) filminde de kocasının şiddetine maruz kalan kadın, kocasını neredeyse kurban gideceği bir entrikanın içinden kurtarır; böylelikle finalde, adam şiddet uygulamayı bırakır ve mutlu son, onları bulur. Bu filmde de şiddet; kabul gören, bir komedi malzemesi olarak kullanılmaktan öteye geçemeyen bir tarzda karşımıza çıkmaktadır. Becerikli’nin belirttiği gibi bu temalar “eğlence”nin ön planda tutulduğu gişe filmlerinde çok tercih edilmemektedir. Gişe filmlerinin senaryolarında, toplumsal sorunların ele alınmasından çok toplumsal yapıyı güçlendiren tema ve olguların masalsi bir biçimde kaleme alındığını söylemek mümkündür.

Yukarıda örnek olarak sıralanan filmler, komedi türündeki filmlerdir. Farklı türlerde de eril bakış meşrulaştıran senaryolar kaleme alındığı görülür. 2000 sonrası Türk korku filmleri üzerine yapılan çalışmalarda, filmlerin ataerkil ideolojiyi yansıtarak eril bakış açısını yeniden ürettiği görülmüştür. Örneğin, **Dabbe** (2006) ve **Semum** (2008) filmlerinde- Batı’da olduğu gibi- kadın, ya dünyaya kötülüğün gelmesine aracılık eden ya doğurganlığı sebebiyle tekinsiz ya da erkeklerin yanında güçsüz olarak sunulmaktadır. Filmlerin senaryoları, ataerkil ideolojinin yarattığı cinsiyetçi değerler üzerinden şekillenmektedir (Sepetçi, 2011: s. 278-279).

Burada gişe filmlerinin hitap ettiği kitlenin belirlenmesi de önem arz etmektedir. Mars Entertainment Group’un 2013 yılında yaptığı araştırmaya göre 2000’li yıllarla birlikte Türk sinemasının hitap ettiği kitlenin %61’i AB gelir grubunda (yüksek gelir grubunda) olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Aynı araştırmada %77’lik gibi büyük bir

çoğunluğun 15-29 yaş arası gençler olduğu da belirtilmiştir. Yine 2012 yılındaki araştırmaya göre, sinemaya gidenlerin %57'sini erkekler oluşturmaktadır (Kaşıkçı, 2016: s. 48).

Türk sinemasının gelenekselci tutumu, Hollywood sinemasında da görülmektedir. 1930'lu yıllarda ortaya çıkıp, 1966 yılına kadar yürürlükte kalan ve filmlerin anlatı yapısının şekillenmesinde büyük ölçüde etkisi olan Hays yasaları bu gelenekselci tutumun sebeplerinden biridir. Hays yasalarına göre, seyircinin ahlak düzeyini düşürecek filmler yapılamaz; suç, hata, kötülük ve günah yüceltilemezdi. Kutsal buyruklar ya da yasalar gülünç düşürülemez, bunlara karşı çıkmak övülemezdi. Yasalar, birçok yasaklamayı beraberinde getiriyordu. Çıplaklık, sevişme sahneleri, eşcinsellik, ayrı ırktan insanlar arasında ilişki, zina, ensest, fahişelik, striptiz, kürtaj, tahrik edici dans ve uygunsuz giyim kuşam başlıca yasaklardı. Yasadışı eylemler konusunda şiddete yer veren cinayetler, uyuşturucu kaçakçılığı, oç alma, nasıl suç işlenebileceğini göstermek yasaktı. Dinsel inançları ya da din adamlarını küçük düşürmek; ulusal bayrağa saygısızlık, tarihi çarpıtmak, kurumları ve halkın temsilcilerini kötülemek; çocuklara ve hayvanlara karşı şiddet kullanmak yasaklardan bazılarıydı. Filmin sonunda kötülerin cezalandırılması ya da pişman olması gerekiyordu. 1966 yılında bu yasalar geçerliliğini yitirmiş olsa da içerdiği belli başlı yasakların, yasal bir yaptırımı olmasa da Hollywood sinemasında hala gücünü koruduğu görülmektedir (Teksoy, 2005: s. 100-101).

Hollywood sinemasının, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlev taşıdığı eleştirmenler tarafından dile getirilmektedir. Bireycilik, rekabet, en iyi olanın ayakta kalması, kapitalizm, ataerkil anlayış, kadının ikinci sınıf toplumsal rollerde yer alması gibi temsiller, filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Ryan & Kellner'e göre seyirci, Hollywood filmleriyle, toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye, adaletsizlikleri göz ardı etmeye alışmaktadır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum problemlerinin bireysel hikâyeler üzerinden ayrıntılı bir şekilde anlatılması, işleyen düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlamaktadır. Bu sebeplerle Hollywood sineması, ideolojik bir sinema olarak nitelenmektedir. Ryan ve Kellner, bu değerlendirme ve bakış açısının, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış filmlerin arasındaki ayrımları görmenin önünde bir engel taşıdığını belirtirler (Ryan & Kellner, 2010: s. 17- 18) Onlara göre, filmler tarihsel

dönemlerinin bir ürünüdür. **Star Wars (Yıldız Savaşları)** filminde, Sovyet görünüşlü bir imparatorluk çökertilir; **Kramer Kramer'e Karşı** (1979) filminde, babaların her şeyin en doğrusunu bildiği gösterilerek feminizm yola getirilmeye çalışılır. Örneğin 1977-1979 yılları arasında ekonomik kriz, işsizlik gibi sorunlar yaşayan Amerika'da **Süpermen, Yıldız Savaşları, Grease, Hayvan Evi** gibi filmler gişede rekor kırmıştır. Ryan & Kellner'e göre, Hollywood filmleriyle, seyirci, sorunlarından uzaklaşıp, romantik, nostaljik düşlere teslim olmaktadır (Ryan& Kellner, 2010: s. 33).

Türk sinemasında gişe filmlerinin de benzer şekilde tarihsel dönemin bir ürünü olduğuna dair okumalar; filmler ve tarihsel dönem arasındaki ilişkiyi ortaya koyan çalışmalar mevcuttur. **Kurtlar Vadisi Irak** (2006), **Maskeli Beşler Irak** (2007), **Kurtlar Vadisi Filistin** (2011) gibi örnek gösterilebilecek filmlerde problemlerin "Türk gücü"yle çözüldüğü görülür. Hollywood sinemasının yaptığı gibi Türk gişe filmleri de politik, ideolojik filmlerle seyircisine ulaşmaktadır. Tıpkı Rambo'nun Amerika'yı kurtardığı gibi Kurtlar Vadisi'nin kahramanı Polat Alemdar da Türkiye'yi kurtarmaktadır. Irak'ta etkisiz kalan ve rahatlamak isteyen Türkiye'nin yerli Rambo'yla bunu sağladığı belirtilmekte ve filmlerin başarısının altında bu duygu ve düşüncelerin yattığı çıkarımları yapılmaktadır (Gökbel, 2018: s. 35).

Türk sinemasında sansürün 1932 yılında başladığı belirtilmektedir. İlerleyen yıllarla birlikte uygun olmayan film içeriklerinin sansür edilmesinin hatta filmler hakkında kovuşturma yapılmasının önü açılır. 1977 yılında sansür tüzüğü'nün maddeleri ağırlaştırılır ve Türk Sinemasında film üretimi azalır. 1986 yılında çıkarılan 3257 Sayılı Kanun'la sansür mekanizması İçişleri Bakanlığı'ndan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na aktarılır. 2019 yılında yürürlüğe giren 5224 Sayılı Kanun'unla birlikte sansür konusu yeniden tartışmaya açılır. İlgili kanunda, üçüncü sırada aşağıdaki madde bulunmaktadır:

*"Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin, ticari dolaşıma veya gösterime sunulmasından önce değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılır. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticari dolaşıma ve gösterime sunulamaz. Değerlendirme ve sınıflandırması yapılmamış olan sinema filmleri; festival, özel gösterim ve benzeri kültürel ve sanatsal etkinliklerde ancak 18+ yaş işareti ile gösterilir. Daha önce Bakanlıkça değerlendirme ve sınıflandırması yapılan filmler, ilgili etkinliklerde aldıkları işaret ve ibarelere uygun*

*olarak gösterilir. Söz konusu etkinliklerde gösterimi yapılacak olan filmlerin taşınmaları gereken işaret ve ibarelerin her türlü tanıtım ve gösterim alanında kullanılması zorunludur” (Birincioğlu, 2019: s. 91)*

Yukarıda yer alan maddede denetleme kriterlerinin açık bir şekilde belirtilmemesi, sansürün/denetlemenin siyasi temeller ile şekillenebileceği yönündeki endişeleri güçlendirmiştir. Sansür, ticari sinemanın şekillenmesinde büyük bir öneme sahiptir. Sansür sebebiyle, gündelik hayatın sıradan sorunlarını ele almaktan öteye gidemeyen anlatıların toplumsal dönüşüm süreçlerini şekillendirdiği; gişe filmlerinin aynı söylemleri tekrar ederek kültürel bir daralma yarattığı belirtilir (Birincioğlu, 2019: s. 92-93). Filmlerde toplumsal problemler, karakterlerin gündelik yaşam içerisinde karşısına çıkan engeller ve çözmesi gereken meseleler olarak kullanılmaktadır. Kentsel dönüşüm (Örn. **Deliha**, 2014), işsizlik ve ekonomik problemler (Örn. **Ali Kundilli**, 2015) filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Mahalle sakinlerinin evden çıkartılmakla karşı karşıya kalması; sevenlerin kavuşmasının önünde en büyük engelin ekonomik yetersizlik olması, Yeşilçam’da kullanılan hikâyeleri anımsatmaktadır. **Osman Pazarlama** (2016) filminde, diğer gişe filmlerinde pek rastlanmayan siyasi olaylardan biriyle karşılaşılsa da -Gezi olaylarına yer verilmişse de- ana karakterin tek amacı, eylem yapanlara biber gazından korunmaları için tasarladığı ürünü satarak kar elde etmektir ve sahne komik etki yaratmak dışında başka bir amaç taşımamaktadır. Ekonomik yetersizliklerle boğuşan, hayallerini gerçekleştiremeyen, toplum tarafından uyumsuz olarak değerlendiren, düzene uymayan karakterler, filmin sonunda -yaptığı bestenin tutmasıyla ( **Eyyvah Eyyvah**), buluşunun büyük başarı kazanmasıyla (**Osman Pazarlama, Ali Kundilli**)-mutlu sona kavuşmaktadır; yani bir anlamda film kişisi, toplumun ve düzenin beklentilerine uygun biri haline gelmektedir. Sansür ve oto sansür, ticari kaygının ön planda tutulduğu gişe filmlerinde, yapımcıların ve senaristlerin konu seçimini ve konuyu ele alış biçimini etkileyen en önemli öğelerdendir.

Kendi dünyasından uzaklaşmak, unutmak, rahatlamak ve hoşça vakit geçirmek amacıyla sinemaya giden seyircinin, bu ihtiyaçlarının karşılanması; bir gişe filminin nasıl olması, neler içermesi gerektiği sorularına cevap niteliği taşıdığı belirtilmektedir (Tunç, 2012: s. 211). Fakat birçok gişe filminde kullanılan mekânlara, karakterlerin karşılaştığı sorunlara bakıldığında; aslında filmlerin, seyircinin gündelik yaşamıyla

paralellik taşıdığı görülür ve bu sebeple seyircinin gündelik yaşamından uzaklaştığına dair bir çıkarım yapmak oldukça güçtür. Gişe komedilerinde karakterlerin, gündelik yaşamla olan çatışması ve uyumsuzluğuyla yaratılan komik etkinin seyircide bir sağaltıma sebep olduğunu ve bu sağaltımın temel amaç olduğunu söylemek daha doğru olur. Örneğin, seyircilerin gündelik yaşamında karşılaştığı uyum sorununu -örneğin *Recep İvedik*'in Starbucks'ta sipariş vermekte, bir plazada çalışmakta zorlanması gibi- eksendeki kişilerle kurduğu özdeşlik sayesinde çözmekte ve yaşadığı sağaltımla yeniden aynı gündelik yaşamına dönebilmektedir.

Seyircinin beklentileri ve ayrıca sektörün ticari başarı beklentisi; gişe filmlerinin senaryo yazımında belirli temaların belirli kalıplar içinde anlatılması durumunu beraberinde getirmektedir. Gişe filmlerinin sahip olduğu estetik yapı, filmlerin birbirine benzemesine yol açmaktadır. Başarı kazanan bir filmin ardından, o filmin benzerlerinin üretimi de sektörde cazip hale geldiğinden; kalıplaşmış sahneler, aynı mekânların kullanımı, karakterlerin önüne çıkan benzer engeller ve benzer çözüm yöntemleriyle karşılaşılmasına neden olur. Filmlerdeki aynılaştırma, seyirci kaybına yol açan etmenlerden biri olarak görülebilir. Boxoffice internet sitesinde yayınlanan rakamlara göre, 2018 yılında toplam seyirci sayısı 44.635.574 iken, 2019 yılında 33.790.600 rakamına gerilemiştir. Sektör yeni içerikler yakalamak için sürekli bir çaba içindedir. Kore filmlerinin uyarlamalarının artışı bu anlamda sektörün yeni içerik arayışlarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir ve bu girişimde başarılı olduğu da söylenebilir; çünkü **7. Koğuştaki Mucize (2019)** filmi yıl içinde gişe rekoru kırmış ve listede ilk ona yerleşmiştir.

Gişe filmlerinin senaryo yazımında öncelik, seyircinin ilgisini çekebilecek ve sevebileceği konu bulmaktır. Bu sebeple popüler romanların, ünlü kimselerin yaşam hikâyelerinin, tarihi olayların, sansasyonel haberlerin gişe filmleri için temel malzeme aracına dönüştüğünü söylemek gerekir. Seçilen konular hedef kitlenin beğenisini kazanacak bir biçimde senaryolaştırılır. Örnek vermek gerekirse **Fetih 1453 (2012)** filminde, hedef kitleyi etkileyecek sahnelerin planlandığı görülür. Filmde anlatıcı kullanılarak, Fatih Sultan Mehmet'in hikâyesi adeta bir masal, bir destan biçiminde işlenir. **Çakallarla Dans** film serisinde de hedef kitlenin ilgisini çekecek bir dünya kurulmaktadır. Bu dünyada “yaramazlıklar”, futbol, meyhane, “erkek muhabbeti” vardır. Seyirci, **Fetih 1453** ya da **Çakallarla Dans** filmlerinin afişini gördüğünde;



aslında daha filmi izlemeden nasıl bir film izleyeceğini bilmekte ve seçimini buna göre yapmaktadır. Bu sebeple senaristler, daha malzemeyi seçer seçmez, belirli anlatım kalıplarını kabullenerek yazıma başlamış olmaktadır. Gişe filmlerinde, seyircinin kolaylıkla kabul edeceği, aslında hep bildiği, inandığı ya da inanmak istediği mesajların yeniden bir üretiminin yapıldığını söylemek mümkündür. Gişe filmleri, seyircinin alıştığı film izleme alışkanlığına uyum sağlamakla, miras aldığı bir geleneği sürdürmekle yükümlüdür. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de gişe filmlerinde iki türün ön planda olduğu görülür. Bunlardan biri komedi, diğeri dram/melodramdır. Ayrıca bu döneme özgü olarak korku türünün de popüler hale geldiği görülmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünde bu üç tür üzerinde değerlendirmeler aktarılacak ve seçilen model filmlerin senaryoları incelenecektir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. 2000 YILINDAN GÜNÜMÜZE GİŞE FİLMLERİNİN SENARYOLARININ İNCELENMESİ

#### 2.1. 2000 Yılından Günümüze Gişe Filmlerinde Komedi Türü

Türk sinemasında gişe filmlerinin, genel olarak “komedi” ve “dram/melodram” olarak iki türde toplandığı görülür. Gişe filmi üretiminde, filmlerin toplamının yarısından fazlası komedi türündedir. 2011-2015 yılları arasında yapılan bir çalışmada, ticari filmlerden %57’sinin komedi türünde olduğu ortaya koyulmuştur (Şentürk, 2017: s. 94- 95).

Çalışmanın birinci bölümünde, ele alınan dönem içinde, komedi türünde çeşitlemelerden söz edilmiştir. Trajikomedi (**Hokkabaz**, 2006) Korku-komedi, (**Hababam Sınıfı 3.5**, 2005) aksiyon-komedi (**Hırsız Var**, 2005) romantik komedi (**Romantik Komedi**, 2010, 2013, 2014) bilimkurgu-komedi (**G.O.R.A**, 2004), gençlik komedisi (**Çılgın Dersane**, 2007, 2008, 2014) Hollywood film parodileri (**Destere**, 2008) gibi birçok komedi türleri seyirciyle buluşmuştur (Akça, 2018: s. x). Yukarıda sıralanan komedi türlerinin bazıları gişede ortalama bir başarı göstermiş ya da gişede başarısız olmuş olsa da gişe rekortmeni filmler sıralamasında, komedi filmlerinin diğer türlere kıyasla sayıca fazla olduğu görülür. 1989 yılından günümüze, ülkemizde üretilen, gişe rekortmeni filmler sıralamasında ilk yirmi filme bakıldığında -bir film olarak değerlendirilemeyeceğinden **CM101MMXI Fundamentals**, 2013 stand-up gösterisi dışarıda tutularak- on iki tanesinin komedi türünde olduğu görülür (Bkz. Ek 1).

1989 yılından günümüze, ülkemizde üretilen, gişe rekortmeni filmler sıralamasında ilk yirmi filme bakıldığında, gişede başarı kazanmış komedi türündeki filmler, “tip üzerinden ilerleyen filmler” (Örn. **Recep İvedik serisi**), “tür parodileri” (Örn. **G.O.R.A**) ve “aile komedileri” (Örn. **Aile Arasında**) olarak sınıflandırılabilir. Çalışmada komedi filmlerinin bu başlıklar altında değerlendirilmesinin nedeni, öncelikle bu sınıflandırmaya tabi olan filmlerin gişe başarısıdır. Ayrıca bu sınıflandırmaya ait filmlerin anlatı yapıları birbirinden farklıdır.

Bilindiği üzere, sinema sektöründe gişe rekoru kıran film, sektörde bir furya yaratmakta, benzer film üretimlerinin sektör içinde artmasına neden olmaktadır.

Örneğin *Recep İvedik* film serisinin yakaladığı ticari başarının ardından; **Deliha** (2014), **Zengo** (2020), **Cumali Ceber** (2017) gibi “tip üzerinden ilerleyen” filmlerin üretim sayısında artış gözlenmektedir. Bu filmlerin senaryolarının estetik yapısı da birbirine benzemektedir. Diğer komedi çeşitlemelerinin, örneğin “romantik-komedi”ler ve “aksiyon- komedi” türü içinde değerlendirilebilecek “yol filmleri” sektörde furya yaratmış olsa da ilk yirmi sıralamasında yer almadığı için çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

### 2.1.1. Tip Üzerinden İlerleyen Filmler

2000’li yıllara ait komedi filmlerinde özellikle tip üzerinden ilerleyen filmlerin gişede büyük bir başarı yakaladığı gözlenir. Türk sinema tarihine bakıldığında da tip üzerinden hareket eden filmler (*İnek Şaban, Turist Ömer, Cilalı İbo* vb.) seyirci tarafından ilgi görmüştür. 2000’li yılların gişe filmlerinde ünlü komedyenler rol almaktadır. Seyircilerin, komedyenleri izlemek için salonları doldurduğu görülür. Bu sebeple komedyenlerin yarattığı tiplerde öne çıkmaktadır. Sosyal medya fenomenleri, televizyon dizilerinde ün kazanmış isimler; Şahan Gökbakar, Cem Yılmaz, Ata Demirel gibi ünlü komedyenlere ait filmlerin üretimi büyük artış göstermiştir. Ayrıca ikili komedyenlerin -örneğin Ahmet Kural, Murat Cemcir- ve daha önceden gişe başarısı yakalamış filmlerin oyuncularının oluşturduğu grupların maceralarını konu alan- örneğin **Maskeli Beşler** serisi- filmler de seyircinin karşısına çıkar. Yeşilçam’ın çöküşünden sonra, ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlere rastlanmamaktadır. 2000’li yıllarda bu filmler, yeniden popüler hale gelir.

#### 2.1.1.1. Ekseninde Tek Bir Tip Yer Alan Filmler:

Çalışmanın birinci bölümünde, Türk sinemasında, ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerin ilk örneği olarak **Bican Efendi** serisinin yer aldığı belirtilmiştir. *Cilalı İbo, Turist Ömer, Şaban*, Türk sinema tarihinde öne çıkan tiplerdir ve bu filmlerin merkezinde “tip” yer almaktadır (Yağız, 2009, 96-98). Özellikle *Recep İvedik*, ana akım sinemanın prototipi olarak benzer filmlerin yapılmasında özendirici bir rol üstlenmiştir (Akt. Husrevoğlu, 2019: s. 47).

Dramatik yapıda “karakter” ve “tip” olarak birbirinden ayrılan iki tür kişileştirme yapısı bulunmaktadır. Tip, tipik davranışlar sergiler, aynı kalır ve farklı durumlarda hep aynı tavırları sergiler. Tip, özgün değildir, bir şeyin taklididir. Türk sinemasında, toplumun gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimini temsil eden tiplerin

taşıdıkları toplumsal özelliklerin abartılarak veya karikatürize edilerek sunulduğu görülür. Derinlik ve psikolojik bir boyut, tiplerde bulunmamaktadır. Kalıplaşma ve klişeleşme tip yaratımında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Yağız, 2009: s. 28- 29).

