

BİR MELEZ ALT TÜR OLARAK YOL KOMEDİLERİ; SAĞ SALİM FİLM ÖRNEĞİ

Akıl Fikret TOSUN

Dr. Öğretim Üyesi / Asist. Prof. Dr.

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Van Yüzüncü Yıl University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Sinema Televizyon Bölümü / Department of Cinema Television

akilfikret.tosun@gmail.com Orcid: 0000-0002-1493-1784

<https://doi.org/10.32955/neuissar202321680>

Özet

Sinema tarihinde bir tür olarak komedi ve yol filmleri dikkat çekmektedir. Özellikle sessiz sinema dönemi itibarıyla komedi türü köklerini Antik Yunan dram sanatının bir türü olarak komedy ve fars geleneğinden almakla birlikte vodvil, burlesk, skeç gibi dram sanatının alt türlerinden ve Commedia dell'arte, parodi ile pandomim gibi oyun biçimlerinden de beslenmiştir. Merkezinde yol, yolcu, araç, seyahat, hareket, kimlik, kültür, özgürlük, dönüşüm, coğrafya vb. olan yol filmleri ise köklerini ağırlıklı olarak western türünden alır.

Bazen komedi filmlerinin anlatısının yol ve yol hikayeleri merkezinde inşa edildiği görülmektedir. Bunun sonucu olarak karşımıza gerek komedi filmi gerekse yol filmi öğelerinden oluşan yol komedileri çıkmaktadır. Bu perspektiften bakınca Sinemada yol komedileri melez bir alt tür olarak görülebilir. Bu melez alt tür ile Türk sinemasında da karşılaşmaktadır.

Bu çalışmada amaca yönelik örneklem çerçevesinde yönetmenliğini Ersoy Güler'in yaptığı ve bir yol komedisi olan 2012 yılı yapımı Sağ Salim adlı film seçilmiş olup gerek komedi gerekse yol filmlerine ait türsel gelenekler değerlendirilmiş ve Sağ Salim adlı filmin Amerikan sinemasındaki yol ve komedi filmlerinin türsel geleneklerinden-uzlaşımlarından etkilendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tür, Komedi, Yol Film, Yol Komedileri

ROAD COMEDIES AS A HYBRID SUBGENRE: “SAFE AND SOUND” MOVIE SAMPLE

Abstract

Comedy and road movies as a genre in the history of cinema attract attention. Especially as of the silent cinema period, the genre of comedy takes its roots from the comedy and Persian tradition as a genre of ancient Greek drama, but it has also been fed by sub-genres of drama such as vaudeville, burlesque, sketch, and game forms such as Commedia dell'arte, parody and pantomime. In its center, road, passenger, vehicle, travel, movement, identity, culture, freedom, transformation, geography etc. Road movies, on the other hand, take their roots mainly from the western genre. It is sometimes seen that the narrative of comedy films is built at the center of road and road stories. As a result of this, we come across road comedies, which consist of both comedy films and road films. From this perspective, road comedies in the cinema can be seen as a hybrid subgenre. This hybrid subgenre is also encountered in Turkish cinema. In this study, the movie named Sağ Salim, a road comedy directed by Ersoy Güler and produced in 2012, was chosen within the framework of purposeful sampling, and the genre traditions of both comedy and road movies were evaluated and Sağ Salim, it was seen that the film was influenced by the generic traditions-consensus of road and comedy films in American cinema.

Keywords: Cinema, Genre, Comedy, Road Movie, Road Comedies

Giriş

Kuşkusuz sinemada tür tartışmalarında, tür yapıcısı ve üreticisi olarak Hollywood merkezi bir rol üstlenmektedir. Ancak Steve Neale'nin de ifade ettiği gibi birçok Hollywood filmi ve birçok Hollywood türü melez ve çoklu türe özgüdür (Neale, 2000: s. 45). Bu perspektiften bakıldığında Komedi türüne ve yol filmi türüne özgü uzlaşımları-gelenekleri içerisinde barındıran yol komedilerinin melez bir alt tür olarak değerlendirilmesi mümkün görülmektedir. Esasen Komedi türü ile yol filminin kesişmesi tesadüf değildir. Yol filminin temel nosyonu olan yolculuk Gerald Mast'a göre aynı zamanda sıklıkla kullanılan komik olay örgülerinden birisidir (Horton, 2000: s. 24). Ancak sinema alanında yapılan kuramsal çalışmalarda yol komedileri kavramıyla nadiren karşılaşmaktadır. Bu metinlerin ışığında akademik anlamda sinema yazarları ve araştırmacılar tarafından yeterince tartışılmadığı görülen yol komedilerine yönelik bir çalışma gerçekleştirmek faydalı olacaktır. Bu nedenle komedi ve yol filmi türlerine özgü kapsamlı bir değerlendirmeye gerek görülmektedir. Sinemada komedi türünün uzlaşımları-geleneklerini genel olarak Antik Yunan komedyasından, Roma komedilerinden, fars anlayışından yani teatral biçimlerden miras aldığı görülmektedir. Özellikle sessiz sinema döneminden itibaren sinemada ağırlıklı olarak fiziksel komediye dayalı slapstick komedi (kaba komedi) ve romantik komedi ve kimi araştırmacılarca onun Amerikan versiyonu olarak değerlendirilen screwball-çılgın komedi örnekleri göze çarpmaktadır.

Çalışmaya konu olan ve amaca yönelik örneklem olduğu için seçilen Sağ Salim filmi ağırlıklı olarak slapstick, romantik ve screwball komedi unsurlarını içermektedir.