Türk sinemasında, özellikle 1950-1975 yılları arasında, birbirine benzer konuların çeşitlemelerinden oluşan filmlerde, oyuncuların belli kalıplar içerisindeki benzer rolleri oynaması “tipleşme” yaratmıştır. Seyirciyi yormayan, toplumun kolay kabul edebileceği ve anlayacağı tipler “iyi” ve “kötü” olarak ayrılmıştır. Seyircinin günlük yaşantısını, gelenek ve göreneklerini, kurumlarını temsil eden tipler, iyinin ve kötünün çatışmasını sunmada araç niteliği taşımıştır. Bu dönemin filmlerinde başrol oyuncularının canlandığı aşklar, aşkların anneleri ve babaları, kötü adamlar, kötü kadınlar, tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Esas kızı elde etmek isteyen zengin, güçlü, kötü adam türlü entrikalar hazırlayarak iki sevgiliyi birbirinden ayırır. Evlilik kurumunu tehdit eden, sarışın, kötü kalpli, vamp kadın, esas oğlanı baştan çıkarır. Aşklar daima iyidir; onur, gurur, namus, sadakat gibi üstün özelliklere sahiptir. Bu dönemin sinemasında derinliğine bir karakter çizilmediği, iyiliğin yanı sıra hatalar, kusurlar, kötü alışkanlıklara sahip insan sunumu yapılmadığı için gerçeğe benzerlikten uzaklaştığı görülür (Yağız, 2009: s. 90-96).

Günümüzde komedi türündeki gişe filmlerinin kişileştirme yapısı da “tip”lerden oluşmaktadır. Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmler; kişileştirme yapısı tiplerden oluşan filmlerden farklıdır. Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerde, “olay örgüsü”nden çok tip öne çıkmakta; özellikle klişe sayılabilecek olay örgüleri tip sayesinde ilgi çekici bir boyut kazanmaktadır. Örneğin, **Eyyvah Eyyvah** (2010) filminde *Hüseyin Badem* kadar *Firuzan* gibi filmde öne çıkan tipler vardır ve tek bir tip, olay örgüsünü gölgede bırakacak şekilde öne çıkmamaktadır. *Recep İvedik* film serilerinde ise Şahan Gökbağar’ın tiplemesi dışındaki filmdeki diğer kişiler birer figüran gibidir ve filmde öne çıkan asla hikâyeye değildir. **Ali Kundilli** serisinin ikinci filminde de ilk filmdeki yapıdan kopulduğu görülür. İlk filmde eksende tip yer alırken; ikinci filmde merkeze bir hikâyeye taşınmıştır.

Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlere örnek olarak Gupse Özay’ın başrolünde oynadığı **Deliha** (2014, 2018) film serisi; sosyal medya fenomenlerine ait **Ali Kundilli** (2015), **Cumali Ceber** (2017, 2018) filmleri; yine Şahan Gökbağar’ın başrolünde oynadığı **Osman Pazarlama** (2016), **Kayhan** (2018) filmleri, **Maide’nin**

**Altın Günü** (2017), **Zengo** (2020), **Şansımı Seveyim** (2017), **Sümela'nın Şifresi** **Temel** (2011) gibi yapımlar örnek gösterilebilir. Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerin, çıkış noktası ve yaratıcı sürecin ilk aşaması çoğunlukla “tip”in varlığıdır. *Sabit Kanca, Şevkat Yerimdar, Mandıra Filozofu, Kayhan, Cumali Ceber* gibi tipler, Recep İvedik'in sinema serüveninde olduğu gibi, ilk olarak televizyon ya da internet dünyasında popülerlik kazanmış ve daha sonra beyazperdede yer almıştır. Ya da **Şansımı Seveyim** filminde olduğu gibi -film, şanssız bir adamın başına gelenler ve şanssızlığından kurtulma çabası üzerine kuruludur- tipin ayırt edici bir özelliğinden hareket etmektedir. Bu filmlerin senaryolarının işlediği temalarda, mekân seçimlerinde ve anlatı tekniklerinde birçok benzerlikler görülür.

Filmler, klişe olarak adlandırılabilir hikâyelere sahiptir. Filmlerin senaryoları, daha önceden üretilmiş filmlerin sık kullandığı motifler üzerinden hareket etmektedir. Hikâyeler yalın bir olay örgüsüne sahiptir. Komik olanı yakalamada, olay örgüsü işlevsel bir biçimde kullanılmadığından- bu etki tip üzerinden sağladığından- olaylar sıklıkla sekteye uğramaktadır; bu sebeple parçalı bir anlatımla karşılaşılmaktadır. Örneğin **Şevkat Yerimdar 2** (2015) filminde, Şevkat Yerimdar'ın yönelişi, Ankara'da dedesinden kalan evi satıp, sevdiği kızla bir düğün yapmaktır. Fakat tesadüfen karşısına çıkan insanların yardımına koşmasıyla ana olay örgüsünden sürekli bir biçimde kopulur. Yan olay örgüleri, ana olay örgüsüyle organik bir biçimde birbirine bağlı olmadığından parçalı bir anlatı yapısının oluşmasına sebep olmaktadır. Olaylardan ziyade tipin olaylar karşısında takınacağı tavrın önemli olması, filmlerde gevşek bir olay örgüsü yaratılmasına neden olur. Tipin, farklı durumlarda nasıl tepki vereceği filmlerin odak noktasını oluşturduğundan; senaryolarda tipi vurgulayan anlar ve durumlar yaratılmaktadır. Anlatımın epizodik olmasının bu sebeple tercih edildiğini söylemek mümkündür. Tesadüfi durum ve olaylar senaryolarda sıklıkla karşımıza çıkar. Filmler mutlu sona sahiptir. Mucizevi sayılabilecek çözümlerle film kahramanı, hedefine ulaşır. Filmler adeta bir masal gibi sona erer. **Sümela'nın Şifresi Temel** filminde, Temel her türlü engeli aşarak- tıpkı Keloğlanın prensesle evlendiği gibi- zengin kızın gönlünü fetheder.

Çalışmanın birinci bölümünde, gişe filmlerinin, skeçlerden oluşan parçalı bir anlatıma sahip olmasından dolayı getirilen eleştiriler aktarılmıştır. Senaryolarda, popüler televizyon programlarının (bilgi yarışması, evlendirme programları, survivor),

eğlenceli yarışmaların; rüya, hayal, geçmişini anımsama sahnelerinin kullanılması filmlerin bir skeçler bütünü gibi olmasına yol açmaktadır. Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerin bazılarında bir hikâyeye dahi mevcut değildir. Örneğin **Sabit Kanca** (2013) filminin anlatısı, geriye dönüşler üzerine kuruludur. Bilgi yarışmasına katılan *Sabit Kanca*'nın sorulara verdiği cevaplarla birlikte geçmişe dönülür ve *Sabit Kanca*'nın başka ortamlardaki hazırcevap kişiliğini görürüz. Bu bakımdan filmde, klasik bir dramatik yapıdan ziyade art arda sıralanmış komik sahnelerin varlığından söz etmek daha doğru olur.

Senaryodaki dağınıklık, inandırıcı bir olay örgüsünün olmaması ticari olarak başarısızlığı da beraberinde getirmektedir. Bu duruma gişede başarısız olan **Cumali Ceber 2** (2018) filmi örnek gösterilebilir. Filmde, Cumali Ceber, inşaata çalışmaya geri döner ve inşaat işçilerine nedenini anlamadığımız bir biçimde “Ajlık Oyunları” adı altında popüler bir televizyon yarışmasının bir taklidi biçiminde bir yarışma düzenler. **Recep İvedik** serisinde de aynı yarışma programı kullanmıştır. İki film aynı malzemeyi kullanmış olsa da Recep İvedik film serisinde aynı malzemenin daha inandırıcı bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkündür. Senaryolarda tesadüflerin inandırıcı bir zeminde oluşmasının, filmlerin başarısını etkilediğini belirtmek gerekir.

**Ali Kundilli, Osman Pazarlama, Şevkat Yerimdar, Şansımı Seveyim, Deliha** filmlerinde, tipler, İstanbul'un kenar mahallerinde yaşamaktadır ve sosyolojik özellikleri bakımından birbirine benzerler. Yaratılan tiplerin çoğunluğu “iyi niyetli” olmalarına rağmen çevreleriyle ya da aileleriyle (Örneğin, *Ali Kundilli*) ya da girdikleri ortamlarla (Örneğin, *Recep İvedik*) uyumsuzdur. Her ne kadar uyumsuz olsalar da iyi kalplidirler ve çevresindeki insanların hayatlarını da iyileştirirler. Bazen tipler adeta kahramanlaştırılır. Eşinden şiddet gören bir kadını kurtarırlar (Örn. **Deliha 2, Şevkat Yerimdar 2**); mahalle ve çocuklar için çok önemli olan arsayı kaybetmemek için *Recep İvedik* her türlü yola başvurur (Örn. **Recep İvedik 4**) Kötü emlakçıyı *Deliha* alt eder ve komşusunu evine kavuşturur ( Örn. **Deliha**). Verilen örneklerden görüldüğü üzere, tipler tüm uyumsuzluklarına rağmen genel olarak iyi kalplidir; dürüstlük, fedakârlık gibi değerlere sahiptir ve haksızlıklara karşı çıkarlar.

Tiplerin hedefleri genellikle bireysel ve gündeliktir. *Deliha*'nın yönelişi serinin ilk filminde aşkı yakalamaktadır; ikinci filmde de bir iş bulmak ve işten kovulmamaktadır. **Ali Kundilli** ve **Osman Pazarlama** filmlerinde de tipler,

buluşlarıyla para kazanma derdindedir. Senaryolarda çatışmalar dış engellerle yaratılmış olsa da tiplerin sahip olduğu fiziksel ve sosyolojik özellikleri kendilerine en büyük engeli oluşturmaktadır. Çoğunluğu, kenar mahallelerden yaşayan, kırsaldan kente göçmüş bir kuşağın üyeleridir. Şansızlık, kadersizlik onların peşini bırakmamaktadır. Fakat filmin sonunda iyi niyetle çıktıkları yolda hedeflerine ulaşırlar. *Deliha*, aşkı bulur; *Ali Kundilli* icadıyla büyük paralar kazanır ve sevdiği kızla evlenir. Bu filmlerde genel olarak; geçim derdi, aşk, evlilik gibi temalar öne çıkmaktadır.

Yeşilçam'da zengin- fakir karşıtlığının bir benzeri biçiminde filmlerde sınıfsal karşıtlıkların keskin bir biçimde kullanıldığı görülür. *Şevkat Yerimdar*, *Recep İvedik*, *Deliha*, "halk"ı temsil edecek bir biçimde konumlandırılır. Tipler, yeni olan her şeyin karşısında gelenekçi bir tutuma sahiptir. Filmlerde, zengin sınıfa uyum göstermezler; onları, sonunda kendilerine uydururlar. Örneğin, *Deliha*, çok şık bir restoranda işe girer ve bulunduğu ortama başlangıçta uyumsuzdur. Menüsünde Fransız yemeklerinin yer aldığı restoran finalde geleneksel bir restorana dönüşür. **Zengo** filminde de *Zengo*, katıldığı moda defilesinde seyircilerden ilgi görmeyince şu konuşmayı yapar: "*Bu bir başkaldırı. Bir haykırış var burada. Sizlerin kurmuş olduğu o sahte dünyada yapma, üretilmiş kadınlara karşı, sizlere gerçek kadınları sunduk (...)* Moda sadece sosyeteye değil, halka da yapılıyor. Ama bu akşam burada, halka olan bakış açınızı da gördük." Konuşmanın ardından moda dünyasının duayeni diye tanıtılan Fransız modacı ayağa kalkarak *Zengo*'yu alkışlar ve ardından diğer seyirciler de alkışlamaya başlar. Filmde, bir otorite figürünün onayını ve takdirini aldığı zaman halkın zevkleri ve tercihlerinin elit kesim tarafından sahiplenildiği gösterilmektedir. Benzer bir yaklaşım, **Deliha 2** (2018) filminde de kullanılır.

2000 sonrası üretilen gişe filmlerinde, ekseninde iki tipin yer aldığı yapımlar da bulunmaktadır. Hollywood sinemasında ikili komedyenlerin film örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Ülkemizde tarih boyunca, ikili komedyenlerin filmleri her zaman seyircinin ilgisini kazanmıştır.

### 2.1.1.2. Ekseninde İkili Tiplerin Yer Aldığı Filmler

Sinemada, ikili tiplerin yer aldığı komedi filmleri de ticari anlamda başarı kazanmıştır. 2000 sonrası gişe filmlerinde özellikle Ahmet Kural- Murat Cemcir komedi ikilisi olarak birçok filmde rol almıştır. **Çalgı Çengi** (2011), **Çalgı Çengi İkimiz** (2017) film serilerinde ekseninde ikilinin yer aldığı görülür. İki komedyenin yer aldığı diğer filmlerin –**Baba Parası** (2019), **Ailecek Şaşkıncı** (2018), **Düğün Dernek** (2013, 2015) film serilerinin- “aile komedileri” sınıflandırmasında değerlendirilmesi daha uygun bulunmuştur. 2000 sonrası gişe filmlerinde ekseninde ikili tiplerin yer aldığı filmlere **Hep Yek** (2015, 2017, 2019), **Çalgı Çengi** (2011, 2017), **Ali Baba ve Yedi Cüceler** (2015) örnek gösterilebilir. Bazı yol filmleri (örneğin **Yol Arkadaşım** (2017, 2018) de bu sınıflandırma altında değerlendirilebilir. Yol filmlerinde de tesadüfen karşılaşılan ikilinin başarılarından geçen maceralar konu alınmaktadır.

Ekseninde iki tipin yer aldığı filmlerde de tipler, sosyolojik özellikleri bakımından kenar mahallerde yaşayan, alt sınıfın üyeleridir. Tipler genellikle işsizdir (Örneğin **Hep Yek** serisi) hizmet sektöründe çalışsalar da genellikle işi sürdürmezler (Örneğin **Yol Arkadaşım**) ya da yaptıkları işler geçimlerini sağlamaya yetmemektedir (örneğin **Çalgı Çengi** serisi) Tipler öne çıkan bazı özellikleriyle -örneğin, sakarlık, kadın düşkünlüğü vs.- ya da bir rastlantı sonucu, bir belanın içine düşerler. Talihsizlikler peşlerini bırakmasa da finalde ikili beladan kurtulur. Mutlu sonla ya da bulaştıkları başka bir belanın sunumuyla filmler sona erer.

Bu filmlerde genel olarak serim bölümünde ikilinin yaşadığı sıradan yaşam gösterilir ve ardından ikili, rastlantı sonucu bir entrikanın içinde kendini bulur. Bu filmlerde de hikâyeler klişelerden hareket eder. Bir cinayete şahit olma, rastlantı eseri mafyanın düşmanı haline gelme gibi durumlarla sıklıkla karşılaşılır. Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerden farklı olarak “macera” ve “olay örgüsü” geri planda değildir; çünkü odak, ikilinin içine düştüğü entrikadan nasıl kurtulacağı üzerinedir. Olay örgüsü neden-sonuç bağıyla birbirine bağlı olsa da rastlantısal engellerle ve çözümlerle karşılaşılır.

2000 sonrası gişe filmlerinde bir grup tipin atıldığı maceraları konu alan filmler de gişede başarı kazanmıştır.



### 2.1.1.3. Ekseninde Tip Gruplarının Yer Aldığı Filmler

Ekseninde tip gruplarının yer aldığı filmlerde tipler, sosyolojik özellikleri bakımından kenar mahallerde yaşayan, alt sınıfın üyeleridir. Tipler genellikle işsizdir, çalışsalar da genellikle işi sürdüremezler ya da yaptıkları işler ihtiyaçlarına yetmemektedir. Her bir tipin kendine özgü öne çıkan özellikleri bulunmaktadır. Tipler-şehvet, uyuşturucu/alkol bağımlılığı, saflık, sakarlık vs- gibi özellikleri yüzünden komik durumlara düşerler. Bu filmlerde maddi yetersizlikler, tiplerin önündeki en büyük engeli yaratır. Tipler kolay yoldan para kazanmak zorunda kalır ve bu durum başlarına türlü belalar açar. Talihsizlikler peşlerini bırakmasa da finalde amaçlarına ulaşırlar. Filmler, mutlu sona sahiptir. Ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerden farklı olarak “olay örgüsü” geri planda değildir; çünkü odak, tiplerin başlarına açtıkları dertten nasıl kurtulacağı üzerinedir. Filmlerin olay örgüsü gevşek bir yapıdadır ve tesadüfi durumlarla sıklıkla karşılaşılır.

Filmler, Yeşilçam’da da sık karşılaşılan hikâyelere sahiptir. Örneğin **Maskeli Beşler** serisinin ilk filmi; yetimhanede büyümüş, başları beladan kurtulmayan, hırsız, beş arkadaşın macerasını konu almaktadır. Hapisten yeni çıkmış beş arkadaş, hayatlarına temiz bir sayfa açmaya niyetliken küçük bir çocuğun ameliyatı için gerekli parayı bulmak için soyguna girer. **Çakallarla Dans** serisinin üçüncü filminde, eski hükümlü dört arkadaş, doğru yoldan sapmamak için çabalarken; içlerinden birinin âşık olması ve âşık olduğu kızın ameliyat masrafları için para gerekmesiyle eski yöntemlerine başvurmak durumunda kalırlar. **Çakallarla Dans** serisinde tipler, adaletsiz bir düzende “çakallıklara” başvururlar; çünkü arzu ettikleri hayatlara ulaşabilmelerinin tek yolu budur. **Maskeli Beşler** serisinde de tipler, çalışarak kazanamayacakları “para”ya ulaşmak için illegal yollara başvurur. Yeşilçam’da sıklıkla kullanıldığı gibi kötü zenginler, mafyalar; tiplerin önüne engel olarak çıkar. Aşıkların lunaparka gitmesi; genç kızın, yaralı erkeğe pansuman yaparken yaklaşmaları, tiplerden birinin âşık olduğu kızın dolandırıcı çıkması gibi klişe durumlara rastlanır. Hapishane, meyhane, mahalle, gece kulübü, hamam gibi benzer mekân kullanımına; kız isteme sahnelerine, futbol müsabakalarına rastlanır. Filmlerde olay örgüsü kronolojik şekilde ilerlese de geriye dönüşlerle de karşılaşılır. Bu geriye dönüşler genellikle tiplerin çocukluk hallerinin nostaljik bir sunumudur. Bu filmlerde “arkadaşlık” önemli bir tema olarak yer alır. Sürekli birbirlerinin başlarına dert açsalar da birlik olup her türlü sorunun üstesinden gelirler.

Filmlerde genel olarak iyilik, birlik, bağlılık mesajları verilir. Tipler çoğunlukla illegal işlerle uğraşsalar da filmlerde iyilik kutsanır. **Çakallarla Dans** serisinin ilk filminde tipler, kolay yoldan para kazanmak için giriştikleri çakallıkların sonunda kendi tuzaklarına düşerler. Komik olan; tiplerin, genel olarak kendi aç gözlülükleri, tembellikleri vs. sebebiyle başlarının derde girmesi ve cezalarını çekmesi üzerine kuruludur. Filmlerin senaryolarında, diğer gişe filmlerinde sıklıkla rastlanıldığı gibi, şiddet önemli bir yere sahiptir. Şiddet, taciz ve kaba söze sıklıkla yer verilmektedir.

Serilerin bazı filmlerinde tipler, kahramanlaştırılmaya çalışılmıştır. **Maskeli Beşler Irak** (2007) filminde tipler, Irak'ta bir benzin istasyonunu ele geçirir ve uluslararası bir krize sebep olur; fakat ülkenin kahramanları haline gelerek krizi çözmeyi başarırlar. **Çakallarla Dans 2** (2012) filminde tipler, hapishaneden çıktıktan sonra küçük esnafı bitiren alışveriş merkezine savaş açarlar.

Tip üzerinden ilerleyen filmler sınıflandırmasında ekseninde tek bir tipin yer aldığı filmlerin; ikililer ve grupların ele alındığı filmlere kıyasla gişede daha fazla başarı kazandığı görülür. Çalışmanın bu bölümünde, senaryo incelemesinde model olarak **Recep İvedik** film serisinden, ilk filmin model alınması uygun görülmüştür. Filmin senaryosu; tema, olay örgüsü, zaman-mekân, dil-diyalog ve kişileştirme başlıkları altında incelenecektir.

#### **2.1.1.4. Recep İvedik (2008) Filminin Senaryosunun İncelenmesi**

Recep İvedik, Şahan Gökbakar'ın "Dikkat Şahan Çıkabilir" adlı televizyon programında yarattığı bir tiplemesidir. Recep İvedik, "bir halk kahramanı" olarak beyaz perdede yer almış; filmleri, gişe rekorları kırmıştır. Ülkemizde üretilen, gişe rekortmeni filmler sıralamasında, seriye ait altı filminden, beşi, ilk yirmi içinde yer almaktadır. **Recep İvedik 3** (2010) filmi de yirmi sekizinci sırada yer alır.

##### **2.1.1.4.1. Filmin Künyesi**

Tür: Komedi

Yapımcı: Aksoy Film & Özen Film

Dağıtımçı: Özen Film

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Togan Gökbakar

Senaryo: Serkan Altuniğne & Şahan Gökbakar

#### 2.1.1.4.2. Olay Örgüsü

Filmin senaryosu yalın bir olay örgüsüne sahiptir. Filmin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan kapalı bir anlatım yapısı vardır. Filmin kahramanı *Recep İvedik*'i gördüğümüz karakoldaki ilk sahne, onun “uyumsuz” bir kişilik olduğunu gösterir. *Recep İvedik*, serim bölümünde seyirciye tanıtılır ve filmin daha ilk beş dakikasında kahraman bir yönelişe sahip olur ve filmin aksiyonu başlar. *Recep İvedik*, zengin bir iş adamının düşürdüğü cüzdanı teslim etmek için Antalya'daki beş yıldızlı bir otele doğru yola çıkar. Filmi başlatan bu olay, Yeşilçam'da (Örneğin **Turist Ömer Boğa Güreşçisi**, 1971) fazlaca kullanılmıştır.