Yol teması sinemanın icadıyla birlikte beyazperdeye yansımıştır. Sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen 1895 yılı yapımı Lumiere kardeşlerin Trenin Gara Girişi adlı filmi ilk yol temalı film olarak tarihe geçmiştir. Bununla birlikte aslında türün kökeni sinemada başat bir tür olan Western'e dayanmaktadır. Western türü her şeyden önce yol filmlerinin de miras aldığı coğrafyayı, manzarayı tanımlamaktadır. Western de tanımlanan coğrafya-manzara (genellikle at ile kat edilen dağlar, ovalar, çöller, vadiler, vb.) yol filminin temel motivasyonu olan özgürlük ve özgürlük alanını da tanımlar. Çalışmaya konu olan Sağ Salim filmi, yol filmlerinin coğrafyayı, manzarayı tanımlama işlevini yerine getirirken aynı zamanda yol ile ilişkili olarak özellikle kadın karakter için özgürlüğü ve özgürlük alanını da tanımlar.

Ancak melez alt tür tanımlaması beraberinde akla baskın olan türü de getirir. Çoğu film tür melezleri olsa da, genellikle bir tür baskın olacaktır, diğer türler baskın türü destekleyecektir, bu nedenle "destekleyici türler" olarak adlandırılabilir (Selbo, 2015: s. xv). Bu çalışmada baskın tür komedidir. Yol filmi destekleyici tür olarak görülmüştür. Bu nedenle çalışmada ağırlıklı olarak baskın tür olarak Komedi türü ve bu türün akademik dünyada en çok tartışıldığı slapstick (kaba, fiziksel komedi), romantik komedi ve onun Amerikan versiyonu olarak görülen screwball (çılgın komedi) ele alınmıştır.

Bu makale komedi türü ve yol filmleri incelemelerini Hollywood sineması üzerinden gerçekleştirmiştir. Hollywood geleneksel olarak dünya film komedisi üzerinde baskın bir etkiye sahiptir (Horton, 1991, s.3). Öte yandan komedi türü bağlamında Sağ Salim filminin türsel uzlaşımlarının kökeni geleneksel Türk tiyatrosu, özellikle orta oyunu ve gölge oyunu bağlamında değerlendirilmemiştir. Bunun nedeni orta oyununun, köklerini milattan önceki Antik Roma güldürüsünden alan dolantı-entrika komedyasıyla benzer olmasıdır. Diğer yandan geleneksel gölge oyununun komedi unsuru olan Karagöz, Aristofan figürüne en yakın yaklaşımlardan birisidir. Karagöz, Eski Komedi'nin zeki kölesinin doğrudan torunudur. (Whitman, 1964: s. 54-288). Dolayısıyla türsel uzlaşım bağlamında daha tutarlı bir analiz için referans noktası Antik Roma komedyası ve Antik Roma komedyasının etkilendiği Antik Yunan komedyası olmalıdır. Nitekim makale sonucunda ortaya çıkan bulgular bunu doğrulamaktadır.

1. Sinemada Komedi Türü ve Kökenleri

Kuramsal çerçevede tür kavramı sıklıkla gündeme getirilmiştir. Kısaca değinmek gerekirse tür (genre) sözcüğü köken olarak Fransızcadır ve basitçe kind (tür, cins, çeşit vb) ya da type (tip, çeşit, cins, kategori) anlamına gelir. Film türlerinden bahsettiğimizde filmlerin belirli tiplerini belirtiriz. Bilim kurgu filmi, aksiyon

filmi, komedi, romans, müzikal, western bunlar kurmaca öykü anlatan sinemanın bazı türleridir (Bordwell ve Thompson, 2011: s. 328). Tür temel olarak anlatı ve pazarlama stratejileri üzerinden şekillenmektedir. Tür, Hollywood'un karakteristik yapımlarına ve bunların ürettiği farklı film türlerine atıfta bulunur (Pearson ve Simpson, 2001: s. 273). Tür kelimesi, temel anlatı ve üslup uzlaşmaları açısından filmin sabit bir kategori olarak tanımını ima eder (Vighi, 2012: s. 77). Türler, belirli ortak unsurları olan sanatsal veya kültürel eserlerin çeşitleri veya tiplerinin kategorileridir. Filmde ortak türe dair unsurlar konu, tema, anlatı ve üslup kuralları, karakter tipleri, olay örgüleri ve ikonografiyi içerir (Grant, 2006: s. 297). Özetle sinemada türe dair bu görüşler türün gerek üretim gerekse biçim ve içerik bağlamında bir uzlaşım-gelenekler kümesi olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte tür tartışmalarında sinema endüstrisinin karlılık stratejileri türe dair melezlik kavramını ön plana çıkarmaktadır. Endüstrinin mümkün olduğu kadar çok izleyici grubuna ulaşma istekleri nedeniyle, türsel melezlik her zaman film metinlerinin özünü oluşturmuştur (Azcona, 2010: s. 26). Film kuramcısı Janet Staiger için Hollywood filmleri hiçbir zaman "saf" olmamıştır (Selbo, 2005: s. 11). Hollywood'un klasik çağında, Hollywood'un neredeyse tüm filmleri, her zaman bir tür genel olay örgüsünü, bir aşk olay örgüsünü diğerleriyle birleştirme eğiliminde oldukları için melezdir. Sinemanın hem içinde hem de dışında, görünüşte en "saf" ve istikrarlı türlerin çoğunun, başlangıçta ya belirli türsel rejimler içinde ya da bu rejimler arasında daha önce ayrı ve ayrı türlerden gelen öğeleri birleştirerek evrimleşmiştir. Melezler belirli ve farklı türsel bileşenlerin kombinasyonları olarak kabul edilir (Grant, 2003: s. 172-173). Bu çerçeveden değerlendirildiğinde yol komedileri göz önüne alındığında baskın tür olarak görülen Komedi türü ile ilişkili yaygın melezler arasında komedi / aksiyon, komedi / macera, komedi / arkadaş, komedi / yol filmleri yer almaktadır (Selbo, 2005: s. 52). Komedi aynı zamanda melez biçimde ya da kurucu bir unsur olarak, hemen hemen tüm diğer türlerde bulunur (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 91).