Antalya'ya varana kadar olan süreçte hem *Recep İvedik* seyirciye tanıtılır hem de yol filmlerinde görmeye alışık olduğumuz engellerle aksiyon sekteye uğrar. Sırayla karşılaşılan engeller, birbirinden bağımsız değildir. Engeller birbiriyle neden-sonuç bağıyla bağlıdır. Rastlantısal karşılaşmalar, inandırıcı bir zeminde kuruludur. *Recep İvedik* engelleri atlatır ve cüzdanı sahibine teslim ederek amacına ulaşır. *Recep İvedik*'in ilk yönelişi, hedefi bulduktan sonra senaryoda ana temaya bağlı asıl yöneliş-filmin otuzuncu dakikasında- devreye girer: Recep, tesadüfen aynı otele gelen çocukluk aşkı Sibel'i görür ve onun sevgisini kazanmak için mücadeleye girişir. Recep, çocukluk aşkının Sibel olduğundan -Yeşilçam'da aşına olduğumuz bir şekilde-bacağındaki doğum lekesi sayesinde emin olur.

Annesinin ısrarları ve arabuluculuğuyla zengin bir adamla nişanlılığını sürdüren Sibel'i elde etme görevi, Recep için oldukça zordur. Sibel, fiziksel ve sosyolojik özellikler bakımından Recep'e karşıt bir düzlemde konumlanmıştır. Recep, onun beğenisini kazanmak için ait olmadığı sosyal sınıfın adetlerine katılma çabasına girer ve komik durumlar böylelikle yaratılır. Neden-sonuç ilişkisiyle bağlı bir olaylar örgüsü yerine; belirli epizotların arka arkaya sıralandığı görülür. Sibel'in peşini bırakmayan Recep, onun katıldığı etkinliklere (aerobik, masaj, dalış, animasyon vb.) katılır ve onun dikkatini çekmeye çabalar. Bu çabasında Sibel'le farklı dünyaların insanları olmalarının engeli yanı sıra otelin müdürü ve Sibel'in annesi de Recep'in yönelişinin önüne engel olarak konumlanmıştır. Ayrıca Sibel'e ilgi gösteren diğer erkekler de karşısına rakip olarak çıkar ve Recep bu engelleri de aşmak mecburiyetinde kalır. Filmin olay örgüsünde merak, birbirinden farklı dünyalara sahip iki kişinin kavuşup

kavuşamayacağı üzerinden yaratılmıştır. Çatışma, Recep'in, Sibel'in nişanlı olduğunu öğrenmesiyle sona erer. Film bu andan itibaren düşüşe geçer. Recep, filmin en başında gördüğümüz- çocukken Sibel'le oynadıkları ve her zaman yanında taşıdığı- masketleri, belboy Fadıl'a verir, Sibel'e ulaştırmasını ister. Sibel, masketleri görünce Recep'i hatırlar. Olay örgüsü sona erer. Başta bir "maganda" olarak gördüğü kişiye olay dizisinin sonunda sempati duyar; onunla birlikte çocukluğundaki haline yaklaşır. Yine de finalde, Sibel'in seçiminin ne olacağı belirsiz bırakılmıştır.

Filmin senaryosu iki yöneliş ve iki bölüme ayrılmış gibi okunabilir: Birincisi, otele varıncaya kadar yolda Recep İvedik'in başına gelenler. İkincisi otelde yaşananlar. Birinci bölümde yer alan kişiler ya da durumlardan bazıları oteldeki olaylar örgüsüne etkiye bulunur. Recep'i uygunsuz davranışlarından ötürü otel müdürü kovmaya kalkışınca; Recep, yolda tanıştığı, kamyoncuları çağırır. Kamyoncuların otele gelip, ellerinde kazma kürekle oteli yıkmakla tehdit etmesi ve tacizci kamyoncunun, otel müdürünü gözüne kestirmesi, otel müdürünü korkutur ve Recep otelde kalmaya devam eder. Recep, yolda kalan kadınlara, kendi aracının aküsünü verdiği için otelden ayrılırken otel müdürünün aküsünü çalar. Yan kişilerden, Recep'in filmdeki tek yardımcı, otelin belboyu bu sebeple müdüründen azar işitirken; Recep'in tavsiyesine uyar ve "kendisini ezdirmeye" bir son vererek, istifa eder. Olay örgüsüne katkıda bulunmasa da metalcilerle karşılaşmanın da Recep İvedik'in bir diyalogunda kullanılması (Recep İvedik, otel sahibine cüzdanı teslim ederken "*Bugün o sorumluluk sahibi değil dediğiniz rocker gençler bile buradan zinciri alıp buradan böyle dolandırıp cüzdanına sahip çıkarken sen çıkamıyorsun ya*" der.) devamlılığı sağlamada etkindir.

Filmin olay örgüsü epizotlarla çoğu zaman sekteye uğramaktadır. Olay örgüsüne katkıda bulunmayan sadece komik etki yaratan birçok duruma (Örneğin Recep'in dalış esnasında kaybolup, ıssız plajda erotik film çeken ekiple karşılaşması gibi) filmde yer verildiği görülür. Yine de senaryonun dağınıklığını toparlamak için kapanış jeneriğinde bir "tamamlama" çabasının izlerini görürüz. Filmin başında gördüğümüz yolda kalan kadınlar, erotik film çeken ekip, tacizci kamyoncu gibi kişilere kapanış jeneriğinde kısa sahnelerde yer verilerek bir "bütünlük" yaratılmaya çalışılmıştır.

#### 2.1.1.4.3. Tema

Filmin ana teması “sınıf çatışması”dır. Dürüstlük, aşk, arkadaşlık gibi yan temalar filmde mevcutsa da filmin aksiyonu, bu ana karşıtlık üzerinden ilerlemektedir. “Maganda” olarak değerlendirilen, elit (orta üst sınıf olarak da adlandırılabilir) kesim tarafından hor görülen Recep İvedik, ait olmadığı elit kesimle olduğu halinden ödün vermeden mücadele eder ve finalde çocukluk aşkı Sibel’in beğenisini kazanarak bir anlamda kabul görür ve böylelikle Recep, karşıt düzleminde yer alan sınıfı alt eder. Filmde, Recep İvedik “iyi”, onun karşısında duran elit kesim “kötü” olarak sunulur. Elit kesime, kendini beğenmişlik, paraya düşkünlük vb. olumsuz nitelikler yüklenmiştir. Film, “biri”nin (Recep İvedik’in) “onlar”a (Üst, orta sınıf’a) benzemeden de “sevilebilir/kabul görür” olabileceğinin ispatını sunarak alt etme eylemini gerçekleştirmektedir.

#### 2.1.1.4.4. Kişileştirme ve Recep İvedik Tipi

Filmin kişileştirme yapısı tiplerden oluşmaktadır. Otel sahibi, kamyoncular ve otelin belboyu Fadıl, Recep’e yardımcı olan tipler olarak tasarlanmıştır. Recep İvedik’in karşısında duran tipler “kötü”yü temsil ederler. Otel müdürü, Sibel’in annesi; ayrıca dalış hocası, masör gibi Sibel’i elde etmeye tipler, Recep’i alt etmeye çalışır. Şişman, azgın kadın tipi de Recep’in peşini bırakmaz. Ayrıca otel müşterileri, fotoğrafçı ve diğer çalışanlarla da filmde karşımıza çıkan diğer kişilerdir. Bu kişiler tek ya da birkaç sahnede (örneğin, kadın aerobik kıyafeti giyen Recep İvedik’in asansörde Alman bir çiftle karşılaşması gibi) figüran niteliğinde kullanılır. Filmin kişileştirme yapısında bir yenilikten söz etmek mümkün değildir. Seyircilerin daha önceden aşına olduğu tipler tercih edilmiştir.

Çatışmanın kuvvetlendirilmesi için Sibel, Recep’in özelliklerine karşıtlık oluşturacak şekilde özelliklerin yüklendiği bir tip olarak yaratılmıştır. Güzel, zayıf, et yemeyen, sağlıklı beslenen, aerobik gibi sporlarla uğraşan, bakımlı, görgü kurallarını bilen ve nezaketle bunları uygulayan bir kadındır. Sahip olduğu özellikler sayesinde peşinde Recep dışında başka erkekler de vardır. Ayrıca durmadan telefonla arayarak peşini bırakmayan bir de nişanlısı vardır. Recep’in görevi böylelikle zorlaştırılmış ve çatışma kuvvetlendirilmiştir.

Filmin eksen kişisi, Recep İvedik’tir. Kalın kaşları, kıllı, iri yarı bedeniyle fiziksel özellikleri grotesktir. Sibel’in annesi, havuz başında Recep’i gördüğünde, onu

“maymundan beş dakika önce doğmuş yaratık” diyerek aşağılar. Kendi tanımıyla “agresif, kompleksli”, çevresindeki insanlara kaba saba davranan, kadınları aşağılayan biridir. Sevilip, kabul görececek nitelikten yoksun görünse de sempati duyulacak özelliklere de sahiptir. Recep İvedik filmin ilk dakikasından itibaren birçok insan tarafından hakaret edilen, itilip kakılan biri olarak da resmedilir. Ezilen, dışlanan, hor görülen biri olması ona sempati duyulmasını sağlamaktadır. Ayrıca yolda bulduğu cüzdanı sahibine götürmeye istekli olacak kadar dürüsttür. Kedi yavrusunu şefkatle sever; aynı zamanda çocukluk aşkının hatırası olan misketleri hep yanında taşıyacak kadar da ince biridir. Otorite figürleri ve zenginler karşısında eğilip bükülmeyen, düşündüğünü açıkça söyleyen, samimi, iyi yürekli biridir. Başkalarının -kendisi gibi alt sınıf mensuplarının- hayatlarını iyileştirir, yardımseverdir. Fiziksel görünüşüyle korkutucu bir tipken, kendisini tarif ettiği gibi “perdeleri kaldırılınca kedi gibi” merhametli biridir.

Sosyolojik özelliklerine bakıldığında, İstanbul’da doğmuş olsa da taşra kökenli, kenar mahallede yaşayan, işsiz, ne köylü ne kentli olabilmiş, tutunamamış biridir. Hangi yöreye ait olduğu bilinmeyen -*sonraki filmlerde ailesinin Kars’tan geldiği bilgisi yer alır*- bir ağız ile konuşmaktadır. İstanbul’da Güngören’de, tek başına yaşamaktadır. Recep İvedik, genel davranışları ve konuşmalarıyla modern bir kimlikten oldukça uzaktır. İnsan ilişkilerinde ölçülü ve mesafeli değildir; planlı ve gelecek odaklı bir yaşam sürmez. (Yılmaz, 2019: s. 54- 55). Recep İvedik, aklın yaratımı olan bir düzene karşıdır ve entelektüelliğe karşı alaycı bir tutumdadır. İncelikten uzak, kaba davranışlarıyla, sorunlarla mücadele eder ve bu mücadelesinde geleneksel değerleri kaynak olarak kullanmaktadır (Geçgin, 2018: s. 187). Toplumun üst sınıfının eğlence anlayışına, gündelik yaşantısına uyumsuzdur. Recep İvedik sahip olduğu niteliklerini her zaman koruyarak, onları alt eder.

#### **2.1.1.4.5. Dil- Diyalog**

Recep İvedik filminde konuşma örgüsü kişiler ve olaylar hakkında bilgi verme, aksiyonu ilerletme işlevi taşımaktadır. Filmde diyalog kullanılmayan sahne sayısı oldukça azdır. Filmin eksen kişisi Recep İvedik olduğu için konuşma örgüsünde onun ağırlığı bulunmaktadır. Filmde komik etki, olaylar örgüsünden ziyade Recep İvedik’in kullandığı dil yoluyla sağlanmaktadır. Recep İvedik’in, ait olmadığı bir sınıfla yaşadığı uyumsuzluğunu gösteren durumların sunulduğu filmde, konuşma örgüsü bu

amaçla yapılanmıştır. Elit kesimin üyeleri ya da o sınıfın değerlerini içselleştirmiş kişiler “bilgi”ye sahip olandır ya da “bilgili görünen”dir. Kitabi konuşmalara bu kişiler arasında rastlanır. (Örneğin Recep İvedik’in, dalış hocasıyla konuşmaları) Recep İvedik bu bilgiyle dalga geçer ya da bildiğini iddia eden kişinin bilgisizliğini ifşa eder. Filmde, Recep’in karşıt düzleminde yer alan kişiler sadece bir araç gibi kullanıldığından, konuşmalar, Recep İvedik’in kontrolünde ilerler; öyle ki çoğu zaman “konuşma lan” diyerek karşı tarafı sıklıkla bastırır.

Filmin temel karşıtlığı keskindir; yoksul ve elit kesimin dil ve tavırları sosyolojik özelliklerine uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Örneğin, hepsi birbirine benzer kamyoncular, aynı jargona sahiptir. Diyaloglarda küfür ve argo kullanımı fazladır. Klişe soğuk esprilere, kamyon arkası yazılarına, dönemin popüler şarkı sözlerine, halk arasında kullanılan komik benzetmelere Recep İvedik’in diyaloglarında sıklıkla yer verilir. Ayrıca Recep İvedik hakaret etmek için “Şakir’in gelini, “topik”, “kavuk”, “dingük” gibi kendine özgü sözler de kullanmaktadır. Diyaloglarda; kelimeler, anlamı dışında kullanılır (örneğin, testosteron silmek), tekrarlanan cümlelere (Örneğin, “agresifim, kompleksliyim”) rastlanır. Recep İvedik, çoğunlukla “halkın dili” diyebileceğimiz gündelik, inandırıcı bir dil kullanmaktadır. Zaman zaman Recep İvedik’in bilemeyeceği düşünülen “bohem, serkeş” gibi kelimeleri “sesler üst üste binmesin, sinemanın altın kuralıdır bu” gibi cümleleri konuşmasında kullanması, beklentiyi kırarak komik olanı yaratır. Konuşma örgüsünde kullanılan işaretlerle seyircinin daha önceden anladığı bir şeyi (Örneğin kamyoncunun eşcinsel olduğunu) Recep’in anlamaması gibi durumlarla yani ironi yaratmada da konuşma örgüsünden yararlanır.

#### **2.1.1.4.6. Zaman-Mekân**

Senaryoda, olaylar kronolojik bir biçimde kurgulanmıştır. İstanbul’da başlayan film, Antalya’da beş yıldızlı bir otele taşınır. Kahramanın, otele geliş yolculuğu ve otele ulaştıktan sonra gelişen olaylar yedi gün içinde tamamlanmaktadır. Filmde uzun zaman atlamalarına, alışılmadık bir zaman dizinine rastlanmamaktadır. Filmde, Recep ve Sibel’in çocukluk sahnelerinin yer aldığı geriye dönüşler ise bir anımsamanın görselleştirilmesi işleviyle filmde iki yerde kullanılmaktadır. Bu flashback kullanımı da seyircinin oldukça aşına olduğu bir biçimdedir.

Televizyon dizilerinin estetiğine benzer bir biçimde filmde gündüz sahneleri daha fazladır. Gündüz geçen sahneler, gece sahnelerinin yaklaşık olarak beş katıdır. Filmdeki sahnelerin sadece on dört tanesi gece geçmektedir.

Filmin ana mekânı beş yıldızlı bir oteldir. Filmin büyük bir kısmı otelin belirli bölümlerinde geçmektedir. Filmde kullanılan diğer mekânlar, Recep'in evi, karakol, kamyoncular tesisidir. Yollar ve araçlar da senaryoda kullanılan diğer mekânlardır. Filmdeki sahnelerde iç ve dış mekân kullanımına bakıldığında; dış mekân sayısının daha fazla olduğu görülse de yine de sayıca dengede sayılabilir.

Mekânlar, filmde kullanılan temel karşıtlığı yansıtacak şekilde seçilmiştir. Mekânlar sosyolojik bir gösterge olacak şekilde seçilmiştir. Recep İvedik, yeni orta sınıfın tüketim biçimleriyle alay eden; eğlence ve tatil anlayışlarına karşı duran bir tip olduğundan “mekânlar” filmde önemli bir konumdadır. Recep İvedik'in temsil ettiği sınıfın mekânları filmde sayıca az kullanılsa da kullanılan diyaloglarda o mekânlara dair bilgiler buluruz.

### **2.1.2. Tür Parodileri**

Sinema, alıntılama, parodi, pastiş, uyarlama, başka bir esere gönderme yapma gibi türlü biçimlerde diğer sanatlarla iletişim içerisinde bulunmaktadır. Metinlerarası teknikler kullanılarak üretilen filmler, geçmiş ile şimdi arasında bir bağ kuran katmanlı bir yapı sergilemektedir (Kalıpçı, 2016: s. 69). Metinlerarası tekniklerden biri olan parodi, daha önceye ait bir eserin, başka bir eserde komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir biçimde kullanılması olarak tanımlanmaktadır. Bir metni, başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek olarak tarif edilebilecek bu kavram, gülünç bir etki yaratmak ve eğlendirmek amacıyla yapılan bir ilişkiyi de ifade etmektedir (Akt. Koç, 2015: s. 233) Sinemada parodi işlemi daha önce çekilmiş filmlerdeki kült sahnelerin ya da kült diyalogların tekrar edilmesi işlemidir. Bu oyunsal dönüşüm işleminde çoğunlukla eğlendirme amacı vardır. J. Abrahams, D. Zucker ve J. Zucker'den oluşan ZAZ grubunun filmleri parodi filmlerine örnek gösterilebilir (Bayraktaroğlu, Uğur, 2011: s. 10).

Tür parodisi, sinemada bir türün- örneğin western, melodram, gangster sineması gibi- komik bir duruma taşınması olarak basit bir ifadeyle tanımlanabilmektedir. Komedi türü, diğer türlerin kahraman tiplerini komik bir ortama taşır ya da komik bir



tip aracılığıyla tür, parodileştirilir. Bir ganster filminde, bir western filminde gösterilmekten kaçınılan şeyler komedi türüne geçerken gösterilince komik etkiler elde edilmektedir. Türün kodları arasında yer almayan bir olay, durum; türün en vazgeçilmez şablonlarından biri içinde tekrar edildiğinde komik etki yakalanmış olur (Çetinkaya, Atayman, 2016: s. 36). Tür sinemasının genel kurallarının bozulması, türün alışlagelmiş anlatısının bozulmasıyla parodi yaratılmaktadır.

2000 yıllardan sonra üretilen komedi filmlerinde komik etkiyi yaratmada parodi sıklıkla kullanılan bir araçtır. Aksiyon-komedi türünde **Maskeli Beşler** (2005, 2007, 2008) serisi; korku-komedi türünde **Mumya Firarda** (2002), **Hababam Sınıfı Üç Buçuk** (2005), **Kutsal Damacana** (2007, 2010, 2011) serilerinde filmlerin bütünü (örneğin Kutsal Damacana serisi) ya da bir filmin kimi sahnelerinin (örneğin Maskeli Beşler filminin soygun sekanslarının) parodi üzerine kurulu olduğu görülür. Sadece bir türün değil, türe ait doğrudan özel olarak seçilmiş bir filmin parodisi de yapılmaktadır. Örneğin **Destere** (2008) filmi, tüm dünyada büyük bir ilgi uyandırmış **Saw (Testere)** (2004) filminin parodisi olarak üretilmiştir. **Sihirbazlık Okulunda Bir Türk** (2015) filmi de **Harry Potter** (2001) filminin parodisidir. **The Exorcist (Şeytan)** (1973) filminin bir parodisi olarak başlayan **Kutsal Damacana** (2007) filmi de korku türüne ait kodları parodileştirir ve film, bir tür parodisi olarak değerlendirilmektedir. 2000 yıllardan günümüze üretilen komedi filmlerinden **Kahpe Bizans** (2000), **G.O.R.A** (2004), **Yahşi Batı** (2009), **Cinayet Süsü** (2019), **Ölümlü Dünya** (2018), **Sen Kimsin?** (2012) filmleri tür parodisine örnek gösterilebilir.

Türk sinemasında parodi inşasında “yerelleştirme” temel bir yöneliş olarak karşımıza çıkar. Çünkü genel olarak türlerin kendisi, bu topraklara yabancıdır. Seyirci, bilimkurgu, korku, western türlerindeki filmleri, Dünya sinemasından izlemeye alışmıştır. Bu türlere ait filmler; toplumun gündelik yaşamına, gelenek ve göreneklerine, inancına uzak hikâyelere sahip olduğundan; parodi malzemesi olarak kullanılır, böylelikle komik olan yakalanır ve filmlerin evreni daha inandırıcı bir nitelik kazanır. **Cinayet Süsü** (2019) filminde, uykusuzluktan şikâyet eden komiser, uyumak için eve gittiğinde, altın gününe denk gelir. **Ölümlü Dünya** (2018) filminde kuşaktan kuşağa kiralık katil olarak çalışan bir aile, kız isteme sahnesinde görülür. Yerel, kültürel unsurlar -Örneğin G.O.R.A filminde sucuk ağaçları, uzaylılara ikram edilen İzmit pişmaniye gibi- komik olanı yaratmada etkin bir şekilde kullanılır. Bu filmlerde

komedi, kişiler ve içinde buldukları olay arasındaki uyumsuzluktan doğmaktadır. Örneğin **Cinayet Süsü** filminde seri biçimde işlenen cinayetler, Hollywood filmlerindeki gibidir; fakat cinayeti çözmeye çalışan polis ekibinin bu iş için uygunsuzluğu komediyi doğurur.