Daha öncede ifade edildiği gibi Hollywood sineması komedi türü için dünya sinemasına rol model olmuştur. Komedi, Hollywood sinemasının endüstriyel ve estetik rejiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Komedi her zaman düzenli olarak üretilmiştir ve komedi her zaman popülerdir. (Neale ve Krutnik, 1990: s. 100-101). Amerikan sinemasında komedi filmleri sessiz sinema dönemine damgasını vuran ve günümüzde de etkisini sürdüren slapstick (kaba-fiziksel komedi), sesli dönem ile birlikte romantik komedi, screwball (çılgın komedi), kara komedi, parodi gibi alt türler ile dikkat çekmektedir. Fakat yapılan akademik çalışmalar slapstick (kaba, fiziksel komedi) ve romantik dolayısıyla screwball (metnin ilerleyen bölümlerinde romantik ve screwball komedinin eş anlamlı görüldüğü ifade edilecektir) üzerinedir. Bir dizi komedi alt türü, özellikle de slapstick ve romantik komedi, film tarihçilerini cezbetmiştir (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 92).

Hollywood sineması göz önüne alındığında bilinmesi gereken en önemli şey Hollywood komedilerindeki birçok sahnenin, neredeyse yalnızca gagların (gülünç durum veya söz), komik olayların, kazaların, tesadüflerin, rastlantıların ve komik performansın sergilenmesi için var olmasıdır. (Neale ve Krutnik, 1990: s. 102). Sessiz sinema koşulları düşünüldüğünde yukarıda ifade edilen anlayışın fiziksel performanslar ile sağlanabileceği görülmektedir.

Birleşik Amerika'da sessiz sinema komedi ağırlıklıdır. Slapstick (fiziksel komedi) ise, Amerikan sessiz sinemasına hakim egemen biçimdir. Slapstick komedi filmi, erken dönem sinemasında ve sessiz sinemada yaygın olan, fiziksel ve geniş komediyi ön plana çıkaran bir alt türdür. Slapstick filmler performans odaklıdır ve gag (gülünç durum), büyük bir salaklık ve hata, takip, kovalamaca, çılgınlık, aptalca hareketler vb. slapstick unsuru bir araya getirmek için kullanılan nispeten zayıflatılmış bir anlatıdan oluşma eğilimindedir (Kuhn ve Westwell 2012: s. 378-379). Slapstick 1910'lar boyunca en popüler komedi biçimi olarak, kaos, anarşi, heyecana vurgu yapmıştır (Horton ve Rapf, 2013: s. 44). Bu çerçevede slapstick, yasakları ve yasaları askıya alan karnavalesk özellikler de barındırır. Slapstick biçim, genellikle yıkıcı, karnavalesk, otoriteye ve sosyal hiyerarşiye meydan okuması nedeniyle de değerlidir. (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 379). Slapstick abartılıdır ve genellikle beceriksizlikler, utanç verici olaylar ve şiddet eylemi taklidi içeren absürd durumlarla karakterize edilir (Sover, 2018: s. 262). Slapstick komedide düşme-düşürülme ve darbe merkezi bir rol oynamaktadır. Bunların yanı sıra slapstick sürpriz, düzenbazlık, taklit gibi unsurları da içermektedir. Slapstick Chaplin kısımlarında da görüleceği gibi komik eylemi kazara, rastlantısal ve tesadüfi olarak tekrarlar. Bütün bunlar

beraberinde Buster Keaton, Harold Lloyd, Marx Kardeşler vb. slapstick-fiziksel komediye özgü gerilim de üretirler. Kuşkusuz birçok slapstick filmde görülen yüzlere fırlatılan turtalar, kafalara vurulan tavalalar, komik dövüşler, tokatlar, tökezlemeler, yuvarlanmalar, duvarlara yürümler vb. de yukarıda belirtilen slapstick unsurlara eklenebilir. Öte yandan slapstick-fiziksel komedinin abartma tarzından dolayı, fırlatılan turtalar vb. hatalar, salaklıklar, aptallıklar, sakarlıklar slapstick fars olarak değerlendirilebilir. Slapstick için fars sıklıkla karşılaşılan ve faydanılan bir teatral referanstır. Fars ilkel, yalınç güldürme öğelerinden yararlanan, kimi kez inanırlığın sınırını aşan, gülümsemekle yetinmeyip güldürmeyi amaç edinen hafif komik oyun olarak tanımlanmaktadır (Taner ve Nutku, 1966: s. 36).

Nitekim 1910'ların ve 1920'lerin sessiz komedilerini palyaçuluk geleneklerinin modern bir yeniden yorumu olarak tanımlamaya çalışan bir düşünce çizgisi de bulunmaktadır Ayrıca sıklıkla görülen slapstick şiddet, slapstick'in doğası gereği daha öncede vurgulandığı gibi rastlantısaldır, kazaradır, tesadüfidir. Onu dehşete düşürmek yerine komik yapan şeyin anahtarı budur (Kalat, 2019: s. 5-63). Bununla birlikte Slapstick evren kaotik ve anarşik bir evren olarak nitelendirilebilir. Marx Kardeşlerin yanı sıra Sennett'in Keystone filmle- rinde yarattığı komik kaos ve anarşi dikkat çekicidir. Mack Sennett'in Keystone Kops ve Bathing Beauties kolektifleri veya Buster Keaton'ın Polisler (1922) ve Buster'ın sayısız gelin tarafından kovalandığı muhte- şem Yedi Şans (1925) filmindeki mobil grup koreografilerinde görüleceği gibi, biriken şiddetli hareketler, slapstick bedenler çoğaltılabilir, şiddet ve kaos katlanarak arttırılabilir (Paulus ve King, 2010: s. 230). Bu perspektiften bakınca slapstick şiddetin komikleştirilmesi daha da anlaşılır olmaktadır. Komedinin ayrıca- lığı komik boyuttur. Gerçek olmadığını bildiğimiz halde, komik yaklaşım ikna olmamızı sağlar. Hatta fars (düşük komedi) ve kaba komedilerde (slapstick) bile fiziksel darbe ne kadar şiddetli olursa olsun kalıcı bir hasar görülmez.(Miller, 1993: s. 254).