Tür parodilerinde; filmlere, türlere, izleyiciye sözlü atıflar vardır ve yerli ya da yabancı filmlere göndermeler yapılır. Tür parodilerinin bir zaman ve mekânla sınırlandırılmaması farklı türlere ve dönemlere atıf yapılmasına imkân sağlamaktadır. Örneğin Star Trek dizisi ve Star Wars filmlerini model olarak kullanan **G.O.R.A** (2004) filminde ayrıca **Matrix** (1999), **Beşinci Element** (1997) gibi filmlere göndermeler yapılır. **A.R.O.G** (2008) filminde de **Eyes Wide Shut (Gözü Tamamen Kapalı, 1999)** ve **2001: Uzay Yolu Macerası** (1968) filmlerine atıflar da yer alır. Ayrıca Yeşilçam filmlerine de sıklıkla atıflarda bulunulur (Gön, 2016: s. 353-357).

Tür parodileri, seyircinin alışık olduğu hikâye şablonlarına sahip olsa da ilgi çekici konulara sahiptir. Filmlerde, kiralık katil olarak çalışan bir aile, uzaya kaçırılan bir adam, şeytan çıkarmaya çalışan sahte bir papaz; Osmanlı topraklarından, Amerikan Başkanı'na özel bir hediye götürmek için yola çıkan iki gizli polis gibi merak uyandırıcı kişi ya da durumlar yer almaktadır. Bu bakımdan tip üzerinden ilerleyen filmlerden farklı olarak, değişik mekân kullanımlarına rastlanır. Tür parodilerinde de kişileştirme yapısı yine tiplerden oluşur. Ve filmin ekseninde yer alan tip ya da tip grupları genel olarak yoksul kesime aittir ve ait oldukları sınıfın değerlerini taşırlar.

Türk sinemasının yakın tarihinde **Arabesk** (1989), **Amerikalı** (1993) ve **Kahpe Bizans** (2000) dışında parodiye dayanan film üretiminin sayıca az olduğu görülmektedir. **G.O.R.A** (2004) filminin yakaladığı ticari başarının ardından tür parodisi, ticari sinemada kendini göstermeye başlar. Senaryo incelemesinde bu filmin seçilmesi, tezin çalışma kapsamındaki dönemde gişede yakaladığı başarı ve taşıdığı öncülük değeridir.

#### 2.1.2.1. **G.O.R.A (2004) Filminin Senaryosunun İncelenmesi**

**G.O.R.A** filmi; ülkemizde üretilen, gişe rekortmeni filmler sıralamasında on beşinci sırada yer almaktadır.

### 2.1.2.1.1. Filmin Künyesi

Tür: Komedi& Bilim Kurgu

Yapımcı: BKM & Böcek Film

Dağıtımçı: Warner Bros. Türkiye.

Yönetmen: Ömer Faruk Sorak

Senaryo: Cem Yılmaz

### 2.1.2.1.2. Olay Örgüsü

Filmin senaryosu yalın bir olay örgüsüne sahiptir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan kapalı bir anlatım yapısı vardır. Filmin kahramanı Arif, iki turiste -gerçekte uzaylı olan- dükkânda halı satmaya çalışırken bir anda kendisini bir uzay gemisinde bulur. Filmi başlatan bu olay, Yeşilçam'da **Turist Ömer Uzay Yolu** (1973) filminde kullanılmıştır. Uzaylılar tarafından kaçırılıp bir uzay gemisinde hapsedilmiş olan Turist Ömer'in yönelişinde olduğu gibi Arif'in yönelişi de dünyaya geri dönmektedir.

Filmin serim bölümünde, G.O.R.A gezegeninde yaşayan diğer kişilerin sunumu yapılırken aynı zamanda Arif'in başarısız kaçma girişimlerine yer verilir. Bir hapis hayatı yaşayan Arif, kendisi gibi diğer kölelerle birlikte. Bu bölümde Amerikan filmlerinin hapisane sahnelerinin parodisi yer alır.

Filmin kurgusunda Arif'in önündeki en büyük engel ve karşı kişi Komutan Logar'dır. Komutan Logar'ın yönelişi, Prenses Ceku'yla evlenip, G.O.R.A'nın yönetimini ele geçirmektir. Arif'in kaçma girişimleri ve Komutan Logar'ın, Ceku'nun gönlünü kazanma girişimleri başarısızlığa uğrar. Komutan Logar'ın en son yaptığı plan, hızla gezegenlerine yaklaşan bir ateş topunu – ki kendisi bu tehlikeyi yaratmıştır- etkisiz hale getirerek, Ceku'yla evlenmeyi başarmaktır. Fakat Komutan Logar'ın planları suya düşer; Arif, izlediği **The Fifth Element (Beşinci Element, 1997)** filminden öğrendikleri sayesinde gezegeni kurtarır ve Ceku'nun gönlünü kazanır. Komutan Logar, Arif'i yeniden hapse attırır. Fakat içeriden aldıkları yardımlarla Arif, Ceku, Robot 216 ve Bob Marley Faruk kaçmayı başarır. Hedefleri Ceku'nun bir dünyalı olan babasını bulmaktır.

Peşlerindeki Komutan Logar ve adamlarından kaçarken Arif ve Ceku giderek yaklaşırlar. Ceku yakalanır. Arif, uzay gemisinde tutsak edildiği ilk gün, bir hologram olarak karşısına çıkan Garavel'i ararken; Garavel'le karşılaşırlar. Garavel, Ceku'nun dünyalı babasını tanımaktadır. Ceku'nun babası ölmüştür ve vasiyeti, kızının dünyaya gitmesidir. Garavel, Arif'in bu görevi yerine getireceğine inanır ve çalışmalara başlarlar. Bu bölüm, **Matrix** (1999), **Kaplan ve Ejderha** (2000), **Karateci Çocuk** (1984) filmlerindeki popüler sahnelerin parodisinden oluşmaktadır.

Arif, Robot 216 ve Bob Marley Faruk, Ceku'yu kurtarmak için yola çıkar. Yanlarında getirdikleri kamera sayesinde Komutan Logar'ın, iki erkekle yataktayken, gezegenin yönetimini nasıl ele geçireceğine dair konuşmalarını kaydederler. Olanlardan habersiz Komutan Logar, Ceku'yla evleneceği sırada; Arif ve arkadaşları görüntüleri ekrana yansıtır. Ceku'yu kaçırlar. Filmin finalinde Arif, Ceku'yu yanına alır ve birlikte dünyaya geri dönerler.

Filmin ana olay örgüsü, uzaylılar tarafından kaçırılan Arif'in dünyaya dönme çabası üzerine kurulmuştur. Yan olay örgüsünde, Arif ve Ceku arasındaki aşk ilişkisi bulunmaktadır ve orta bölümde, yan olay örgüsü, ana olay örgüsüyle kaynaşır. Dünyaya gitmek, ikisinin ortak yönelişine haline gelir ve finalde ikisi de amacına ulaşır. Senaryoda, Arif'in dört yönelişi bulunmaktadır; dolayısıyla film, dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, Arif'in dünyaya dönmek için kaçma girişimleri; ikinci bölüm, Arif'in gezegeni kurtarma girişimi; üçüncü bölüm, Ceku'nun dünyalı babasını bulma; dördüncü bölüm, Garavel'in yardımıyla Ceku'yu kurtarma üzerine kuruludur. Bölümler birbirini doğuran bir nitelikte olsa da epizotlardan oluşan bir yapı arz eder. Bölümlerde farklı filmlerin parodileri yer almaktadır.

### 2.1.2.1.3. Tema

Filmin teması "iyi ve kötü çatışması"dır. Filmin bütününde dış görünüşün, ırkın, kimliğin, statünün, hatta dünyalı ve uzaylı olmanın bir öneminin olmadığı, "mühim olanın insanlık" olduğu vurgusu yapılmaktadır. Filmin finalinde Arif, dördüncü duvarı yıkarak, kameraya doğru dönüp yaptığı konuşmada, Hollywood sinemasına seslenir, uzaylıları korkunç bir yaratık olarak göstermesini eleştirir ve "*uzaylı da olsa insan, insandır*" diyerek filmin mesajını dile getirir. Güç, zenginlik, teknolojik ilerleme "insanca" yaşamayı sağlamıyorsa- ki filmin kötü adamı Komutan Logar, iktidar peşindedir, dünyalı insanları köle olarak çalıştırır- hiçbir önemi yoktur. Bu "insanlık"

vurgusunda “iyilik” kastedilmektedir. Filmde “kötü”yü temsil eden kişilere eşcinsel kimliği yüklenerek gülünçleştirme çabası, “mühim olan insanlık” mesajına uygun olmayan bir biçimdedir. Bu anlamda temanın yüzeysel ve muhafazakâr bir biçimde işlendiğini söylemek mümkündür. Filmde “aşk”, “arkadaşlık” gibi yan temalara da rastlanır.

#### **2.1.2.1.4. Kişileştirme ve Arif Tipi**

Filmde uzaylılar ve insanlar olarak iki ana sınıfa ayrılabilen bir kişileştirme düzeni bulunmaktadır. Uzaylılardan Komutan Logar ve adamları “kötüler” sınıfındadır ve Arif’e karşı bir düzlemde konumlanmıştır. Uzaylılar içinde Robot 216, Ceku, Ceku’nun annesi, Rendroy “iyiler” sınıfına dahil olmaktadır. İyiler ve kötüler arasındaki mücadelede kişiler, tipik özellikler taşımaktadır. Arif’e yardımcı olan kişiler 216, Garavel, Bob Marley Faruk’tur. Filmdeki Garavel, atıf yapılan filmlerdeki kahramanın “akıl hocası” temsilinin bir parodisi niteliğinde bir tip olarak karşımıza çıkar.

Filmdeki tiplerden bazıları, geçmiş hikâyelerine yer verilerek boyutlandırılmaya çalışılmıştır. Ceku’nun annesi geçmişte bir dünyalıya âşık olmuştur. Dünyalılara ve özellikle Türklere büyük bir sempati duyan Ceku - örneğin Yeşilçam filmleri izler, kahve falına baktırır- babasının bir dünyalı olduğunu öğrenir. Uzun yıllar önce dünyadan kaçırılmış Bob Marley Faruk, gençliğinde bilimkurgu filmi çekmek isteyen bir sinemacıdır. Komutan Logar, geçmişte büyük büyük babasının dünyada yaşadığı bir olay yüzünden dünyalılardan nefret etmektedir. Tiplerin geçmişe ait hikâyeleri, aksiyonu ve komik etkiyi beslemektedir.

Filmin “kötü adam”ı, Komutan Logar, hırslı, iktidar için her türlü kötülüğe başvuran, acımasız bir tiptir. Tip ayrıca eşcinseldir. Logar’ın yaveri de eşcinseldir. Komutan Logar’ın, dünyalılardan nefret etmesinin gösterildiği sahnede büyük büyükbabasının dünya ziyaretinde dünyalı bir köylünün, robotuna tecavüz etmesine şahitlik ettiğini görürüz. Filmdeki kötü adamların eşcinselliği, komedi malzemesi olarak kullanılmakta; “erkeklik” yüceltilip “eşcinsel kötü adamlar” ifşa edilerek yenilgiye uğratılmaktadır.

Filmin eksen kişisi Arif’tir. Halı ticaretiyle uğraşmaktadır ve çektiği sahte UFO fotoğraflarıyla kolay yoldan para kazanma derdindedir. Büyükşehirde yaşayan, eğitim

seviyesi düşük, kurnaz, özgüvenli, uyanık, zeki, hazırcevap, teknolojiye meraklı biridir. Sıcak, samimi, fedakâr, iyi niyetli bir tiptir. Dürüsttür ama aynı zamanda kolay yoldan para kazanmak için enayileri avlamaktan da geri durmaz (Geçgin, 2018: s. 193). Sinemaya büyük ilgi duymaktadır. Filmdeki parodi sahneleri, onun sinema ilgisinin bir sonucu olarak gösterilir. Sosyolojik özellikleri bakımından sıradan vatandaşı, “halkı” temsil eder niteliktedir.

Arif, anti- kahraman özelliği taşıdığı gibi- Hollywood filmleriyle ve onların sunduğu “kahraman” ideale uymamaktadır- pratik zekasını kullanarak atıldığı macerada amacını gerçekleştiren bir kahramana da dönüşür (Geçgin, 2018: s. 187).

#### **2.1.2.1.5. Dil- Diyalog**

Filmde diyalog kullanılmayan sahne sayısı oldukça azdır. Filmin eksen kişisi Arif olduğu için konuşma örgüsünde onun ağırlığı bulunmaktadır. Filmde komik etki, Arif’in kullandığı dil yoluyla sağlanmaktadır. Arif tipi, sıradan vatandaşın, bir Türk erkeğinin temsilidir ve bir Hollywood film evreni içine dahil edilir. Arif’in, uzay gemisinde, başka bir gezende başına gelenlere verdiği tepkilerle komik olan yaratılmaktadır. Arif, gündelik ve inandırıcı bir dile sahiptir. Başta Arif olmak üzere filmin diğer kişilerinin konuşmalarında argo ve küfür kullanılmaktadır.

Uzaylılar ve dünyalıların konuşmalarındaki farklılık; Yeşilçam filmlerinde “zenginler” ve “fakirler”in diyaloglarındaki farklılığa benzer bir biçimdedir. Dünyalılar daha sıcak, samimidir; konuşmalarında mizahi öğelere yer verilir. Uzaylılar ise daha ciddi, mesafeli, mizahi olmaktan uzak bir dil kullanılmaktadır. Fakat filmin konuşma örgüsündeki bu tasarım yer yer bozulur ve komik etki yaratılır. Örneğin bir sahnede; yaver, Komutan Logar’a, “*Abi*” der. Komutan Logar “*Abi mi?*” diyerek yaverini düzeltir.

Hollywood sinemasının örneklerinin parodisi niteliği taşıyan film; o filmlerde kullanılan “dil”i de alaya alır. Hollywood sinemasında farklı ırklardan ve gruplardan gelen insanlar, uzaylılar İngilizce konuşmaktadır ve filmin ilk sahnesinden itibaren bu durum eleştirilir ve gülünçleştirilir. Filmin açılışında Komutan Logar ve yaveri arasındaki geçen konuşmada, “*Herkes İngilizce konuşuyor. Baştan hepsini Türkçe alabilir miyiz?*” diye sorar ve film boyunca tüm uzaylılar Türkçe konuşur. Konuşma

örgüsünde alaya alınan türün popüler cümlelerine -örneğin Garavel'in “*aradığın güç içinde*” diyerek Arif'e seçilmiş bir kişi olduğunu söylemesi- sıklıkla yer verilmektedir.

#### **2.1.2.1.6. Zaman-Mekân**

Senaryoda, olaylar kronolojik bir biçimde kurgulansa da zamanda sıçramalara rastlanır. Filmde, kişilerin geçmişlerine dair hikâyeler, geriye dönüşler yoluyla aktarılır. Filmde 1789 yılına ve 12 Eylül 1980 yıllarına geri dönülerek film kişilerinin geçmişlerinin serimi yapılmaktadır. Bu flashback kullanımı, seyircinin oldukça aşına olduğu bir biçimdedir. Flashforwardlar, yani geleceğe sıçramalar da filmde kullanılır. Filmde, Bob Marley Faruk, Arif'e hapisten kaçmanın yollarını tarif ederken; flashforward sahnelerde Arif'in başarısız kaçma girişimlerini görürüz.

Filmde gün ve gece sahneleri dengededir. Senaryoda iç mekân kullanımına daha fazla ağırlık verilmiştir. Filmde Dünya, uzay gemisi, G.O.R.A gezegenindeki çeşitli mekânlar; gezegenin koruma kalkanı dışındaki yerde de gece kulübü, ıssız araziler, orman; Garavel'in evi kullanılan diğer mekânlardır. Film, bir tür parodisi olduğu için seçilen mekânlar, parodisi yapılan bilimkurgu türüne ait filmlerin kullandığı mekânları taklit eder niteliktedir.

#### **2.1.3. Aile Komedileri**

Türk sinemasında “aile” teması önemli bir yere sahiptir. Filmlerin merkezinde genel itibarıyla aile yer alır. Türk sinemasında aile teması, geleneksel-modern/ zengin-fakir/ kentsellik-kırsallık gibi karşıtlıklar içinde ele alınmıştır (Abisel, 2005: s. 78-79). Aile, iyilik, merhamet, adalet ve evlilik gibi kavramların yüceltiildiği Yeşilçam sineması, ahlakçı bir sinema olarak değerlendirilmiştir (Yalsızuçanlar, 2014: s. 145). 2000 sonrası üretilen gişe filmlerinde de aile kurumu yüceltilir. Bu filmlerin ana teması genellikle “aile” olduğundan; sevgi, yakınlık, birlik, dostluk, kardeşlik gibi diğer yan temalar da filmlerde yer alır. Filmlerde aileye zarar veren “gösteriş”, “güç oyunları”, “paragözlük”, “açgözlülük”, “bencillik” tipler üzerinden gülünçleştirilir ve finalde tüm bu olumsuz kavramlar, aileye yüklenen olumlu değerler sayesinde gücünü yitirir. Aile temalı filmlerde; basit, yüzeysel, anlaşılması kolay öyküler yer almaktadır. Abisel, hikâyelerde, alışılmış kalıpların dışına çıkılamamasının sebeplerinden biri olarak sansürden bahseder. Alışılmış kalıpların dışına çıkıldığında filmler, yasaklamalara maruz kalmıştır. Bu sebeple film yapımcısından gelen baskının yanı sıra filmin

senaristi ve yönetmeni yoğun bir oto sansür uygulayıcısı olmak durumundadır. (Abisel, 2005: s. 100-101).

Aile komedilerinde film kişileri fazlasıyla birbirlerine bağlı bir biçimdedir. Film kişileri, sevgilidir, arkadaştır, iş arkadaşı ya da akrabadır. Yabancılarla bile ortak bir kader, ortak bir amaç için yakın ilişki kurulmaktadır (Bordwell, 2016: s. 184-185). Aile komedileri, “tek tip üzerinden ilerleyen filmler”den farklı olarak iki ya da daha fazla kişinin ön plana çıktığı filmlerdir. Filmlerin başlangıcında kişilerin eksikliğinin “aile” olduğu görülür. Örneğin **Eyyvah Eyyvah** serisinin ilk filminde *Hüseyin Badem*’in iki temel yönelişi bulunmaktadır. Birincisi babasını bulmak; ikincisi sevdiği kızla evlenip yuva kurmaktır. Aile komedilerinde, oğlunun mürüvvetini görmek isteyen anneler ( Örn. **Olanlar Oldu**, 2017), oğlunun düğününü yapma yönelişindeki babalar (Örn. **Düğün Dernek**), sıcak bir aileye kavuşma isteği olan kişiler (Örn. **Aykut Enişte**) karşımıza çıkar.

Aile komedilerinde kişileştirme düzenine bakıldığında; diğer komedi filmlerinde olduğu gibi merkezde, yoksul tiplerin yer aldığı görülür. Bunlardan bazıları kırsal yerlerde (Örneğin **Eyyvah Eyyvah**) ya da İstanbul’un kenar mahallerinde (Örneğin **Aykut Enişte**) yaşamaktadır. Filmlerde çatışmalar, zengin ve fakir karşıtlığı üzerinden temellenir. Toplum içinde prestij sahibi olmayan kişiler, bu engeli aşmak için mücadele verirler. **Eyyvah Eyyvah** filminde *Hüseyin Badem*, müzisyen (çalgıcı) olduğu için sevdiği kızla kavuşamaz. Zengin ve fakir karşıtlığı “tip üzerinde ilerleyen filmler”de ele alındığı gibi keskin değildir. Tip üzerinden ilerleyen filmlerde, zengin kesime yüklenen olumsuz özellikler daha fazladır. Aile komedilerinde, zengin ailelere karşı daha olumlu bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin **Aykut Enişte** filminde, Aykut aradığı sıcaklığı, zengin bir ailede bulur. Zengin ve fakir aileler arasındaki farklılıklar ne denli fazla olursa olsun; aşkın, sevginin karşısında gücünü yitirmektedir. Filmler genel itibariyle düğün sahnesiyle, mutlu sonla biter.

Gişe filmlerinde, sorunsuz, sıcak, mutlu bir yuva olarak tasvir edilmeyen aile yapılarıyla karşılaştığımız örnekler de mevcuttur. **Ailecek Şaşkıncı** filminde, para kazanma hırsının ailevi ve insani değerleri unutturduğunu görürüz. Filmin sonunda ise tüm yaşananlara rağmen mutlu, sıcak, huzurlu aile ortamı yaratılır ve dengeye kavuşulur. Aile kurumuna zarar veren anlaşmazlıklar filmin sonunda çözülür. Gelin ile görümce arasındaki çekişmenin anlatıldığı **Görümce** filminde, sonunda barış



gerçekleşir. **Etilerin Savaşı** filminde, geleneksel/modern karşıtlığı iki farklı gelinin karşı karşıya getirilmesiyle kurulur. Bu çatışmanın aileye verdiği zarar gösterilir ve finalde savaş sona erer. **Baba Parası** filminde, babasının mirasıyla zenginliğe kavuşmak isteyen kardeşler birbirine düşer. Bu filmin finalinde de kardeşlik gibi değerlere sahip çıkılmasıyla ilgili mesajlarla film sona ermektedir. Miras paylaşımı yüzünden birbirine düşen bir ailenin konu alındığı **Dedemin Fişi** filminin finalinde de “birlik ve beraberlik” mesajı verildiği görülür. **Baba Parası** ve **Dedemin Fişi** filmlerinde, aile üyeleri birçok olumsuz nitelik taşısa da -örneğin açgözlülük, bencillik, kıskançlık- aile kurumunun kendisine bir eleştiri geliştirilmez. Dürüstlük, birlik, sevgi, aile gibi kavramlar tipler için önemini yitirmiştir- tipleri komik kılan da budur- yine de filmlerin sonunda bu değerler yüceltilir.