ABD'li yapımcılar Mack Sennett (özellikle dikkat çeken keystone polisleri ve Chaplin kısıları) , Hal Roach ve Al Christie'nin 40.000 makaralık slapstick komedi ürettikleri iddia edilmektedir. Amerikan sinemasında, Chaplin, Keaton, Harold Lloyd ve W.C. Fields en yaygın olarak slapstick ile ilişkilendirilen figürlerdir ve çalışmaları dünya çapında önemli bir etki yaratmıştır. (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 378). Ancak film üretim biçiminin değişimi ve dönüşümü slapstick komedileri ve komedyenleri de etkilemiştir. Gag temelli slapstick komedi, 1910'larda komedyen merkezli komediye kanalize edilmeye başlanmıştır. Kramer, komik sanatçı- ların slapstick temelli komedide düzenleyici güç olarak ortaya çıktığını savunur. 1920'lerin sonlarında ve 20'lerin başlarında slapstick "komedyen komedileri" daha çok statüsünü ve performansını diğer tüm aktör- lardan farklı kılan yıldız komedyenin karakteri ve performansıyla ilgilenmişlerdir. Böylece yıldız filmin ana cazibe merkezi haline gelmiştir. Yıldız oyuncuyu slapstick komedide merkezileştirmek, daha büyük biçim- sel istikrara doğru atılan bir adımdır. Bir başka önemli faktör de komedyen merkezli uzun metrajlı filmin yeniliğidir (Karnick ve Jenkins, 1995: s. 18). Önemli değişim yılları olan 1920'lerin başlarında Hollywood merkezli film şirketleri yılda 600'den fazla uzun metrajlı film çekmiştir. Keystone film şirketiyle ilişkilendirilen vodvil ve slapstick gelenekleri ve Charlie Chaplin ve Buster Keaton uzun metrajlı filmleri seyirci karşısına çıkmıştır (Kuhn ve Westwell 2012: s. 206).

1920'lerin uzun metrajlı filmlerinde Chaplin, Keaton ve Lloyd kendilerini "kibar" sosyal komedi ilkelerine uydurmuşlar ve filmlerinde komik performans ve anlatıyı bütünleştirmeye çalışmışlardır. Hollywood ko- medyen komedisi, ana akım kurmaca filmlerden önemli bir açıdan farklıdır. Komedyen merkezli filmler sadece klasik sinemanın anlatı temelli estetiğine göre düzenlenmemiştir. Bunun yerine, kurmaca yapım ve performatif eğlence gösterisinin bir kombinasyonunu sergilerler. Bu filmlerde, Klasik temsil paradigması- nın bazı yönleri, kökleri vodvil ve burlesk gibi çeşitli biçimlerde bulunan bir sunumsal çekim tarzıyla bir arada var olur (Karnick ve Jenkins, 1995: s.19-20). Slapstick komedi sinemada sesin kullanımından sonra da etkisini devam ettirmiştir. Marx Kardeşler, Laurel ve Hardy, Üç Ahbap Çavuş, Abbott ve Costello, Bob Hope ve Bing Crosby, Dean Martin, Jerry Lewis, Peter Sellers, Rowan Atkinson, Mel Brooks, Woody Allen, Jim Carrey, Leslie Nielsen, Eddie Murphy, Chevy Chase ve Steve Martin' in komedilerinde slapstick (kaba-fizik- sel komedi) unsurlara rastlanılmaktadır. Özellikle 1963-2006 yılları arasında çekilen Pembe Panter serisi, 1984-1994 yılları arasında gerçekleştirilen Polis Akademisi serisi ve 1988-1994 yılların arasında çekilen Çıp- lak Silah serisi slapstick unsurlar açısından dikkat çekmektedir. Benzer durum Türk sineması için de geçerli- dir. Öztürk Serengil, Sadri Alışık, Kemal Sunal, Zeki Alasya ve Metin Akpınar, Şener Şen ve Şahan Gökbarar

komedilerinde slapstick unsurlar sıklıkla görülmektedir. Özellikle Hababam Sınıfı serisi (1975-2005), Süt Kardeşler, Tosun Paşa (1976), Şaban Oğlu Şaban (1977) vb. Arzu film komedilerinde sıklıkla slapstick (fiziksel komedi) unsurları yer almaktadır. Yine Arzu film komedisi olan Maskeli Beşler (2005-2008), ve diğer yapım firmaları tarafından gerçekleştirilen Çakallarla Dans (2010-2018), Recep İvedik (2008-2022), Kolpaçino (2009-2016) ve Dügün Dernek (2013-2015) gibi seri filmlerde de slapstick unsurlar görülmektedir.

Sinemada komedi türünde öne çıkan bir başka önemli tür slapsitck geleneğinden de beslenen fakat anlatıyı önceleyen romantik komedi ve onunla ilişkili screwball-çılğın komedidir. Sinema alanındaki akademik çevrelerce tartışılan romantik komedi ve screwball-çılğın komedi ilişkisidir. Bazı eleştirmenler screwball komedisini Hollywood'da 1934 ile 1940'ların başları arasında yapılmış herhangi bir romantik komediye gönderme yapmak için kullanırken, diğerleri de (tarihi ne olursa olsun) sorumsuz ya da çılğın karakterler ve slapstick eğilimleri için kullanmışlardır (Glitre, 2006: s. 24). Genel olarak Steve Neale, Frank Krutnik, Claire Mortimer, Andrew Horton gibi bazı film araştırmacıları romantik komedi ile screwball-çılğın komediyi eş anlamlı kullanıldığını vurgulamışlardır. Amerika Birleşik Devletleri'nde romantik komedi şu ya da bu şekilde çılğın komedi olarak tanımlanabilir (Horton, 2000: s. 64). Hollywood'un klasik döneminde screwball-çılğın komedi, romantik komedi olarak tanımlanır (Grant, 2003: s. 415). Bu nedenle çalışmada romantik komedi terimi ve screwball komedi eş anlamlı olarak kullanılmıştır.

Screwball hızlı hareket eden farsa dayalı aksiyon, geniş fiziksel komedi ve kavgacı diyalog ile karakterize edilen, slapstick'in dinamik enerjisinin bir kısmını miras alan bir komedi türüdür (Kuhn ve Westwell, 2012: s. 354). Klasik Hollywood sinemasının ilk on yıllarında, anlatının genellikle bir dizi fiziksel gaglardan oluşan slapstickten, gagların bir anlatı çizgisinden doğma eğiliminde olduğu karakter merkezli komediye ve bunula birlikte komik unsurların nispeten dağınık olduğu ve hedefe yönelik bir anlatı yapısına tamamen dahil olduğu bir komedi türü olan screwball komediye evrilen bir süreç yaşanmıştır (Allen ve Smith: 1997, s. 399). Kuşkusuz bu geçişin hem teknik, estetik, anlatsal hem de ekonomik, kültürel, sosyolojik ve politik nedenleri bulunmaktadır. Sesin devreye girmesi, New York'tan Hollywood'a getirilen oyun yazarları ve bunun sonucunda diyaloglara dayalı komedinin varlığı, 1929'da yaşanan ekonomik krizin toplumsal etkilerinin aşılma çabası, film dilinin gelişimi ve bütünlüklü bir anlatı yapısının benimsenmesi, 1934 yılında çıkan sinema filmi yapım yasası screwball'a evrilen sürecin nedenleri olarak görülebilir. Bunların yanı sıra slapstick, son tahlilde, romantizm ya da onun gerçekleşmesi için bir araç olarak uygunsuz, yetersizdir. Bir romantizmi sürdürmeye ve bu türden bir son üretmeye muktedir bir olay örgüsünden yoksundur (Neale ve Krutnik, 1990: s. 25). Romantik komedinin 1930'larda, sadece sesin filmlere gelmesiyle değil, aynı zamanda Amerika'nın büyük buhranı atlatıp kendi değerlerini yeniden değerlendirmesiyle gelişmesi şaşırtıcı değildir. Film akademisyeni Thomas Schatz'ın yorumladığı gibi, screwball hızlı tempolu üst tabaka romantizmini yeniden yapılandırarak buhran dönemi ekran komedisine egemen olmuş ve o dönemin en önemli ve ilgi çekici sosyal yorumunu sağlamıştır (Horton, 2000: s. 65).

Screwball komedi Frank Capra'nın yönettiği It Happened One Night (1934) ve Howard Hawks'ın yönettiği 20th Century (1934) ve Bringing Up Baby (1938) filmi ile yeni bir komedi tarzı olarak sinema tarihindeki yerini almıştır. Screwball dünyası, üst sınıf ve şehirli, siyah kravatlı, göz kamaştırıcı gece elbiseli, şampanya içen kafe sosyetesı tipleriyle doludur. Sıklıkla zenginlikle ifade edilen bu toplumsal güç farkı, genellikle bir düşmanlık, uzlaşmazlık kaynağıdır, ancak aynı zamanda cinsiyetin güç eşitsizliklerinin yer değiştirmesini de sağlar. Kadın kahraman genellikle erkek kahramandan daha fazla sosyal güce sahiptir veya öyle görünmektedir. Alternatif olarak, kahraman gerçekte olduğundan daha az sosyal güce sahipmiş gibi davranır. En yaygın Hollywood romantik komedi olay örgüsü "cinsiyetlerin savaşını" içerir: kahraman ve kadın kahraman rekabet halindedir, başlangıçta birbirlerinden hoşlanmazlar ve hatta nefret ederler, ancak genellikle bir tersine çevirme süreciyle düşmanlıktan uzlaşmaya doğru hareket ederler. Bu olay örgüsü, her zaman toplumsal cinsiyet ve eşitlikle ilgili soruları gündeme getirmiştir (Glitre, 2006: s. 19-26). Amerikan screwball-çılğın komedisinde romantik çift çok farklı sosyal çevrelerden gelmiştir. Daha spesifik olarak, biri genellikle üst veya zengin sınıftan, diğeri orta veya alt sınıftandır. Bu tür bir komedinin odak noktası, özellikle kişisel arzu ile aile ve sosyal kurumlar arasındaki çatışmayla ilgili olarak erkek kız ilişkileridir. Geleneksel olarak genç çiftlerin amacı, tüm birlikteliklerin en resmi olanına, yani evliliğe ulaşmaktır. Çiftin içindeki kişisel farklılıkların üstesinden gelmek ve ailesel, sosyal veya her ikisi birden engelleyici figürleri yenmek, romantik