Filmlerin olay örgüsü neden-sonuç bağıyla ilerlese de anlatımda yine bir parçalılık gözlenir. Çünkü filmlerde odak, aile içi ilişkilerdedir. İki ya da daha fazla kişinin öne çıktığı anlatılar bu anlamda daha geniş bir çerçeveyi ele almaktadır. Örneğin, **Eyyvah Eyyvah** filminde *Hüseyin Badem*, dedesiyle ve ninesiyle birlikte yaşamaktadır, Müjgan’a aşıktır, onun gönlünü kazanma peşindeyken; babasının yaşadığını öğrenir ve İstanbul’a onu bulmak için yola çıkar. İstanbul’da tesadüfen Füzuran’la tanışır. Füzuran’la birlikte başka maceralar yaşar. Görüldüğü üzere ikiden fazla kişi, filmin anlatısında yer almaktadır. Filmin olay örgüsünde devamlılığı bulunmayan, komik durumların yaratılmasını sağlayan sahnelere yer verilmektedir. Örneğin, **Etilerin Savaşı** filminde, iki gelin arasındaki savaş, çeşitli epizotlar üzerinden ilerler. Bazı aile komedilerinde epizodik anlatıma, tip üzerinden ilerleyen filmlere kıyasla daha az yer verildiğini söylemek mümkündür. Böyle olmasının sebebi, bazı aile komedilerinin bir entrika üzerine kurulu olmasıdır. Bu filmlerde komedi, genellikle bir dolantıdan yaratılır ve komik olan daha çok olaylar yoluyla gelişmektedir. Örneğin, **Aykut Enişte** filminde, *Aykut*, zengin bir ailenin kızının sevgilisi rolünü oynamak zorunda kalır. **Aile Arasında** filminde de *Fikret, Solmaz*’ın, kocası rolünü oynamayı kabul etmesiyle olaylar gelişir. Bu filmlerde yanlış anlamalar, iyice karmaşık hale gelen durumlar finalde çözüme kavuşur.

Filmlerde olaylar kronolojik bir biçimde ilerler. Aile komedilerinde diğer gişe komedi filmlerinden farklı olarak film kişilerinde kadın ve erkek sayısının dengede olduğunu söylemek mümkündür. Konuşma örgüsünde, argo ve küfürlü konuşmalara

yer verilse de diğer gişe komedilerine kıyasla bu kullanım daha azdır. Tiplerin yaratımında abartıya yer verilse de özellikle eksen kişilerin daha inandırıcı ve doğal olmasına özen gösterilmektedir.

Aile komedileri sınıflandırmasına giren **Eyyvah Eyyvah, Aile Arasında** filmlerinin hem kitle tarafından sevilen hem de sinema eleştirmenlerinin beğenisini kazanan filmler olduğu görülür. Çalışmanın bu bölümünde, senaryo incelemesinde, bir dolantı üzerine kurulan **Aile Arasında** filminin model alınması uygun görülmüştür.

### **2.1.3.1. Aile Arasında (2017) Filminin Senaryosunun İncelenmesi**

Yazdığı televizyon dizileriyle ün kazanmış Gülse Birsal'in senaryosunu yazdığı **Aile Arasında** filmi, gişe rekortmeni filmler sıralamasında dokuzuncu sırada yer almaktadır.

#### **2.1.3.1.1. Filmin Künyesi**

Tür: Komedi

Yapımcı: BKM

Dağıtımçı: CGV Mars D.

Yapım Yılı: 2017

Yönetmen: Ozan Açıktan

Senaryo: Gülse Birsal

#### **2.1.3.1.2. Olay Örgüsü**

Film, dramatik ironi üzerine kuruludur. Giriş bölümünde ironi kurulur, gelişme bölümünde dramatik ironiye bağlı sahnelerle çatışma gelişir ve sonuç bölümünde ironi çözülür. Filmin kapalı bir anlatım yapısı vardır. Olaylar birbirine neden-sonuç bağıyla bağlıdır. Dramatik ironi üzerine kurulu filmlerde olduğu gibi **Aile Arasında** filminde de tesadüfi karşılaşmalar sıklıkla kullanılır. Tesadüfi karşılaşmalar, film boyunca gerilimi arttırma ve finalde de çözülmeyi sağlama işlevi taşımaktadır. Filmin hikâyesi Hollywood ve Yeşilçam sinemasında sıklıkla rastladığımız bir anlatı kalıbını- iki gencin evlenmesi için birilerinin aile rolünü oynaması- kullanmaktadır.

Maddi zorluklar içindeki *Fikret*, eşinin boşanma kararı aldığını öğrenir, hayatı alt üst olur. Pavyonlarda vokalist olarak çalışan *Solmaz* da terk edilir, yirmi bir yıllık

ilişkisi sona erer. Birbirinden farklı hayatlara sahip olan bu iki kişinin bir yanlışlık sonucu yolları kesişir. Gidecek hiçbir yeri olmayan Fikret'e, Solmaz yardımcı olur. Solmaz'ın karşı dairesine yerleşen Fikret ve Solmaz arasında bir arkadaşlık gelişir. Fikret, Solmaz ve diğer kişilerle- Solmaz'ın iki yakın arkadaşı ve kızı- bambaşka bir dünyaya doğru adımını atar. Solmaz'ın kızı Zeynep'in, sevgilisi tarafından evlilik teklifi almasıyla filmin aksiyonu başlar. Zeynep'in gerçek babası, müzisyen bir alkoliktir ve terk edip gitmiştir. Adanalı zengin ve muhafazakâr bir ailenin oğlu olan Emirhan'la kızının evlenmesi için Solmaz, Fikret'ten bir iyilik rica eder. Fikret, Zeynep'in babasını rolünü oynayacaktır. Başta bu oyuna girmek istemeyen Fikret, tüm ısrarların sonunda emniyet amiri Necdet rolünü oynamayı kabul eder. Solmaz da ev hanımı rolünü oynayacaktır. Emirhan ve ailesi, Zeynep'i istemek için Solmaz'ın evine gelir. İşler, Solmaz'ın planladığı gitmez. Emirhan'ın ailesi, Adana'da, üç gün üç gece sürecek bir düğün yapma konusunda ısrar eder, söyledikleri şartlarda düğün olmazsa evlilik olmayacaktır. Emirhan'ın ailesinin isteklerine çaresiz uyum gösteren Solmaz, Fikret ve arkadaşları Adana'ya doğru yola çıkar.

Adana'da düğün hazırlıkları sürerken Emirhan'ın dedesinin ölümüyle düğün ertelenir. Filmde merak unsuru oynanan oyunun Emirhan'ın ailesi tarafından anlaşılıp anlaşılmaması üzerine kuruludur. Aile, Zeynep'in ailesini tanıdıkça şüphe etmeye başlar. Ne Fikret bir emniyet amirine ne de Solmaz bir ev hanımına benzemektedir. Solmaz'ın Adana'da bir dinleyicisiyle karşılaşması; Fikret'in silah kullanmayı bilmediğinin fark edilmesi gibi durumlarla Emirhan'ın ailesinin şüphesi giderek artar. Bu sırada Solmaz ve Fikret giderek yakınlaşır. Fikret, Emirhan'ın babası tarafından yüzleşme için zorla çağırılır. Solmaz'la romantik anları bozulduğu için öfke dolu olan Fikret hışımla yola çıkar. Bu sırada inşaat işinde de olan Emirhan'ın ailesi, bir arsa yüzünden Selahattin adlı bir adamla mücadele içindedir. Selahattin, arsanın peşini bırakması için adamlarıyla birlikte, Emirhan'ın babasının ofisine baskın yapar. Fikret tüm öfkesiyle silahlı adamlara meydan okur. Selahattin, emniyet amirinin, Emirhan'ın kayınpederi olacağını öğrenince arsadan vazgeçer. Fikret'in öfkesini, korkusuzluğunu görmüş olan aile, Fikret'in emniyet amiri olduğundan emin olur ve düğünü geciktirmeme kararı verir.

Düğün sekansı çatışmanın yükseldiği bölümdür. Düğüne çağırılmış müzisyenlerden biri, Zeynep'in gerçek babasıdır. Fikret'in bacanağı, Instagram'da

Emirhan'ın ailesinin olduğu fotoğrafta Fikret'i görünce olanları ablasına anlatmış; Fikret'in eşi, Fikret'in bir metresi olduğunu ve ondan bir kızı olduğunu sandığından hesaplaşmak için düğüne gelmiştir. Bir araya gelmemesi gereken tüm kişiler düğünde toplanmıştır. Yüzleşme gerçekleşir. Oyun sona erer. Emirhan'ın ailesi, "mazbut" bir aile olduklarını; bir "pavyon kadınının" kızını gelin olarak alamayacağını söyler. Fakat o sırada düğüne katılan Selahattin, Emirhan'ın gerçek babası olduğunu itiraf eder. Namuslu bir aile olduğunu iddia eden ailenin sırrının ifşa olmasıyla çatışma sona erer. Finalde Emirhan ve Zeynep evlenmiştir. Fikret, Solmaz'a evlilik teklifinde bulunur. Film mutlu sonla biter.

#### **2.1.3.1.3. Tema**

Filmin ana teması "aile"dir. Aile olmak, güç bir iştir. 21 yıllık ilişkileri sona eren Solmaz ve Fikret, aile kurma mücadelelerinde kendilerini yenik hissederler. Filmin verdiği mesaja göre, ön yargılar bir kenara bırakılırsa bu güç uğraş için bir umut vardır. Burada filmin diğer güçlü teması "ön yargı"yı görürüz. Ön yargı, sevginin ortaya çıkmasına en büyük engel olarak konumlanır. Birbirine karşıt düzlemde konumlanmış olan Zeynep'in ailesi ve Emirhan'ın ailesi üzerinden çatışma yaratılmıştır. Solmaz, pavyon şarkıcısıdır. Solmaz'ın en yakın arkadaşlarından biri Behiye, bir trans bireydir. Zeynep'in ailesi, toplumun çoğunluğu tarafından hor görülen kimseleri temsil eder haldedir; Emirhan'ın ailesi ise toplumun çoğunluğu tarafından kabul gören "namuslu" ve "düzgün" bir aile olarak tasarlanmıştır. Filmde toplum tarafından hor görülen kişiler -trans bireyler, pavyon şarkıcıları vs- olumlanır ve "muhafazakârlık"a karşı eleştiri getirildiği görülür. Filmde aşk, evlilik, boşanma, dostluk gibi yan temalar da işlenmektedir.

#### **2.1.3.1.4. Kişileştirme**

Filmin kişileştirme yapısı tiplerden oluşmaktadır. Fikret'in Cihangir'de bir avize dükkânı vardır, esnaftır. Dürüst, iyi kalpli, "aile babası" görünümlü bir adamdır. Her şeyin en kötüsünü düşünen, problemler karşısında panik havası yaratan, korkak bir adamdır. Yönelişi, kendisinden boşanmak isteyen eşiyle barışmak ve konforlu yaşamını sürdürmektir. Bu anlamda Solmaz'la filmin başında karşıt yönelişlere sahiptirler. Solmaz'ın yönelişi ise geçmişi geride bırakmaktır. Solmaz, pavyon şarkıcısıdır. Neco'yla yirmi yıllık beraberlikleri ve bu beraberlikten bir de Zeynep adında kızları vardır; fakat Neco, kendisiyle evlenmemiştir. Neco, alkoliktir, genç bir

kızla birlikte olmak için evi terk edip gider. Solmaz acı çekse de yeniliklere daha açık bir tiptir. Neşeli, yardımsever, eğlenceli; güçlü bir kadındır. Filmde güvensiz bir alana giriş yapan kişi, Fikret'tir. Solmaz'ın "ailesi", Fikret'in alışık olduğu "aile" yapısına hiç uygun değildir. Solmaz'ın arkadaşı Behiye, trans bir bireydir. Solmaz evlenmeden bir çocuk sahibi olmuştur. Solmaz'ın ailesi, hayatın zorlukları karşısında yine de eğlenmesini bilen, birbirleriyle yakın ilişki geliştirmiş, sıcak ve samimi bir ailedir. Fikret ve Solmaz'ın yaşamındaki kişilerin sosyolojik özelliklerine bakıldığında yoksul kesimden, maddi güçlüklerle boğuşan kişiler oldukları görülür. Emirhan'ın ailesi ise varlıklı, köklü, namuslu, mazbut, geleneksel değerleri sürdüren bir aile olarak tasarlanarak karşıtlık yaratılır.

Kişileştirmede Solmaz ve Fikret, oynayacakları "rol"e uygun olmayan özelliklerle donatılmıştır; böylelikle komik durumlar yaratılır. Kendisini ev hanımı olarak tanıtan Solmaz'ın, kına gecesinde sahneye çıkıp şarkı söylemesi, Emirhan'ın ailesinin yanındaki konuşmalarında argo ve küfür kullanması; Fikret'in emniyet amirini oynarken korkulu ve panik hali komik olanı yaratmaktadır. Ülkemizde, trans bireye olumlu niteliklerin yüklenmesi durumuyla sayıca az filmde karşılaşılmaktadır. Bu filmde de Behiye, girdiği ortama göre davranmasını bilen, hoşgörülü, nezaketli, olgun biri olarak olumlu niteliklerle donatılmıştır. Karmaşanın çözülmesinde etkindir. Kız isteme sahnesi, onun katılımıyla bir kaosa dönmekten kurtulur. Finalde de Neco'nun hakkından gelir.

Tiplerin özelliklerinde abartıya yer verilse de özellikle eksen kişilerin daha doğal ve gerçeğe benzer olmaları konusunda çaba gösterildiği görülür. Tiplerin doğru devamlılığı göz ardı edilmemektedir. Eşinden yeni ayrılmış Fikret'in, terk edilmiş Solmaz'ın psikolojik durumları yüzeysel de olsa göz ardı edilmez. Böylelikle tipler, daha yaşayan ve boyutlu bir nitelikte karşımıza çıkmaktadır.

#### **2.1.3.1.5. Dil- Diyalog**

Filmde komik olan daha çok ironi kullanılarak yaratılmaktadır. Solmaz ve Fikret'in ilk karşılaşmasında; Solmaz, Fikret'i, kendisinden hoşlanıp buluşmak isteyen bir adam; Fikret de Solmaz'ı, avukat zannetmektedir. Fikret'in, Solmaz'ı avukat sanarak yaptığı konuşmalar- örneğin ücretini sorması vs- komik durumların

oluşmasına neden olur. Behiye'nin trans birey oluşunun diğer kişiler tarafından bilinmesi; fakat Fikret tarafından bilinmemesi gibi farklı biçimlerde durmadan ironi yaratıldığı gözlenir. Konuşma örgüsü bu ironiden beslenen ve besleyen bir yapıdadır. Bu bakımdan konuşma örgüsünün yanlış anlamalar üzerine kurulu olduğu söylenebilir.

Bir durum komedisi olarak değerlendirilebilecek filmde, kişilerin uzun konuşmalarıyla sıklıkla karşılaşmaktadır. Hollywood sinemasında, filmlerin temposunu arttırmak için iki kişinin olduğu sahnelerde diyalogların uzun tutulmamasına özen gösterilmektedir. Fakat ülkemizde üretilen gişe filmlerinde konuşma örgüsünden elde edilecek mizah, filmin temposundan daha fazla önem arz etmektedir. **Aile Arasında** filmi için de bu durum geçerlidir.

Filmde kişilerin diyalogları gerçeğe benzer, inandırıcıdır. Kişiler, sosyolojik özelliklerine uygun bir biçimde diyaloglara sahiptir. Solmaz'ın argo ve küfürlü konuşmaları komik etkiyi yaratmakta kullanılır. Filmde diyalog olmayan sahne neredeyse yoktur. Filmin aktarmak istediği mesajlar daha çok diyalog yoluyla sağlanmaktadır.

#### **2.1.3.1.6. Zaman-Mekân**

Senaryoda, olaylar kronolojik bir biçimde kurgulanmıştır. İstanbul'da başlayan film, Adana'ya taşınır. Filmde uzun zaman atlamalarına, alışılmadık bir zaman dizinine rastlanmaz.

Filmde seçilen “ev”ler ana mekân olma özelliğini taşımaktadır ve temel çatışmayı yansıtacak şekilde seçilmiştir. Solmaz ve ailesinin yaşadığı ev, her şeyden önce nostaljik bir evdir. Nostaljik bir aile özlemini yansıtmaktadır. Herkes ayrı odalarda kalsa da yaşam birliktedir; ilişkiler sıcak ve samimidir. Fakat aynı ev; Fikret'in korkularını açığa çıkaran, güvenli olmayan, bir kibritle tutuşabilecek, ahşap bir binadır. Emirhan'ın ailesinin gözünde de aynı ev, satılması gereken bir yapıdır. Emirhan'ın babası, evi müteahhitte verip karşılığında üç daire alabileceklerini söyler. Bu anlamda ev, kişilerin hem sosyolojik hem de ruhsal durumlarını yansıtır nitelikte kullanılmaktadır.

Filmde kullanılan diğer mekânlar temel karşıtlığı yansıtacak bir biçimde seçilmiştir ve olayların gelişebileceği bir zemin niteliği taşımaktadır. Filmdeki

sahnelerde iç ve dış mekân kullanımına bakıldığında; iç mekân sayısının daha fazla olduğu görülür.

## 2.2. 2000 Yılından Günümüze Gişe Filmlerinde Dram/Melodram Türü

2000’li yıllarda gişe filmi üretiminde en çok tercih edilen diğer bir türün dram/melodram olduğu görülür. Dram ve melodram türündeki filmleri birbirinden ayırmak oldukça güçtür ve bu sebeple filmler dram/ melodram olarak aynı başlık altında değerlendirilecektir. Bu noktada melodramın başlı başına bir tür olup olmadığına dair tartışmaların sürdüğünü de belirtmek gerekir. Bir “tür” ya da “alt tür” ya da “mod” gibi tanımlamalar yapılmakta; kavramsal olarak melez bir form olduğu vurgulanmaktadır (Kırel, 2011: s. 254). Üstüne üstlük ülkemiz sinemasında dram türünün asla Batı’daki gibi olmadığı; dram üretme girişiminin her zaman melodram üretimiyle sonuçlandığı belirtilmektedir. Tiyatro, roman ve sinemada melodramın anlatım dilinin aşırıktan, abartıdan ve patetik olandan meydana geldiği görülür. Yoğun bir duygusallık, iyi ve kötü üzerinden ele alınan ahlaki bir çatışma, iyinin çektiği tüm acıların sonunda ödüllendirilmesi, abartılı ve ölçsüz ifadeler, entrikalar ve beklenmedik bir biçimde olayların tersine dönmesi gibi unsurlara melodram türünde rastlanmaktadır (Yıldırım, 2015: s. 30) Türk sinemasının, “lirik” ve “epik” niteliklere sahip olduğu belirtilmiş; bu sebeple dram türünün Batı’daki gibi kurgulanmadığı dile getirilmiştir (Akt. Yalsızuçanlar, 2014: s. 304). Yeşilçam sineması, yerli halk masalı ile dramın bir karışımı, trajik olmayan bir dram türü olarak tanımlanmıştır (Yalsızuçanlar, 2014: s. 145- 157). Yeşilçam sinemasına dair bu değerlendirmelerin günümüzde de geçerliliğini koruduğunu söylemek mümkündür. Çünkü filmlerin, miras aldığı anlatı geleneğine sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür.

2000 sonrası gişe filmlerinde; Yeşilçam’ın melodram geleneğini taşıyan anlatılara **Güneşi Gördüm** (2009), **Mucize** (2015), **Kelebeğin Rüyası** (2013), **Babam ve Oğlum** (2005) örnek gösterilebilir. Bu filmlerde anlatı, Hollywood estetiğine yakın bir sinema dili ile kurulmaktadır (Tezgören, 2018: s. 58). Dram/melodram türündeki gişe filmlerinde “tarihi filmler”, “biyografik filmler”, “uyarlamalar” da öne çıkmaktadır. Filmler, edebiyat, biyografi, yaşanmış gerçek hikâyeler gibi birçok farklı alandan beslense de filmlerin anlatısı birbirine benzerdir. Filmlerin senaryosu, Yeşilçam geleneğinin izlerini; aynı zamanda Hollywood filmlerinin özelliğini taşımaktadır. Dram/melodram türündeki filmlerin, giriş, gelişme ve sonuç

bölümlerinden oluşan kapalı bir anlatım yapısı vardır. Olay örgüsü yaratılırken karmaşadan ve belirsizlikten uzak durulur. Bu filmlerin merkezinde olay yer almaktadır. Karakterler derinliğine ele alınmamakta; kişiler çoğunlukla “iyiler” ve “kötüler” olarak ele alınmaktadır. Kolay anlaşılır kişilerle kolay anlaşılır ilişkiler üzerinden bir hikâye anlatıldığı görülür.