komedinin gerektirdiği sıkı olay örgüsünün malzemesidir (Horton, 2000: s. 49-65). Komedi sürprizler ve öngörülemeyen şeyler üzerinden beslenir. Anlatı mantığı ve sürekliliğinden kopuş beklenmedik olaylarla, mizahın uyumsuz doğası ile ilişkilidir. Romantik komedilerde beklenmedik olaylara dayalı komik sürprizler mizah üretirler. Tipik bir romantik komedi filmi yanlış kimlik, gizlenme, gerçeği gizleme, sahte tavır takınma, toplum içinde aşağılama, arkadaşlara güvenme, zamana karşı bir yarış gibi özellikler taşır. Yanlış anlamalar ve kılık değiştirmeler, gülünç durumlar ve mutlu son burada bulunabilir. Hikayenin merkezine yerleştirilen savaşı bir çift patlayıcı ilişkilerinin ilerleyişini belirleyen çılgın kaçışlardan, kaostan, slapstickten ve hazır cevap, esprili, hızlı tempolu diyaloglardan sorumludur. Screwball terimi ilk olarak bu filmlerin kadın kahramanlarını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu da çılgın bir enerji ve belirli bir uyumsuzluk anlamına gelmektedir. Bu tür, hem Amerikan ekran komedisinin en popüler biçimi hem de en kalıcı biçimidir. Sinemada screwball-romantik komediye örnek olarak öne çıkan filmler olarak Ernst Lubitsch'in *Trouble in Paradise* (1932), George Cukor'un *Dinner at Eight* (1933), William Wyler'in *The Good Fairy* (1935), Billy Wilder'in *Some Like It Hot* (1959), John Huston'un *African Queen* (1951), John Ford'un *The Quiet Man* (1952), Woody Allen'nin *Annie Hall* (1977), Sydney Pollack'ın *Tootsie* (1982), Garry Marshall'ın *Pretty Woman* (1990), *Notting Hill* (1999), *Bridget Jones* (2001, 2004 ve 2016) gösterilebilir. (Horton, 2000: s. 65).

Screwball-romantik komedi türü ile Yeşilçam'dan günümüze Türk sinemasında da karşılaşılmaktadır. Romantik komedi türü ile ilişkili olarak öne çıkan filmler arasında *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (1978), *Oh Olsun*.(1973), *Cici Gelin*.(1967), *Delisin*.(1975), *Yalancı Yarım* (1973), *Hindistan Cevizi*. (1967), *Ateş Böceği*. (1975), *Ah Nerede* (1975), *Romantik Komedi 1: Aşk Tadında* (2010), *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (2013), *Aşk Çağırırsan Gelir* (2022), *Nasipse Olur* (2020), *Ağır Romantik* (2020), *Hadi İnşallah* (2014), *Kocan Kadar Konuş* (2015), *Patron Mutlu Son İstiyor* (2014), *Kardeşim Benim* (2016), *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (2016), *Mutluluk Zamanı* (2017), *Aşk Bu Mu?* (2018), *Görümce* (2016), *Celal ile Ceren* (2013) gibi filmler de bir ana karakteri bir arkadaş grubuyla destekleyen romantik komediler olarak gösterilebilir.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle her iki komedi türü göz önüne alındığında kuşaklar arası ve cinsiyetler arası çatışma, aşk, kişisel farklılık, engeller, aile, evlilik vb. olay örgüleri, sakar komik palyaço, genç çift, otoriter baba gibi tip ve karakter yapılanması, fars, slapstick biçim ve unsurların yanı sıra şans, şansızlık, rastlantı, tesadüf, kaza, aptallık, sakarlık, gag, kovalamaca, şiddet, kaos, anarşi, abartma, tekrar, tersine çevirme, sürpriz, gerilim vb. komedi teknikleri ve stratejileri ile mutlu sona ve komik çözüme dayalı anlatı yapısı aklı Antik Komedyayı ve bu komedyadan etkilenen Latin Komedyasını getirmektedir.

Nitekim yapılan akademik çalışmalarda Amerikan sinemasında öne çıkan slapstick (fiziksel komedi) ve romantik –screwball (çılgın komedi) komedi köken olarak Antik Komedyaya etiketlenmiştir. Horton, Karnick, Jenkins, Neale, Krutnik, Sikov, Frye ve Rowe'nin metinlerine bakıldığında slapstick-fiziksel güldürü ve Hollywood romantik komedisini Antik Komedyanın Eski ve Yeni Komedyası ve Yeni Komedyadan etkilenen Latin komedyası uzlaşımları üzerinden değerlendirdikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra film tarihçileri sinemada komedi türünün uzlaşımlarını, köklerini Antik Komedyadan alan fars geleneğinden, vodvil, bürlesk gibi dram sanatının alt türlerinden de aldığını göstermişlerdir.

Antik Komedyası İÖ 486 yılında başlayan ve aşağı yukarı İÖ 200 yılına kadar süren bir dönem içindeki Yunan ve Latin komedyaları için kullanılan terimdir. Yunan Komedyasının Aristofanes ile anılan Eski Komedyası (İÖ 486) , Antifanes ve Aleksis ile anılan Orta Komedyası (İÖ 423 ile 330), ve Menandros ile anılan Yeni Komedyası (İÖ 330) olmak üzere üç evresi bulunmaktadır. Latin komedyasının iki ustası Plautus ile Terentius'tur. Komedyası (komedi) sözcüğünü Yunanca Comos ve Oidia sözcükleri oluşturmuştur. Comos halk, cümbüş, curcuna, hatta köy anlamına gelir. Oidia ise ezgi. Böylece, komedyası curcuna ya da halk ezgisi anlamında kullanılmıştır. (Nutku, 2001: s. 57-234). Oxford İngilizce Sözlüğü, komedinin diğer türdeki "mizahi buluşları" kapsadığını ve aynı zamanda "gerçek hayattaki eylem veya olaylar" ile ilgili olarak mecazi anlamda kullanıldığını kabul etmeden önce, onu "hafif ve eğlenceli karakterin bir sahne oyunu" olarak tanımlar. Komik ise dramın, hayatın, vs. komik yanısıdır (Bevis, 2013: s. 1-8). Aristoteles *Poetika* adlı eserinde gülünç olanı dramlaştırmakla komedyanın temel biçimlerini ilk olarak Homeros'un Margites ile (meşhur aptallığın hayali bir karakterini ele alan komik, sahte kahramanlık şiiri. (Rotstein, 2010: s. 99) gösterdiğini ifade etmektedir. Komedyası phallos şarkılarından doğmuştur. Aristoteles'e göre Komedyası ortalamadan daha aşağı

olan karakterlerin taklididir. Bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır (Aristoteles, 1987: s. 18-20). Buradan da anlaşılacağı gibi Aristoteles komediyi komik bir eylemin taklidi olarak görmektedir. Bergson'a göre komedyaya bir oyundur, yaşamı taklit eden bir oyun (Anday, 1965: s. 38-95). Fantezi ve şenliği kucaklayan bir oyun (Horton, 2000: s. 6).

Eski Komedyaya sessiz sinemanın egemen biçimi slapstick (kaba, fiziksel komedi) ile doğrudan ilişkilidir. Eski Komedyanın en ünlü oyun yazarı Aristofanes'in eserlerindeki ana unsurlar, güçlü siyasi satir ve edebi parodi ve fiziksel komedide fars özellikleri bulunması ve hatta slapstick kullanımınıdır (Horton, 2000: s. 45). Fiziksel mizahın tarihi, orta çağ Avrupa'sın da halk festivallerini karakterize eden panayrlarda ve hatta daha önce klasik Yunanistan ve Roma komedi tiyatrosunda bulunabilir. Aristofanes'in oyunlarındaki slapstick ifadeler bugün sahnelenmekte ve sanki ilk üretildikleri günden bu yana 2500 yıl geçmemiş gibi hala aynı işi yapmaktadır. Aristofanik komedilerden alınan örnekler, slapstick'in genellikle oyunda basmakalıp bir şekilde sunulan, dramatik bir karakterin fiziksel istismarıyla ilgili yaygın bir mizahi teknik olduğunu göstermektedir. Onlara anlamlı bir sembolizm havası vermek ve onları dramatik karakterler olarak tipikleştirmek için genellikle kurbanların kendileri tarafından taşınan kamçılarla, sopalarla ve / veya sahne dekorlarıyla kovalamayı ve üfleme veya vurmaya veya dövme içerir. Aristofanik slapstick yalnızca komik kahramanın çeşitli derecelerde uyguladığı biriken şiddet ve acı, Laurel ve Hardy'nin «örneklenmiş tamamlayıcılığı» ile de karşılaştırılabilir. Aristofanik slapstick şiddetli, fiziksel olarak tehdit edici olabilir, komik olabilir, fars özellikleri taşıyabilir, grotesk ve ritüel olabilir (Sover, 2018: s. 1-311). Aristofanes karakter veya olay örgüsü gelişimi konusunda endişe duymamıştır. Anlatı, drama ve karakter gelişimine önem vermemiştir. Eski Komedyanın karakteristik özelliği olan müstehcenlik, sövgü ve konuşma dili bu kutlamanın dili olarak görülmelidir. Aristofanes'in oyunları olay örgüsünden ziyade tema ve merkez komik metafor tarafından düzenlenir. Aristofanes'in karakterleri tamamen olgunlaşmış veya geliştirilmiş figürlerden ziyade tiplerdir. Aristofanes, gerçeküstü komik fanteziden ve karnavalesk şenlikten tamamen yararlanabilmiştir (Horton, 2000: s. 46). Eski Komedi, kahramanca ve ironik olanın bir karışımıdır. Mizah satirik-hicivlidir ve kahramanın gerçekleştirdiği eylemlerden gelir (Jenkins ve Karnick, 1995: s. 73). Eski Komedyada komik kahraman (eiron) ironik bir soytarıdır. Aristofanes'te komik kahraman düşük ve grotesk-gülünç bir karakterdir. (Whitman, 1964: s. 26-52). O bir bireydir, bencilliğin sınırındadır ve avantajını tereddüt etmeden kullanır; sınırsız özgürlüğü içinde hiçbir etik ilkeye bağlı kalmaz. Satirik bir karakter olarak komedi kahramanı, Eski Komediye derinden kök salmıştır (Sommerstein, 2019: s. 72-418). Bu komik kahraman aksiyonun ilerlemesi ve komik durumun oluşması için bazen istemediği bir görevi üstlenmek zorunda kalır. Bu görev komik kahramana Eski Komedinin anlatı yapısının önemli bir unsuru olan ve koro öncesi oyuna konu olan olaydan önce geçenleri özetleyen prolog (Taner ve Nutku, 1966: s. 80) bölümünde verilir. Aristofanes'in oyunlarında oyun öncesine dair bilgileri özetleyen prolog bölümünde ya şair, şikayet eden ve bir şeyi ya da birini bekleyen kahramanla başlar; ya da bir çıkmazda bir şey bulmaya çalışan ya da istenmeyen bir görevle meşgul olan iki figür vardır (Whitman, 1964: s. 59). Bunların yanı sıra Aristofanes'in komik anlayışının merkezinde ile her zaman bir miktar absürd imkansızlık yer almaktadır (Taaffe, 1993: s. 167).

Eski Komedinin tür anlatı yapısını oluşturan komedi işlevleri arasında kötülük, eksiklik-yetersizlik veya talihsizlik-şanssızlık-aksilik bulunmaktadır (Sifakis, 1992: s. 129). Eski Komedyaya sürpriz, yerleşik kurallara aykırı davranış, kültürel normlar, cinsel ve müstehcen unsurlar, ritüeller, düzensizlik ve kaos gibi ritüel mizahın tipik özelliklerini barındırmaktadır (Bowie, 1993: s. 11). Aristofanes oyunlarında görülen bir başka özellik abartı, tekrar ve Bulutlar oyununda aile üyelerinin rollerinin değişiminde olduğu gibi tersine çevirmedir. Aristofanes'in tekrar kullanmasının nedeni, durumun tersine çevrilmesiyle üretilen çok bariz komik etkidir. (Miller, 1944: s. 28). Aristofanes'in oyunlarında baht dönüşü-talihin tersine çevrilmesine de (peripeti) rastlanır.