2000 sonrası gişe filmlerinde biyografik filmlerin gişede büyük bir başarı yakaladığı gözlenir. **Müslüm** (2018), **Cep Herkülü: Naim Süleymanoğlu** (2019), **Bizim İçin Şampiyon** (2018) gibi filmler, zaman atlamalarına yer verilerek bir yaşam hikâyesi sunmaktadır. Filmler benzer anlatı yapısına sahiptir. Bir yükseliş hikâyesinin anlatıldığı bu filmlerin serim bölümünde, eksen kişinin büyük bir yeteneğe sahip olduğu keşfedilir. Eksen kişi yoksul kesimden, ekonomik yetersizliklerle boğuşan biridir; fakat sahip olduğu büyük yeteneğin keşfedilmesiyle yuvasını terk etmek durumunda kalır. Eksen kişinin yeteneğini ortaya çıkarma hedefinin önünde büyük engeller vardır; engellerle mücadele edilir ve eksen kişi finalde amacına ulaşır. Bu bakımdan filmler mutlu sona sahiptir. Filmlerin sıkı bir neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlı olay örgüsüne sahip olduğu söylenemez. Biyografik filmlerde eksen kişinin hayatındaki önemli kırılmaların ardı ardına sıralandığını söylemek daha mümkündür. Tesadüfi durumlar ve karşılaşmalar kullanılmaktadır. Filmlerde tüm güçlüklerle rağmen amacından vazgeçmeme, başarılı olma, kendini adama yüceltilir. Biyografik filmlerde eksen kişiler ayrıca toplumun ya da toplumun bir kesiminin sözcüsü, umudu niteliğinde ele alınır ve kahramanlaştırılır. Eksen kişinin, kahraman olma sürecinin anlatıldığı filmlerin yanı sıra; **Çiçero** (2019) gibi eksen kişileri filmin başından itibaren kahraman olarak gördüğümüz biyografik filmler de vardır. Biyografik filmlerde, melodramatik unsurların kullanabileceği yaşam hikâyelerinin seçildiği görülür. Örneğin **Ayla** (2017) filminde, Kore Savaşı sırasında, bir Türk askeriyle, Güney Koreli kız çocuğunun kurduğu baba-kız ilişkisi; onların ayrılık ve kavuşmaları merkeze taşınmıştır. Filmler bir yaşamı malzeme olarak ele almış olsa da hikâyeler ve filmlerdeki kişiler derinliğine ele alınmamaktadır.

Melodram türünün hâkim olduğu Kore sinemasının ürünlerinin yeniden çevrimi olarak nitelendirilebilecek filmler de 2000’li yıllarda gişe başarılı olmuştur. Kore filmlerinin kişileştirme düzeni, hikâyelerin anlatı yapısı melodram tür özelliklerini taşımaktadır. İki ülkenin kültür ve değerlerinde görece bir yakınlık bulunmaktadır.



Kore filmlerinden uyarlama filmler, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan klasik dramatik yapıya uyan filmlerdir. Aslında, filmlerin senaryolarına bakıldığında ilginç ve farklı hikâye yapılarıyla karşılaşmamaktadır. Zengin kız, fakir oğlan karşıtlığı; kör kız, ölümcül bir hastalığa sahip hasta kız gibi Türk sinemasının tarihsel geçmişinde de karşımıza çıkan klişeleşmiş durum ve kişiler kullanılmaktadır. Bu sebeple senaryodaki yeniliklerden kaynaklı bu yeniden çevirimlerin üretildiğini söylemek mümkün değildir. Yapımcı, daha çok tür seçiminin getireceği seyirci garantisiyle birlikte; mekân seçimi, senaryo, mekân araştırması ve kurgu gibi teknik konularda zaman ve kolaylık kazandığı için bu filmleri tercih etmektedir (Becerikli, 2016: s. 655). Bu filmlerde, aşk ve sevgi öne çıkan temalardır. Bu filmlerde eksenindeki kişilerin önünde büyük engeller vardır. Örneğin **Senden Bana Kalan** (2015) filminde aşıklardan biri ölümcül hastadır. Aşıklar, engelin büyüklüğü karşısında çaresiz ayrı kalırlar.

Melodramın temel yasa ve ilkelerine göre; acı çeken kişiler yollarını şaşırıp kalakalınca, ilahi adalet devreye girer; dünyada her şeyin yolunda gittiği gösterilir. İyiler, sayısız sınavdan geçer ve birçok problemle karşılaşır; ama sonunda kurtarılırlar. Kötülük tırmandıkça tırmanır, ama sonunda aşılr (Atayman, 2016: s. 279). Mutlu sona sahip melodramlardan biri **7. Koğuştaki Mucize** (2019)'dir. Filmde haksızlığa uğrayan kişi, başına gelen tüm kötülüklerin sonunda finalde mutlu sona kavuşur.

2000'li yıllarda “asker filmleri” de furya yaratmıştır. **Nefes: Vatan Sağolsun** (2009), **Bölük** (2017), **Dağ** (2012,2016), **Can Feda** (2018), gibi filmlerde; vatan sevgisi, savaş, zafer, kendini feda etme, namus, milliyetçilik, erkeklik, dostluk gibi temalar işlenmektedir. **Nefes: Vatan Sağolsun** filminde, savaş ve savaş sonrası askerlerin yaşadığı travma, filmin merkezine yerleştirilmiştir. Askerlerin yaşadığı zorluklar ve kayıplar filmlerde işlense de genel olarak filmlerin militarizm eleştirisinden uzak olduğu; askerliğin kutsallaştırıldığı ve kahramanlaştırıldığı görülür. Örneğin **Dağ** (2016) adlı yapımda, filmin ekseninde yer alan bir grup askerin görevi, “*kariyerini asker eleştirmeye adanmış bir gazeteci*”yi kurtarmaktır. Elbette ki filmin sonunda gazeteci, “Türk askerlerine” karşı olumlu bir bakış açısına sahip olur. **Bölük**, **Can Feda** gibi filmlerin senaryolarının gerçek olaylardan esinlenerek yazıldığı filmlerin başında belirtilmektedir. Filmler “olay” merkezlidir. Filmlerde kişilerin hikâyelerine flashback kullanılarak yer verilir. Asker filmlerinde ve tarihi filmlerde anlatının kurgusunda şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında sık geçişler yer aldığı

gibi zamanda atlamalara da rastlanmaktadır. Filmler melodramatik unsurlar üzerine kuruludur. Filmlerde görev ve vicdan çatışması sıklıkla karşımıza çıkar. Yüreğinin sözünü dinleyen askerler “görevleri” olmasa da başkalarını (genel olarak Türkleri, Türk köyleri vb.) kurtarmak için kendilerini tehlikeyi atarlar. Düşman kuvvetler ne kadar güçlü olursa olsun; Türk askerleri taşıdıkları inanç ve kalplerindeki vatan sevgisiyle düşmanı bozguna uğratar, görevlerini başarıyla yerine getirir. **Çanakkale Yolun Sonu** (2013) gibi tarihi savaş filmlerinde de aynı motife rastlanmaktadır.

2000’li yıllarda politik/aksiyon filmleri de gişede büyük başarı yakalamıştır. Bu filmlerin biçimsel yapısı Hollywood filmlerinin anlatı yapısını taşımakta, filmlerde melodramatik bir tarz benimsenmektedir. Örneğin **Kurtlar Vadisi Irak** (2006) filminde, Amerikalıların, Irak halkına yaptığı zulüm film boyunca devam eder; finalde “kötü adam” yok edilir. Filmler ve tarihsel dönem arasında ilişki vardır. **Newyork’ta Beş Minare** (2010), **Kurtlar Vadisi Filistin** (2011), **Kurtlar Vadisi Vatan** (2017), **Kurtlar Vadisi Gladio** (2009) gibi örnek gösterilebilecek filmlerde ülkenin yakın tarihiyle ilgili konular ele alınmaktadır. Bu filmler, ideolojik mesajlar taşımaktadır.

### **2.2.1. Kurtlar Vadisi Irak (2006) Filminin Senaryosunun İncelenmesi**

Film, **Kurtlar Vadisi** serisinin ilk filmidir. 2003 yılında televizyonda yayınlanmaya başlayan ve reyting rekorları kıran **Kurtlar Vadisi** dizisinin kahramanlarının Irak’ta yaşadığı macerayı konu almaktadır. Film, gişe rekortmeni film sıralamasında, on üçüncü sırada yer almaktadır.

#### **2.2.1.1. Filmin Künyesi**

Tür: Aksiyon, Politik

Yapımcı: Pana Film

Dağıtımçı: KenDa

Yapım Yılı: 2006

Yönetmen: Serdar Akar

Senaryo: Raci Şaşmaz

### 2.2.1.2. Olay Örgüsü

Film, bir intihar mektubunun kaleme alınmasıyla ve yaşanan “çuval olayı”nın sunumuyla başlar. 4 Temmuz 2003 tarihinde, Irak’ta, 11 Türk askeri karargahında Amerikalı askerler tarafından başlarına çuval geçirilerek sorguya götürülmüştür. “*Adalet için, zulmü önlemek için, şerefimiz için ölemedik*” diye yazan asker, bunu gerçekleştirme görevini *Polat Alemdar*’a vererek, kendisini öldürür. Polat, iki arkadaşıyla birlikte Irak’a gider. Amacı, Amerikalı Sam Marshall ve askerlerinin başlarına çuval geçirerek Türk askerlerine yapılan saygısızlığın intikamını almaktır. Polat amacını gerçekleştirmek için hazırlıklara girişir.

Serim bölümünde temelde iki olay örgüsünün hazırlığı yapılır. Ana olay örgüsünde Polat Alemdar, bir otele bomba yerleştirir. Yan olay örgüsünde Leyla’nın düğünü vardır. Düğün, Amerikalı askerler tarafından baskına uğrar. Leyla’nın evleneceği adam, askerler tarafından öldürülür. Düğünde birçok sivil katledilir ve tutuklanır. Tutuklananlar, Yahudi bir doktora teslim edilir. Yahudi doktor, Iraklı sivillerin organlarını çalıp İngiltere, İsrail gibi birçok farklı ülkeye göndermektedir. Serim bölümünde Amerikalıların, Irak halkına yaptığı zulüm gösterilir. Polat Alemdar, Sam Marshall’ı ele geçiremez. Leyla, intikam yemini eder. Paralel gelişen iki olay örgüsü filmin ortasında kesişir. Kent meydanında, Kürt, Türkmen ve Arap’ların temsilcileriyle buluşan Sam Marshall saldırıya uğrar. Leyla’nın düğününde oğlunu kaybeden bir baba, intikam için, canlı bomba olarak kendini patlatır. Polat Alemdar ve arkadaşları da Amerikan askerlerine saldırır. Leyla, Polat Alemdar ve arkadaşlarını çatışmalar sırasında görür, onlara yardım eder. Polat Alemdar ve Leyla ortak hedefleri için birlikte hareket edeceklerdir.

Polat Alemdar ve arkadaşları, Leyla’nın da yardımıyla, Sam Marshall’a hediye edilecek bir piyanodan haberdar olur. Piyanoya bomba yerleştirirler. Bomba patlar fakat Sam Marshall hayatta kalır. Polat Alemdar, arkadaşları ve Leyla, Şeyh Abdurrahman’ın sabah namazına geleceğini düşündükleri camiye giderler. Kimsesizlere dergâhını açan, aynı zamanda Leyla’yı da büyütmiş olan Şeyh Abdurrahman’ı beklerlerken; imam, ezan okumaktadır. Aynı anda minare havaya uçar. Sam Marshall ve Amerikalı askerler camideki masum halkı katleder. Leyla, evleneceği adamdan yadigâr hançerle; Amerikalı askerlerden birini- sivil vatandaşları Yahudi doktora götürün- öldürür. Sam Marshall silahıyla Leyla’yı öldürür. Polat

Alemdar, Leyla'nın elindeki hançeri alır ve onun hayattaki tek isteğini yerine getirerek, hançeri, Sam Marshall'ın kalbine saplar. Sam Marshall ölür. Çatışma sona erer.

### 2.2.1.3. Tema

Filmin ana teması “intikam”dır. Polat Alemdar, arkadaşının ölümünün ve yaşanan “çuval hadisesi” ile “Türk milletine yapılan saygısızlığın”; Leyla da sevdiği adamın katledilmesinin intikamını almak istemektedir. Düğünde oğlu öldürülen bir baba, canlı bomba olur, kentin meydanında kendini patlatarak Amerikan askerlerinden intikamını alır. Filmin çatışması, “iyi ve kötü”, “Hıristiyanlar ve Müslümanlar”, “savaş ve barış”, “Doğu ve Batı” arasındaki karşıtlıkla yaratılmaktadır. Türkler ve Müslümanlar “iyi”yi temsil etmektedir. Amerikalılar, Hıristiyanlar, Yahudiler “kötü”yü temsil eder. Süren savaşın karşısında duran ve film boyunca intikamın hiçbir problemi çözmeyeceğini dile getiren kişi Şeyh Abdurrahman'dır. Şeyh Abdurrahman'ın intikam karşıtı sözleri filmde olumlansa da eylemde intikam kazanır. Filmde din ve ideolojiler üzerinden çatışmalar yaratılmakta; ülkelerin, Irak üzerinde yürüttüğü politikalar üzerine tespitler yapılmakta ve bu politikalar arasında Türkiye'nin takınması gereken tavırla ilgili mesajlar verilmektedir. Vatan sevgisi, kendini feda etme, görev, özgürlük gibi yan temalar da filmde kullanılmaktadır.

### 2.2.1.4. Kişileştirme

Filmin kişileştirme yapısı tiplerden oluşmaktadır. Filmdeki kişiler, birer temsilcidir. Filmde “iyiler” ve “kötüler” arasında bir mücadele yer almaktadır. Polat Alemdar ve onun ekibinden arkadaşları, Leyla, Şeyh Abdurrahman, Türkmenler “iyi”yi temsil ederler. Sam Marshall, Amerikalı askerler ve Yahudi Doktor “kötü”yü temsil etmektedir.

Filmin kahramanı Polat Alemdar'dır. Kendi ekibinden ona yardımcı olan arkadaşları, Memati, Abdulhey ve Erhan'dır. Filmde Polat'ın geçmişine dair bilgiler yer almaktadır: Türkiye'de özel kuvvetler için çalışmış, yurtdışı görevlerde de bulunmuş, son görevinde yüzü estetik ameliyatla değiştirilmiş ve Türk mafyasının içine sızarak neredeyse tek başına, mafyayı çökertmiştir. Polat Alemdar, her şeyden önce Türk kimliğiyle yer almaktadır. *“Ben siyasi parti lideri değilim, diplomat ya da asker de değilim. Aynen senin de dediğin gibi ben Türk'üm”* diyen Polat Alemdar'ın, Türkleri temsil ettiği görülür. Polat Alemdar'ın hakkında yapılan araştırmada resmi

olarak devlet için çalıştığına dair bir kayda rastlamadığını belirten adamına, Sam Marshall “*tabii ki resmi olarak değil, sizin neyiniz var böyle*” diye alaycı bir karşılık verir. Polat Alemdar’ın devlet için çalışıp çalışmadığı belirsiz bırakılmıştır.

Polat Alemdar, “yerli Rambo”, “İslam dünyasının Rambo’su” gibi isimlerle anılmaktadır. Rambo’nun, Amerika’yı kurtarması gibi Polat Alemdar da Türklerin kırılan gururunu iyileştirmektedir. Irak’ta etkisiz kalan ve rahatlamak isteyen Türkiye’nin yerli Rambo’yla bu rahatlamayı sağladığı belirtilmektedir (Gökbel, 2018: s. 35).

Polat Alemdar’ın karşısında konumlanan Sam William Marshall, “kötü”dür. Amerikan emperyalizmini ve Hıristiyan inancını temsil etmektedir. Tanrı tarafından görevlendirildiğine inanan, “vaat edilmiş topraklara” (Mezopotamya’ya yani petrol bölgesine) kavuşuncaya kadar savaşa devam edecek kararlılıktadır. Yararcıdır ve gerektiğinde çocukları şantaj aracı olarak kullanacak kadar acımasızdır. Amerikan askerleri, kendilerini üstün gören, başka kültürle ve onların inançlarına karşı saygısız ve zalim tipler olarak çizilmiştir. Yahudileri temsil eden Doktor da Iraklı halkın organlarını alıp satmaktadır ve Amerika ile iş birliği içindedir (Selçuk, 2006: s. 199-202). Filmde Türkmenler, Araplar ve Kürtler de temsilcileriyle yer alır. Türkmenler “iyi” olarak çizilir. Onlar çaresizdir, tek başınadır ve Türk halkının yardımına ihtiyacı vardır. Kürtler hem Amerikalılarla iş birliği yaptığından dolayı “kötü” hem de yeri geldiğinde Amerikalı askerlere boyun eğmediği için “iyi” olarak sunulmaktadır. Bir çatışma esnasında Memati, “*Hep bu Kürtlerin yüzünden*” dediğinde, gerektiğinde vatan ve Polat için kendini feda eden Abdulhey’in, “*Abi ben de Kürt’üm*” diyerek karşılık vermesi üzerine Memati’nin, “*Sen başkasın Abdulhey*” demesi Kürtleri ne tam olarak “iyi” ne de tam olarak “kötü” kategorisine almadıklarını göstermektedir.

Şeyh Abdurrahman, tasavvuf öğretilerini dile getiren, özgürlük ve adalet için intikam almayı tek yol olarak görenleri aydınlatmaya çalışan kişidir ve filmdeki “iyi” tipler arasından yer alır. Fakat eksen karakterlere yardımcı bir rolde değildir. Filmin aksiyonuna doğrudan etki etmez; sadece diyalogları vasıtasıyla seyirciye mesaj ileten bir kahramandır.

Leyla, annesi ve babasını çok küçük yaşta kaybetmiştir. Arap’tır. Şeyh Abdurrahman’ın dergahında büyümüştür, onun kızı gibidir. Leyla’nın temel yönelişi

intikam almaktır. Leyla da savaşta dul kalan tüm kadınların temsilcisi niteliğinde filmde yer almaktadır (Büker, 2006: s. 151).

#### **2.2.1.5. Dil- Diyalog**

Filmin aktarmak istediği mesajlar diyaloglar yoluyla sağlanmaktadır. Seyirciyi ikna etmeye yönelik yaratılmış konuşma örgüsü, filmi zaman zaman bir propagandaya dönüştürmektedir. Kişilerin belirli ideolojilerin temsilcisi olmasının bir sonucu olarak filmdeki konuşmalar, siyasi ve dini söylemler vermeye dönüşmektedir. Filmde temsilciler bir araya gelip politik tartışmalarda bulunmakta; yaşanan siyasi çekişmeler ve çıkar çatışmaları konuşma örgüsüyle sunulmaktadır. Filmde dini mesajlar da büyük bir öneme sahiptir. “Canlı bomba”, “intihar”, “savaş”, “işkence” gibi kavramlara, Hıristiyanların nasıl baktığı Müslümanların nasıl baktığı ve bakması gerektiği diyaloglarla anlatılır. Özellikle Şeyh Abdurrahman’ın konuşmaları bu bakımdan ahlaki ders verme niteliğindedir.

Filmde, Hollywood macera filmlerinde sıklıkla kullanılan ironik, imalı konuşmalara da rastlanmaktadır. Örneğin filmin başında, Polat Alemdar ve arkadaşları, Irak’ın girişinde askerler tarafından durdurulur. Askerin “*Ne iş yapıyorsun?*” sorgusuna Polat Alemdar’ın, “*İnsan ticareti. Buralarda ucuzmuş adam alıp satmak*” diyerek karşılık verdiği görülür. Ayrıca konuşma örgüsü, alt anlamlar ve göndermeler içermektedir. Örneğin, Sam Marshall’la ilk buluşmanın gerçekleştiği otel sahnesindeki konuşmalarla, 11 Eylül saldırılarına gönderme yapılır. Başka bir örnekte de “kırmızı, sarı, yeşil” renkleriyle trafik ışıklarını kastedildiği söylene de aslında Kürtlere işaret ettiği anlaşılmaktadır.

#### **2.2.1.6. Zaman-Mekân**

Bir intihar mektubunun kaleme alınmasıyla başlayan film, geriye dönüş tekniğiyle (flashback sahnelerle) geçmişin sunumunu yapar. Türkler ve Amerikalılar arasındaki mücadele gösterilir. Polat Alemdar’ın görevi almasıyla birlikte gelişen olaylar kronolojik bir biçimde kurgulanmıştır. Filmde uzun zaman atlamalarına, alışılmadık bir zaman dizinine rastlanmaz.

Filmde kullanılan mekânlar, olayların gelişebileceği bir zemin niteliği taşımaktadır. Filmde Amerikalı askerlerin, Iraklı halka yaptığı zulmü ortaya koymak için hapisane tercih edilen mekanlardır. Araziler ve boşaltılan köyler de filmde

kullanılmaktadır. Ayrıca cami, dergâh, kilise gibi kutsallık taşıyan mekânların filmde tercih edildiği görülür. Filmde iç ve dış mekân kullanımı ve gün ve gece sahneleri dengededir.

### 2.3. 2000 Yılından Günümüze Gişe Filmlerinde Korku Türü

Korku türünde film üretimi, sinemanın doğuşundan itibaren görülmeye başlanmış olsa da özellikle 1930'lı yıllardan itibaren Hollywood sinemasında vazgeçilmez bir tür haline gelmiştir. **The Exorcist (Şeytan, 1975)** filminin yakaladığı büyük ticari başarı; korku türünü ticari açıdan en garantili tür haline getirmiştir. Korku türü, temel insani korku ve kaygılara hitap ettiğinden büyük kitlelere ulaşmada başarılı olmuştur. Hollywood korku filmleri, Batı kültürünün eski mitleri, batıl inançları ve sahip olduğu edebi gelenekten beslenmektedir (Abisel, 1995: s. 117-118).

Korku türündeki filmlerde, diğer türlerde olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan geleneksel dramatik yapı kullanılmaktadır. Çevrenin ve kişilerin tanıtılmasının ardından çatışma başlar. Çatışma, gerilimle devam edip doruğa yükseldikten sonra çözülür. Korku türündeki filmlerin genel olarak “ölüm” teması üzerinde durduğu ve ölümün kaçınılmazlığının, düzenin değişmezliğinin kabulüne gönderme yaptığı belirtilmektedir. Korku türündeki filmlerde genel olarak bilinmemesi gerekeni, bilmeye çalışmanın getirdiği yıkım işlenmektedir. İnsan; kendi canavarlarını yaratarak, gizlenmesi gerekeni ortaya çıkararak, uyuyanı uyandırarak, zararsızı zararlı hale getirerek kendi sonunu hazırlamaktadır. Ancak düzene uyan, masum kahramanlar kurtulmakta ya da onlar sayesinde kurtuluş gerçekleşmektedir. Korku türü, bu bakımdan diğer türler gibi “tutucu” bir tür olarak değerlendirilmektedir (Abisel, 1995: s. 160-164).

Türk sinemasında ilk korku filmi, Aydın Arakon'un yönetmenliğini yaptığı **Çılgık (1949)** adlı filmidir. Film, döneminde başarı yakalayamamıştır (Onaran, 1994: s. 45). Türk sinema tarihinde **Drakula İstanbul'da (1953)**, **Ölümler Konuşmaz Ki (1970)**, **Şeytan (1974)** gibi filmler yer alsa korku filmlerinin hem sayıca az olduğu görülür hem de filmler genel olarak başarısız bulunmuştur. 1974- 2004 yılları arasında korku türünde film üretimine rastlanmamaktadır. Sekiz yüz bin seyirci sayısını geçen ve 2004 yılında en çok izlenen on film arasına giren **Okul** filmiyle birlikte korku türünde film üretiminin arttığı gözlenir (İnal, 2017: s. 2011-2012). Komediler ve dram/melodram türü kadar gişede çok yüksek rakamlara ulaşmasa da ticari anlamda

başarı kazanmış korku filmleri de dönemin sinemasının en önemli ürünleri olarak karşımıza çıkar. **Ümmü Sıbyan Zifir** (2014), **Semum** (2008), **Cin Çeşmesi** (2018), **Cin Kuyusu** (2015) gibi birçok film üretilmiş; **Siccin** (2014,2015,2016,2017,2018,2019), **Musallat** (2007, 2011), **Dabbe** (2006, 2009,2012,2013,2014,2015, 2016), **Üç Harfliler** (2010, 2015, 2016, 2018), **Büyü** (2004,2017) gibi filmler, seriye dönüşmüştür.

2000 sonrası üretilmiş yerli korku filmleri, Hollywood korku filmlerinin biçimsel özelliklerini taşımaktadır. Filmlerin içeriğinde ise İslamiyet öncesi ve sonrasına ait dini anlatılar yer almaktadır. Dönemin korku filmlerinin çoğu cin, şeytan ve büyü teması üzerinden hareket etmektedir. Seyirci; yerel konular, bildiği ve tanıdık olduğu anlatılar sayesinde film evreniyle daha kolay ilişki kurmaktadır. Yerli korku filmleri, çoğunluğun sahip olduğu inanca dayalı hikâyeleri ele aldığından, Hollywood korku filmlerinden daha inandırıcı ve korkutucu bulunur. İslamiyet inancına özgü öğelerin filmlerde kullanılması; Kuran’da geçen ayetlerden yola çıkılarak senaryolar kaleme alınması korku etkisini arttırmaktadır. Filmlerin bazılarında (Örneğin **Dabbe 5**, **Musallat 2**) korku etkisinin yoğunlaştırılması için olayların gerçek hayatta yaşandığına dair bilgiler öne sürüldüğü görülür. (Erkan, 2019: s. 419).

Filmlerde genel olarak din ve bilimin çatışması yer almaktadır. Hollywood korku filmleri de çoğunlukla bu çatışma üzerinden temellenmektedir. Filmlerde bu çatışmanın galibi genel olarak “din”dir. **Dabbe** filminde bir virüs gibi yayılan intihar vakalarının nedenlerini araştıran bilim adamları hiçbir sonuç elde edemez ancak “gerçekler”, Kuran’da yazmaktadır. **Büyü** filminde şeytan ve cinlerin saldırısına maruz kalan kazı ekibinden sadece ayetleri bilen bir kadın kurtulur. **Musallat** filminde, ayetlerin yazılı olduğu muska, cinlere karşı tek kurtuluş yoludur. Metafizik olanın karşısında bilim her zaman aciz kalmaktadır (Halis, 2017: s. 232).

Filmlerde yer alan İslami içeriklerin “popüler” bir düzlemde kaldığını belirtmek gerekir. Filmler, Kuran temel alınarak yazılmış gibi görünse de daha çok yaygın inanışlardan yola çıkmaktadır. Doğaüstü varlıklar, cinler, çoğunluğun inanış biçimine göre ele alınmaktadır. Kutsal kitapta yazan birtakım kavramlar, ayetler yorumlanıp yeni anlamlar yüklenerek de kullanılmaktadır. Örneğin **Dabbe** filminde Kuran’da geçen “Dabbetü’l Arz” kavramı internet olarak yorumlanmış, internetin insanların sonunu getireceği ima edilmiştir (Erkan, 2019: s. 422).



**Dabbe** filmi, dönemin en popüler korku filmlerinden biridir. Seriyeye ait yedi film üretilmiştir. Bu sebeple serinin ilk filminin model olarak seçilmesi uygun bulunmuştur.

### 2.3.1. **Dabbe (2006) Filminin Senaryosunun İncelenmesi**

Gişe rakamlarına bakıldığında filmin beş yüz bin seyirci sayısını geçtiği görülür. Film, 1989'dan yılından günümüze gişe rekortmeni film listesinde ilk yüzde yer almasa da serinin diğer filmleri gibi gişede ortalama bir başarı yakalamıştır.

Japonya'da eğitimini tamamlamış olan filmin senaristi ve yönetmeni, **Dabbe** filminin yaratımında, **Kairo** (Nabız, 2001) adlı filmde esinlenmiştir (İnal, 2017: s. 2021).

#### 2.3.1.1. **Filmin Künyesi**

Tür: Korku, Gerilim

Yapımcı: J Plan

Dağıtımçı: Özen Film

Yönetmen: Hasan Karacadağ

Senaryo: Hasan Karacadağ

#### 2.3.1.2. **Olay Örgüsü**

Filmin eksen karakteri Hande, uzun süredir telefonla ulaşamadığı arkadaşı Tarık'ın yazlığına telefon açar; fakat yine ulaşamaz. Hande'nin arkadaşı Sema, Tarık'ın çıkma teklifini reddetmiştir ve bu yüzden Tarık'ın kendini internetteki işine verdiği düşünülmektedir. Arkadaşı için endişelenen Hande, Tarık'ın yazlığına gider. Tarık'ın evinin duvarları gazetelerle ve siyah bantlarla kapatılmış haldedir; Tarık da hiç iyi görünmemektedir. Hande, Tarık'a ödünç olarak verdiği kamerayı aldığı sırada Tarık'ın yukarıdan sesini duyar: "Uyan artık!" diye bağırarak Tarık'ın yanına koşar. Tarık, büyük bir bıçağı boğazına saplayarak intihar etmiştir.

Tarık'ın ölümü için cinayet masasından bir komiser görevlendirilir. Ankara, bu olayı önemsemektedir; çünkü Amerika'da bir virüs gibi yayılan intihar vakalarıyla bir bağlantısının olup olmadığının araştırılmasını istemektedir. Amerika'da 1337 kişi intihar etmiştir. İntihar edenlerin tek ortak noktasının "internet" olduğu televizyon

programlarında konuşulmaktadır. Hande, Tarık'tan aldığı kamera kayıtlarını izler. Kayıtlarda korkunç, anlaşılmaz, tuhaf görüntüler vardır. Tarık'ın ölümünden üç gün sonra Tarık'tan, arkadaşları Cem'e bir mail gelir. Maildeki fotoğrafta, Tarık bir tünelde görünmektedir. Karanlık tünelde Tarık'ın gerisinde -net olarak görünmese de- başka birileri vardır ve mailde “Çıkar beni buradan!” yazmaktadır. Mailin konu bölümünde “388@0” yazmaktadır; fakat gençler (Hande, Sema, Cem) buna anlam veremezler. Tarık'ın bilgisayarı hakkında araştırma istemiş olan Komiser de aynı şifreye ulaşmıştır; fakat ne anlama geldiği bulunamamıştır. Tüm bu ipuçlarıyla birlikte, filmdeki kişiler tarafından, Tarık'ın ölümünün sıradan bir intihar vakası olmadığı anlaşılır.

Çok geçmeden Tarık'ın arkadaşı Cem'in cesedi bulunur. Polisler tarafından Cem'in ölümü, intihar vakası olarak değerlendirilir. O sırada olay yerinin önünde toplanmış kalabalıktan biri, elindeki Kuran ile öne atılır. “Dabbetü'l- Arz” ile ilgili ayetleri söylemeye başlar. Adama göre, Dabbe, örümcek ağı gibi yayılmakta; cinleri kullanarak insanları öldürmektedir. Bu bir kıyamet alametidir. Adamın söylediklerini sadece Hande ciddiye alır ve internet üzerinden Dabbetü'l Arz ile ilgili araştırma yapar. Dabbe'nin, eski Hint dilinde, örümcek ağı (burada internet ağına vurgu yapılmaktadır) anlamına geldiğini öğrenir. Araştırmalarının sonunda “388@0”un ne anlama geldiğini kavrar. Şifreye tersten bakıldığında “Dabbe” yazısı görünmektedir. Amerika'da yaşanan intihar vakalarında da aynı yazı/şifreye rastlanılmıştır. Hande, Komiser'le birlikte, “Dabbe” hakkında konuşan adamın yanına gider. Adam, söyledikleri için pişmandır. Karısıyla (karısı bir cindir) birlikte diğer cinler tarafından cezalandırılacaklarını söyler. Komiser'in daha önceden intihar etmiş olan karısının da cinlerin yanında olduğunu söyledikten sonra adam, cinlerin gazabına uğrar.

Komiser, karısının kılığına giren cinler tarafından öldürülür. Komiser'in bedeni ele geçirilir. Komiser'in yardımcısı, Tarık'ın fotoğrafının yer aldığı gizemli tüneli bulmuştur. Komiser'i yanına çağırır. Komiser, Hande'ye tünele gelmesini söyleyen bir mesaj yazar. Hande böylelikle tuzağa çekilir. Hande tünele girdiğinde, etrafını bir sürü cin sarar. Tünelinde içinde ölmüş tüm gençler dizilidir ve Tarık en önde durur. Olay örgüsü sona erer. Filmin başında Tarık'ın gönderdiği fotoğraf tamamlanmıştır.

Filmin olay örgüsü, klasik bir dedektif romanının yapısal şablonunu taşımaktadır. Dedektif romanlarında bir bilmece yer alır ve kahraman analitik zekasını

kullanarak finalde bilmeceyi çözer. Fakat bu filmde analitik zekâ, hiçbir biçimde “bilmece”yi çözemez ve çözmeye uğraştığı bilmecenin kurbanı olur. Hollywood filmlerinde bir grup arkadaşın sırayla bir canavara kurban gitmesi motifi, filmde kullanılmaktadır.

### **2.3.1.3. Tema**

Filmin teması “kıyamet”tir. “Dabbetü’l Arz” kıyamet alametlerinden biridir. İnanışa göre kıyamet öncesinde ortaya çıkacak ve insanları kötülüğe sürükleyecektir. “Dabbetü’l Arz” filmde internet olarak yorumlanmıştır. Film, iyiler (insanlar) ve kötüler (internet ve cinler) arasındaki çatışma üzerine kuruludur. Film, modern insanın icatlarının, dünyanın sonuna getireceğine dair mesaj vermektedir. Filmde, bilim ve din karşıtlığı yer almaktadır. Bilim güçsüzdür; tek kurtuluş yolu “din”dir. İntihar ve ölüm temaları da filme hâkim olan diğer temalardır.

### **2.3.1.4. Kişileştirme**

Filmde “insanlar” ve “cinler” olarak iki ana sınıfa ayrılacak bir kişileştirme düzeni bulunmaktadır. Cinler “kötü”dür. Görünmeyen cinler, internet ağını kullanarak görünür olacaktır ve insanların sonunu getirecektir. Cinler, insanlardan daha güçlüdür, daha yeteneklidir, insanların kılığına girebilmektedir. Tarık, Sema, Cem, Hande “iyi”leri temsil etmektedirler. Sema ve Cem, başlangıçta Hande’ye yardımcı kişilerdir; fakat daha sonra cinlerin kurbanlarına dönüşürler.

Filmin ekseninde yer alan kişi Hande’dir. Cesur bir kadındır; yakaladığı ipuçlarını takip eder, gizemi çözmeye çalışır. Otantik eşyalar satan amcasının yanında çalışmakta; tek başına yaşamaktadır. Filmde “iyi” tarafta yer alan diğer bir film kişisi Komiser’dir. Komiser, geçmişte karısını aldatmıştır ve bunu öğrenen karısı küvette bileklerini keserek intihar etmiştir.

Filmdeki kişiler, tiplerden oluşmaktadır. Film kişilerinin geçmiş hikâyelerine yer verildiğinde bile (örneğin Komiser ve karısının ilişkisi) bunun sadece aksiyona katkı sağladığı, kişiye psikolojik bir derinlik kazandırmadığı görülür.

### **2.3.1.5. Dil- Diyalog**

Çalışma kapsamında ele alınan komedi ve dram/melodram türünden farklı olarak filmde diyalog kullanılmayan sahne sayısı korku türünde daha fazladır. Filmde korku etkisi daha çok aksiyon üzerinden sağlandığından diyalog kullanımının diğer

türlere oranla daha az olduğu görülür. Daha çok efektlerin kullanılması için tasarlanan sahne veya sekanslarda bilgi vermeme daha ön plandadır. Olan olaylar, yaratılan durumlar hem eksen kişiler için hem de seyirci için gizemlidir, kapalıdır. Bu sahnelerde daha çok nida niteliğinde kısa diyaloglar kullanılmaktadır. Bilinmezliğin hâkim olduğu, diyalog kullanılmayan bu sahnelerin ardından açıklayıcı sahne veya sekanslara yer verilir. Bu açıklayıcı ve seyirciyi rahatlatma işlevi taşıyan sahnelerde uzun diyaloglar kullanılmaktadır. Toplanan ipuçlarının seyirciye hatırlatıldığı ya da bilmecenin çözümünün açıklandığı sahneler bu duruma örnek gösterilebilir.

Korku türü, gizem üzerine kurulu olduğu için filmin dili de bu gizemi taşımaktadır. “Rüyadasın, uyan”, “Onlar sizi, sizin onları göremediğiniz yerden görürler” gibi yazı ve konuşmalar gizem içerir ve belirsizliği kuvvetlendirme amacıyla kullanılmaktadır.

Filmin içeriği yerel olsa da dil-diyalog yerel olmaktan uzaktır ve türün klişelerinin ötesine geçememektedir. Konuşma örgüsü doğal ve inandırıcı bir nitelik taşımamaktadır. Filmin aktarmak istediği mesajlar, diyaloglar yoluyla sağlanmaktadır.

#### **2.3.1.6. Zaman-Mekân**

Filmin hikâyesinde, olaylar kronolojik bir biçimde gelişse de senaryoda kronolojik bir zaman dizinine rastlanmaz. Tarık’ın ölümünden sonra, aslında bu ölümlerin Amerika’da daha önceden başladığı bilgisi verilir. Tarık’ın ölümünden üç gün sonra Cem’e, Tarık’tan bir mail gelir ve mailde bir fotoğraf bulunmaktadır. En önde Tarık’ın yer aldığı fotoğrafın gerisinde duran karanlık, belirsiz yüzlerin finalde o fotoğrafa bakmakta olanlar (Hande, Cem, Semra) oldukları anlaşılır. Film kişileri gelecekte bir anın fotoğrafını görmüştür. Bu yüzden filmdeki doğrusal akışın, sık sık bozulmaya uğratıldığı söylenebilir. Geriye dönüşler ve ileri sıçrayışlarla, kişilerin geçmiş ve gelecek anları görmeleriyle, zaman belirsiz kılınmaya çalışılır.

Mekân kullanımında da belirsizliğe yaslanılır. Bir anın rüya mı, gerçek mi; farklı bir boyut mu, bir hayal mi olduğu belirsizdir. Bu sebeple mekânlar, tekinsizdir. Mekân olarak genellikle ev tercih edilmiştir. Kurbanlar, genellikle cinlerin saldırısına evlerde uğrarlar. Aksiyonun ön planda olduğu sahneler genel olarak ev ve evlerin farklı odalarında gerçekleşmektedir. Rahatlatıcı sahneler için yollar, araziler tercih edilmiştir. Filmdeki güvenli mekânlardan bir diğeri karakoldur. Filmdeki bazı

mekânlar aynı zamanda sembolik birer anlam ifade etmektedir. Örneğin adeta bir kabloya (internet) benzeyen tûnel, başka bir boyuta geçişin sembolü niteliğinde kullanılmaktadır.

Korku filmlerinde nadir rastlanan bir durum olarak gün sahnelerinin daha fazla olduğu gözlenmektedir. İç mekânda geçen sahneler daha ağırlıktadır. Gün sahneleri, genel olarak kapalı mekânlarda geçtiğinden filmin amacına uygun bir biçimde karanlık atmosfer taşımaktadır.



## SONUÇ

Çalışmada, 2000’li yıllarda gişe filmi üretiminde öne çıkan komedi, dram/melodram ve korku türüne ait filmler incelenmiştir. Gişede başarı kazanan komedi filmleri, “tip üzerinden ilerleyen”, “tür parodileri” ve “aile komedileri” olarak sınıflandırılmıştır. Filmlerde, Yeşilçam filmlerinin klişe olay ve durumlarının kullanıldığı, gündelik konuların işlendiği görülmüştür. Dram/melodram türünde, popüler isimlerin yaşam hikâyelerinin, güncel politik olayların, televizyon dizilerinin, popüler romanların, tarihi olayların ve Kore filmlerinin kaynak olarak kullanıldığı görülmüştür. Filmlerde melodram kalıpları kullanılmıştır. Yerli korku filmlerinin, Hollywood korku filmlerinin biçimsel özelliklerini taşıdığı; yerel konuları işlediği tespit edilmiştir. Bu üç türe ait örneklem grubunda yer alan filmlerin senaryoları; olay örgüsü, tema, kişileştirme, dil-diyalog, zaman-mekân başlıkları altında incelendiğinde ortaya çıkan sonuçlar ise şunlardır:

Filmler, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan kapalı bir anlatım yapısına sahiptir. Olay örgüsünün neden- sonuç ilişkisiyle ilerleyen yapısından çoğu zaman kopulduğu görülür. Bu da filmleri epizodik bir yapıya kavuşturmuştur. Olay örgüsünde tesadüflere yer verilmiştir. Filmler, yalın bir olay örgüsüne sahiptir. Filmlerde Yeşilçam ve Hollywood filmlerinin klişe olay ve durumlarının kullanıldığı görülmüştür.

Araştırmalarda tespit edildiği gibi filmlerin toplumsal yapıyı güçlendiren temaları ele aldığı gözlenmiştir. Filmlerde “aile”, “iyilik”, “vatan sevgisi”, “birlik”, “dostluk” gibi temaların ele alındığı ve bu temaların olumlandığı görülmüştür. Bir korku türü örneği olmasından dolayı **Dabbe** filminde farklı temalar ele alınsa da temaların işleniş biçiminin benzer bir bakış açısını taşıdığını söylemek gerekir. Örneğin, **Dabbe** ve **Kurtlar Vadisi Irak** filmlerinde “intihar” teması olumsuzlanır. Filmlerde dönemin popüler tema ve konularının tercih edildiği görülmüştür. Genel olarak temaların yüzeysel bir biçimde ele alındığını söylemek mümkündür. Filmlerin, toplumun rahatlıkla içselleştirebileceği mesajlar taşıdığı görülmüştür.

Filmlerin gelenekselci bir tutuma sahip olduğu gözlenmiştir. Genel olarak toplumsal cinsiyet rollerine sadık kalınmıştır. Genellikle komedi filmlerinde, kadınların cinsel nesne olarak teşhir edildiği sahneler rastlanılmıştır. **Recep İvedik** ve **G.O.R.A** filmlerinde eşcinselliğe olumsuz bir bakış vardır. Bu bakımdan,

araştırmalarda tespit edildiği gibi döneme ait filmler, ataerkil ideolojiyi yansıtılmaktadır.

Filmlerde “iyiler” ve “kötüler” arasındaki çatışmalar yer almaktadır. Film kişileri, geçmiş hikayelerine yer verilerek boyutlandırılmaya çalışılsa da derinliğine ele alınmamıştır. Film kişileri tiplerden oluşmaktadır. Genellikle ekseninde yer alan tiplerin -**Kurtlar Vadisi Irak** filminin kahramanı *Polat Alemdar* hariç- iyi kalpli ve yoksul kesimden kişiler olduğu görülmüştür. Zengin ve fakir karşıtlığı, Yeşilçam’daki kullanımına benzer biçimde kullanılmıştır. Filmlerin ekseninde yer alan tipler, genel olarak çoğunluk tarafından kabul görecek -iyi kalplilik, fedakârlık, yardımseverlik vb.-özelliklerle donatılmıştır.

Filmlerde aksiyonu ilerletmek, kişiler hakkında bilgi vermek, filmin mesajını iletmek için her zaman diyaloga başvurulmaktadır. Görsel anlatımdan ziyade, sözlü anlatım tercih edilmekte; ahlaki mesaj verme çabası içinde bulunduğundan filmlerde uzun diyaloglara yer verilmektedir. Filmlerde diyalog kullanılmayan sahne sayılarının oldukça az olduğu, filmlerde sessizliğe pek yer verilmediği görülmüştür. Gizleme yaslanan **Dabbe** filminde bile, aksiyona dayalı sekansların ardından, açıklayıcı sahnelere yer verilmektedir. Bu bakımdan sözlü anlatıma ağırlık veren Yeşilçam sinemasının izinden gidildiğini söylemek mümkündür. **Recep İvedik** ve **G.O.R.A** filmlerinde argo ve küfürlü konuşmalara ağırlık verildiği gözlenmiştir.

Filmlerde flashback kullanımına rastlansa da çoğunlukla olayların kronolojik bir biçimde kurgulandığı görülmüştür. Filmlerde alışılmadık bir zaman ve mekân kullanımına rastlanmamıştır. Mekânlar genellikle, sosyolojik bir gösterge olmalarının dışında bir anlam içermeyecek şekilde; sadece olayların geliştiği bir zemin olarak kullanılmıştır. Senaryolarda i ve dış mekân kullanımının; gün ve gece sahnelerinin genel olarak dengede olduğu görülmüştür. Korku filmlerinde pek rastlanmayan bir biçimde **Dabbe** filminde gün sahnelerinin sayısı fazladır; fakat daha çok i mekanlar tercih edilmiştir. **Dabbe** filminde, diğer türlerden farklı olarak, zaman ve mekân belirsiz kılınmaya çalışılmıştır; fakat bunun tre özgü olduğunu ve alışılmışın dışında bir kullanım olmadığını belirtmek gerekir.

2000’li yıllarda gişe filmi üretiminde, geçmişin izinden gidildiği görülmüştür. Dönemin seyircisi, Yeşilçam ve Hollywood sinemasının örneklerini izlemeye

alışkındır ve seyirciye yaklaşma arzusunda olan film üreticileri, bu iki estetik yapının izlerini taşıyan filmler üretmiştir. Sonuç olarak, filmlerin büyük bir kitleye hitap etmesi için karmaşık senaryolardan uzak durulduğu; basit ve kolay anlaşılır hikâyelerin tercih edildiği gözlenmiştir. Biçimsel olarak Hollywood ve Yeşilçam geleneğini taşıyan filmlerde, konu ve öğelerin dönemine uygun biçimde güncelleştirildiği görülmüştür.





## KAYNAKÇA

### 1- Kitaplar

- Abisel, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, Oğuz (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Say Yayınları.
- Akça, Kerem (2018). Yerli Sinemada Hollywood Kuşağı. İstanbul: H2O Yayıncılık.
- Arslanteppe, Mehmet (2015). “Gösteri Sanatlarımızdan Karagöz Oyunlarının Yeşilçam Sinemasının Anlatı Yapısı Üzerinden Etkileri”. Şu Kitapta: Hazırlayan: Ünver Oral. Radyo-Sinema-Tv. ve Geleneksel Tiyatromuz. İstanbul: Kitabevi Yay, 126-134.
- Andrew, J. Dudley (2010). Büyük Sinema Kuramları. İstanbul: Doruk Yay.
- Atayman, Veysel (2016). Popüler Sinemanın Mitolojisi. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Aslanyürek, Semir (2004). Senaryo Kuramı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başol, Öktem (2010). Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri. İstanbul: Pana Film Yayıncılık.
- Bordwell, David (1985). “Sanat Sineması Anlatısı”. Şu kitapta: Ed. Ali Karadoğan. Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: De Ki Yay, 125.
- Bordwell, David (2016). Hollywood’un Film Dili. İstanbul: Doruk Yay.
- Butler, Andrew M. (2011). Film Çalışmaları. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Chion, Michel (1992). Bir Senaryo Yazmak. İstanbul: Afa Yayınları.
- Coşkun, Esin (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çetinkaya, Tuncer, Veysel Atayman (2016). Popüler Sinemanın Mitolojisi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Daldal, Aslı (2005), 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Dede, M. Bilal (2011). “Sinemada Yıldız Sistemi”. Şu Kitapta: Ed. Murat İri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. İstanbul: Derin Yayınları. 237-243.
- Dorsay, Atilla; Turhan Gürkan (1974). Sinema Ansiklopedisi. İstanbul: Hürriyet Gösteri Yayınları.
- Eyüboğlu, Sabahattin (1997). Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler. İzmir: Cem Yayınevi.
- Eşli, Meral Özçınar (2012). Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Foss, Bob (2012). Anlatım Teknikleri ve Dramaturgi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Geçgin, Ercan (2018). Kültürel Farklılaşma Açısından “Arif” ve “Recep İvedik” Karakterleri. Şu Kitapta: Ed. Gülçin Taşkiran, Ercan Geçgin. Current Debates in Gender & Cultural Studies. United Kingdom: IJOPEC Publication Limited, 183-195.
- Gevgilili, Ali. (2014). Çağını Sorgulayan Sinema. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Gönen, Metin (2007). Hollywood Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Güvemli, Zahir (1960). Sinema Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Holm, D.K (2011). Bağımsız Sinema. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- İri, Murat (2012). Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek. İstanbul: Derin Yay.
- Kaplan, F. N. (2015). 60’lı Yıllar Aile Sineması, İstanbul: Pales Yayınları.
- Karadoğan, Ali (2010). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: De Ki Yay.
- Khun, Annette; Guy Westwell (2012). Oxford Dictionary of Film Studies. United Kingdom: Oxford University Press.
- Kırel, Serpil (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

- Kırel, Serpil (2011). "Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi". Şu Kitapta: Ed. Murat İri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. İstanbul: Derin Yayınları, 243- 286.
- Norman, Barry (1997). Yüzyılın En İyi 100 Filmi. Çev. Vehbi Sargın-Jale Mutlu. İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1994). Türk Sineması. Cilt 1, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özakman, Turgut (2012). Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Özden, Zafer (2004). Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özgüç, Agah (1984). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özgüç, Agah (1990). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yay.
- Özgüç, Agah (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özgüç, Agah (1995). Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü. İstanbul: Afa Sinema.
- Özgüç, Agah (2012). Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü. İstanbul: Horizon International.
- Özön, Nijat (1968). 1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat (1981). Sinema ve Televizyon Terimler Sözlüğü. Ankara: TDK Yay.
- Özön, Nijat (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi. İstanbul: Hil Yay.
- Özön, Nijat (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özkan, Evrim Töre (2010). İstanbul Film Endüstrisi, İstanbul'da Kültür Ekonomisine Yön Veren Dinamikler. Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Özkan, Evrim Töre (2020). İstanbul Film Endüstrisi, İstanbul'da Kültür Ekonomisine Yön Veren Dinamikler. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Pösteği, Nigâr (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Ryan, Michael, Douglas Kellner (2010). Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Singleton, Ralph S. (2004). Amerikan Film Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Es Yayınları.
- Scognamillo, G. (1987). Türk Sinema Tarihi 1896- 1986. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sepetçi, Tülin (2011). "2000 Sonrası Türk Korku Sineması ve Kadın Temsilleri." Şu kitapta: Ed. Özgür Yılmazkol. 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış. İstanbul: Okur Kitaplığı, 255-279.
- Shone, Tom (2014). Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love The Summer. Free Press: Washington.
- Smelik, Anneke (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi. Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stringer, Julian (2003). Movie Blockbuster. Newyork: Rautledge Taylor &Francis Group.
- Şasa, Ayşe (2010). Ayşe Şasa'nın Yeşilçam Günlüğü. İstanbul: Küre Yayınları.
- Şentürk, Rıdvan (2014). Türk Sinemasının Durum Analizi, Kültürel ve Sanatsal Araştırmalar. İstanbul: İto Yay.
- Şentürk, Rıdvan (2017). Türkiye'de Film Endüstrisi (2011-2015). İstanbul: İto Yay.
- Teksoy, Rekin (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Cilt 1. İstanbul: Oğlak Yay.
- Tunç, Ertan (2012). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı. İstanbul: Doruk Yay.
- Türk, İbrahim (2001). Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yağız, Nebahat (2009). Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi. İstanbul: İşaret Yayınları.  
Yalsızuçanlar, Sadık (2014). Rüya Sineması. İstanbul: Palto Yayınevi.  
Yurdigül, Yusuf (2011). “2000 Sonrası Türk Sinemasında Özel Efekt Kullanımı.” Şu kitapta: Ed. Özgür Yılmazkol. 2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış. İstanbul: Okur Kitaplığı, 195- 223.  
Yüksel, Sinem Evren (2019). “1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Aşk Anlatıları.” Şu Kitapta: Der. Tezcan Durna, Nehir Durna. Aşkın Halleri: Aşk Üzerine Disiplinlerarası Bir İnceleme. Ankara: Um:ag Vakfı Yayınları, 191-219.

## **2- Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar**

Agocuk, Pelin (2012). Türk Sinemasında Melodram 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Lefkoşa.

Akar, Damla (2018). “Filmlerin Tanıtımında Halkla İlişkiler Aracı Olarak Instagram Kullanımı: Ayla Filmi Örneği”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı: 29: 95-109.

Anday, Melih Cevdet (1956). “Sinema Sanatı ve Türk Sineması Konulu Soruşturma Cevap IV”. Yeni Ufuklar Dergisi. Cilt: 4. Sayı: 32. 447- 448

Arslan, Eylem (2011). “2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi”. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı: 25: 18-32.

Arslantepe, Mehmet (2008). Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı. Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt: X. Sayı 1. 237- 256.

Atam, Zahit (2009). “Türkiye’de Sinema İdeolojisi Hatırlarken: 1960’larda Devrimci Sinema- Ulusal Sinema Tartışmalarının Arka Planı Üzerine 1”. Yeni İnsan, Yeni Sinema, Sayı: 24, 28-50.

Bayraktaroğlu, Ali, Ufuk Uğur (2011). “Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi.” Art-e Sanat Dergisi. Cilt: 4. Sayı: 7: 1-20.

Becerikli, Rıfat (2011). 2000’li Yıllar Türk Sinemasında Ailenin Sunumu. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

Becerikli, Rıfat (2016). “Yeniden Çevrim (Re-make) Filmlerde Değişen Benzeşen Kültürel Kodlar Türkiye- Güney Kore Karşılaştırması.” 1. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu. Elâzığ: 648-657.

Birincioğlu, Yıldız Derya (2019). “Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanuna Dair Değerlendirmeler.” Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi. 6 (1): 75-98.

Büker, Seçil (2006). “Kurtlar Vadisi Irak’da Eksiği Kahraman Dolduruyor.” İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. Sayı: 22: 137-156.

Çömlekçi, Ebru (2018). 2000 Yılından Sonra Gişede İyi Bilet Satışı Gerçekleştirmiş Komedi Sinema Filmlerinin Pazarlama Faaliyetleri. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Erhat, Azra (1956). “Sinema Sanatı ve Türk Sineması Konulu Soruşturma Cevap II.” Yeni Ufuklar Dergisi. Cilt: 4. Sayı: 31. 401-408.

Erkan, Erol (2019). “Popüler Dinin Yeniden Üretilmesinde ve Yaygınlaştırılmasında Türk Korku Sineması.” Bilimname Dergisi. Sayı:1: 407- 429.

- Erkılıç, Hakan (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Erkılıç, Hakan (2009). “Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema.” *Kebikeç Dergisi*. Sayı: 27: 143-162.
- Erus, Zeynep Çetin (2007). “Son On Yılın Popüler Türk Sinemasında Televizyon Sektörünün Rolü.” *Marmara İletişim Dergisi*. 123-133.
- Gökbek, Çağdaş (2018). “Türk Sinemasında Algı Yönetimi: Kurtlar Vadisi Irak Örneği.” *Black Sea Journal of Public and Social Science* 1(1): 30-36.
- Göker, Neslihan (2017). “Türkiye’de Sinema Seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir İllerinde Bir İzleyici Araştırması.” *International Journal of Social Science*. Sayı: 64: 431-456.
- Gön, Aslı (2016). “Kurmacaya Hükmetmek: Komedi ve Sanat Filmlerinde (Öz)Düşünümsellik.” *Moment Dergi*. 3(2): 339-368.
- Halis, Şan Ararat (2017). “Tarihsel Bir Karşıtlığın Tezahürü: 2002 Sonrası Türk Korku Filmlerinde Bilim-Din Çatışması.” *Selçuk İletişim Dergisi*. 9 (4): 221-237.
- Herrington, Colton Jordan (2015). *Film Marketing & The Creation Of The Hollywood Blockbuster*. A thesis. University of Mississippi. Oxford.
- Husrevoğlu, Tuğba (2019). 2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- İnal, Ufuk (2017). “Dabbe, Gen ve Ada: Zombilerin Düğünü Filmleri Üzerinden Türk Korku Sinemasında Anlatı Yapısı.” *Ulak Bilge Dergisi*. Cilt: 5. Sayı: 18: 2001-2026.
- Kabataş, Mustafa (2017). “Müziğin Sinema Üzerine Etkisi”. *Doğu Anadolu Sosyal Bilimlerde Eğilimler Dergisi*. 1/2: 37- 48.
- Kalemci, R. Arzu, Şükrü Özen (2011). “Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin ‘Sosyal Dışlama’ Etkisi”. *Amme İdaresi Dergisi*. Sayı: 1: 51-88.
- Kalıpçı, Müge (2016). “Metinlerarasılık Kapsamında G.O.R.A. ve A.R.O.G. Filmlerinin İncelenmesi.” *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 9: 69- 80
- Kanburoğlu, Özer (2017). “İstanbul’da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu.” İstanbul: İstanbul Kalkınma Ajansı.
- Kapıcı, Ece P., Ufuk Uğur (2019). “2000 Sonrası Türk Güldürü Sinemasında Devam Filmleri”. (Ed.) Mehmet Yılmaz. ERASMUS Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Uluslararası Akademik Çalışmalar Sempozyumu. İzmir: Asos Yayınevi: 59- 69.
- Karahanoglu, Işıl (2007). 1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Karakaya, Serdar (2007). “Son Dönem Popüler Türk Sinemasında Anlatı Yapısı ve Çözümlemeli/ Karşılaştırmalı Üç Örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Şimdi Asker”.” *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 6. Sayı: 19: 233-249.
- Kaşıkcı, Semih (2016). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mizah Anlayışı ve Toplum Üzerindeki Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.
- Kılıç, Işkın Özbüyük (2018). “Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: Recep İvedik Örneği”. *TRT Akademi Dergisi*. Cilt 3. Sayı: 5: 324- 343.

- Kırşavoğlu, Barış (2015). "Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri." Doğu Batı Dergisi, Sayı: 75. 205- 216.
- Konukman, Emrah Alparslan (2018). "Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinemada Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı." TRT Akademi Dergisi. Cilt: 3 Sayı: 5: 306-321.
- Koç, Okan (2015). "Komik Olanın Peşinde: Parodi." Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi. Cilt: CIX Sayı: 767-768: 233-238.
- Meriç, Murat (2009). "Türkiye’de Sinema- Müzik İlişkilerine Bir Bakış". Kebikeç. Sayı: 28: 205-214.
- Metin, Özgür Velioğlu (2019). "Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları." Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. Cilt: 7. Sayı: 1. 398- 429.
- Okan, Tuncan (1968). "Türk Sinemasının Ekonomik Sorunları." Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 17: 14- 17.
- Özön, Nijat (1968). "Türk Sinemasının Sorunları." Yeni Sinema Dergisi. Sayı: 17: 10- 13.
- Selçuk, Ayhan (2006). "Kurtlar Vadisi Irak Filminde Kültürel Ögeler ve Kimlik Sunumları Üzerine Bir İnceleme." İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. Sayı: 22: 183- 210.
- Sevinç, Zeynep (2014). "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme." Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 40. 97-118.
- Sözen, Mustafa (2015). "Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Sayı: 18: 34-65.
- Taner, Haldun (1956). "Sinema Sanatı ve Türk Sineması Konulu Soruşturma Cevap III." Yeni Ufuklar Dergisi. Cilt 4. Sayı: 31: 405-408.
- Tekeoğlu, A. Nurdan Tümbek (2016). "Türk Filmlerinde Yaşanan Pazarlama Sorunları ile İlgili Araştırma." İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 29. 349- 370.
- Tezgören, Ayla Karlı (2018). "2000’li Yıllar Türk Sinemasında Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodram." Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Watkins, Roger (1969). "Özgür Sinema’nın Tarihçesi." Çev. Olcay Sevinç. Yeni Sinema, Sayı: 28/29- 51.
- Erdal Dağdaş, Nursen Aydın vd. (2018). "Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme." TRTakademi. Cilt 3 Sayı: 5- 188-218.
- Yıldırım, Tunç (2015). "Türk Sinema Tarihyazımı ve Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Giysici Olarak Portresi (1948-1959)." Doğu Batı Dergisi. Sayı: 72. 27-67.
- Yıldırım, Tunç (2015). "Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam’ın Standart Türlerine Giriş, Tarihi Filmler, Komediler, Polisliyeler (1948-1959)." Doğu Batı Dergisi. Sayı: 73. 209-242.
- Yıldırım Tunç (2015). "Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam’ın Standart Türlerine Giriş, Melodramlar- Köy Filmleri 1948-1959)". Doğu Batı Dergisi. Sayı: 74. 29- 62.
- Yılmaz, Mahmut İlkay (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşra’nın Yeniden İnşası: Postmodern Bir Taşralı İmgesi Olarak Recep İvedik. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Elâzığ.

### 3- Elektronik Kaynak

Açar, Mehmet (2015). HT. <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/1025633-mucizenin-sirri-ogretmende>. Erişim Tarihi: 18.08.2020.

Arslanteppe, Mehmet (t.y.). Yedinci Sanat. <http://www.yedincisanat.net/turk-komedi-sinemasinin-gelisim-sureci/>. Erişim Tarihi: 23.03.2020.

Akser, Murat (2018). Panorama Khas. <http://panorama.khas.edu.tr/dosya-turk-sinemasinda-blockbusterlar-595>, Erişim Tarihi: 12.11.2020.

Scognomillo, Giovanni(2004).TSA.<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/45/yesilca-m-mitolojisi>. Erişim Tarihi: 18.03.2020.

Karayel, Funda (31 Mart 2019). Türk Sinemasında 1 TL Skandalı. Erişim: Sabah/Günaydın/ Yazarlar. Turkuvaz Medya Grubu.

<https://www.sabah.com.tr/gunaydin/yazarlar/funda-karayel/2019/03/31/turk-sinemasinda-1-tl-skandali>. Son Erişim Tarihi: 19.11.2020.

<https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri>

Son Erişim Tarihi: 05.01.2021.



## EK I

Tablo 1. Türk Filmleri Seyirci Rekoru- İlk 20 (1989'dan günümüze)

	Film Adı	Dağıtımçı	Hafta	Seyirci Sayısı
1	Recep İvedik 5 (2017)	CGV Mars D.	25	7.437.050
2	Recep İvedik 4 (2014)	Tiglon	20	7.369.098
3	Düğün Dernek (2013)	UIP Türkiye	40	6.980.070
4	Fetih 1453 (2012)	Tiglon	52	6.572.618
5	Müslüm (2018)	CGV Mars D.	39	6.480.563
6	Düğün Dernek 2: Sünnet (2015)	CGV Mars D.	21	6.073.364
7	Ayla (2017)	CGV Mars D.	46	5.589.872
8	7. Koğuştaki Mucize (2019)	CJ Entertainment Turkey	28	5.361.450
9	Aile Arasında (2017)	CGV Mars D.	33	5.289.051
10	Arif v 216 (2018)	CGV Mars D.	20	4.968.462
11	Recep İvedik2 (2009)	Özen Film	24	4.333.144
12	Recep İvedik (2008)	Özen Film	32	4.301.693
13	Kurtlar Vadisi: Irak (2006)	KenDa	26	4.256.567
14	Ailecek Şaşkıncı (2018)	CGV Mars D.	23	4.034.858
15	G.O.R.A. (2004)	Warner Bros. Türkiye	36	4.001.711
16	Recep İvedik6 (2019)	CJ Entertainment Turkey	11	3.986.620
17	Eyyvah Eyyvah 2 (2011)	UIP Türkiye	38	3.947.988
18	CM101MMXI Fundamentals (2013)	Tiglon	30	3.842.535
19	Babam ve Oğlum (2005)	Özen Film	81	3.839.883
20	Mucize (2015)	Pinema	19	3.737.605

## **ÖZGEÇMİŞ**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dramatik Yazarlık/ Dramaturgi eğitimi aldı. Mezuniyetinin ardından TV sektöründe metin yazarı/senarist olarak çalışmaya başladı. Yazdığı kısa filmlerin yanı sıra “Tanrı Olmadan Hemen Önce” isimli bir de öykü kitabı bulunmaktadır.

Senaryo ekiplerinde yer aldığı televizyon dizisi ve programları: Heberler, Paranoyak Show, Saklı Kalan, Sevdam Alabora, Sevdaluk, Büyük Sürgün Kafkasya, Racon.

### **Aldığı Ödüller:**

“**Bakış**”, 3. Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Festivali, Kısa film senaryo yarışması, Mansiyon Ödülü (2020)

“**Consensus**”, İKFD 11. Ulusal Kısa Film Yarışması, Kurmaca Dalı, Birincilik Ödülü. (2013)

“**Dönüşüm “Dönüşebildiğimiz Kadar...”**”, Galatasaray Üniversitesi Sinepark Film Festivali, en iyi senaryo ödülü (2012), 10. Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali, Kurmaca Dalında Üçüncülük; İtalya Identita Film Festivali, Üçüncülük Ödülü.

“**Bir Ayrılık Oyunu**”, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması, ‘Sahnelenmeye Değer Oyun Ödülü’ (2009)