Slapstick komedi aynı zamanda Commedia dell'arte (İtalyan Tuluat Tiyatrosu) ile de ilişkilendirilir. Slapstick olarak tanımlanabilecek örnekler, Yunan tiyatrosundan itibaren kolayca tanınabilir, ancak kavram en erken ifadesini Commedia dell'arte'de bulur. Slapstick rutinlerinin kökenleri On altıncı yüzyıl doğaçlama İtalyan tiyatrosunun bir çeşidi olan Commedia dell'artedir (Peacock, 2014: s. 15-18). Yirminci yüzyılın ilk yarısının en popüler eğlenceleri hem sessiz hem sesli sinema komedisi Commedia ile yakından ilişkili görünmektedir.

Gerçekten de Chaplin, W. C. Fields, Bert Lahr, Marx Brothers, Jack Benny veya Laurel ve Hardy'yi görmeden Commedia imgelerini canlandırmak zordur. Pek çok "bel altı" mizahı, cinsel ve müstehcen çok sayıda sabit şaka ve hızlı komik alışveriş ve mizahın asılacağı bir olay örgüsünün yalnızca çıplak bir iskeletidir (Horton, 2000: s. 59). Plautus'tan etkilenen ve on altıncı yüzyılda popüler olan bir İtalyan drama türü olan Commedia dell'arte, Eski dramanın stok tiplerini ve maskelerini kullanmış, stok karakterlerin sayısı üç ana türe indirilmiştir: cimri yaşlı adamlar (vecchi), zeki hizmetkarlar (zanni) ve aşıklar (innamorati) (Sommerstein, 2019: s. 211). Özellikle zanniler tipik bir komik kahraman ve bir komedi unsuru olarak iz bırakmışlardır. Commedia dell'arte'den çıkan en önemli karakterlerden biri, Fransa'da Harlequino, İngiltere'de Harlequin olarak bilinen uşak Arlecchino'dur. Bu zanni beceriksiz, oldukça aptal bir şakacıdan canlı, yaramaz, zeki, her zaman popüler ve çok sevilen bir karaktere dönüşen ikinci düzey bir hizmetkardır. Arlecchino'nun her zamanki aptallık ve akrobasi yeteneği kombinasyonu göz önüne alındığında arkasındakileri tehlikeye atarak veya vurarak kaosa neden olması da mümkündür. Bir başka önemli zanni Pulcinella aptal bir hizmetkardır. Her zaman iki (veya daha fazla) aşık çiftinin aşk sıkıntılarında kaynaklanan sorunları gibi bir dizi soruna çözüm bulmak için gerekli olan entrikalarda yer alır. Onun aptallığı, cehaleti, aşırı saflığı ve bazen saldırganlığı olmadan, sayısız "patronlarından" hiçbiri kendilerini içinde buldukları garip belalar karmaşasından asla kaçamaz. Pulcinella, kimsenin kurtaramadığı herkesin kurtarıcısıdır (Chaffee ve Crick, 2015: s. 111-190). Abartma ve kişileştirmelerle dolu olan komedi olay örgüleri genellikle şehvet, kıskançlık ve yaşlılık etrafında dönmüştür (Sommerstein, 2019: s. 211). Commedia dell'arte oyuncularının güldürücü eylemleri lazzi olarak adlandırılır (Taner ve Nutku, 1966: s. 64). Lazzi olarak tanımlanan güldürücü eylemler sessiz dönem slapstick filmler için malzeme işlevi olarak görülmüştür. Slapstick ve komik şiddet, hem Commedia senaryoları hem de lazzi için o kadar merkezidir ki, seyircinin performanstan keyif almasına çok şey kattıkları için görmezden gelinmesi imkansızdır. Commedia'da slapstick şiddetin en yaygın iki biçimi, kasıtlı olarak uygulanan acı ve kazara verilen acıdır. Commedia'nın performans çerçevesi, stilize edilmiş zemini, maske kullanımı, akrobasi ve jestleriyle fiziksel şiddeti ve acıyı kabul edilebilir ve hatta aksiyon gerçeklikten uzak olduğu için eğlenceli hale getirme konusunda bir miktar yol kat eder. Bir komedi unsuru olarak Commedia'da gerilim kullanılmış ve statünün tersine çevrilmesinden elde edilmiştir. Sosyal normlara tamamen aldırış etmemek ve bir statü değişikliğindeki gerilimi keşfetmek, komediyi statü ve çıkarlar açısından keşfetmede etkili olduğu kanıtlanmış bazı yöntemlerdir. (Chaffee ve Crick, 2015: s. 183-285).

Yeni Komedy sinemanın romantik komedisi ile doğrudan ilişkilidir. Yeni Komedy'nin en ünlü yazarı Menander'dir. Romantik komedi ilk olarak eski Yunanistan'da Menander ile ortaya çıkmış, Romalı oyun yazarları Plautus, Terence ile Shakespeare ve Molière üzerinden devam etmiş ve 1930'lardan beri Amerikan film komedisinin baskın biçimi olarak bize ulaşmıştır. Yeni Komedy'nin odak noktası, özellikle kişisel arzu ile aile ve sosyal kurumlar arasındaki çatışmayla ilgili olarak erkek kız ilişkileridir. Geleneksel olarak genç çiftlerin amacı, tüm birlikteliklerin en resmi olanına, yani evliliğe ulaşmaktır. Çift içindeki kişisel farklılıkların üstesinden gelmek ve engelleyici figürleri ailesel, sosyal veya her ikisini birden yenmek, romantik komedinin gerektirdiği sıkı olay örgüsünün malzemesidir. Bu nedenle, Aristofanik komediyle karşılaştırıldığında olay örgüsü ve karakter gelişimi çok daha önemlidir (Horton, 2000: s. 44-49). Menander'in en iyi korunmuş oyunlarının hepsinde, birliktelikleri kazalar, tesadüfler, rastlantılar ve yanlış anlaşılmalara tehdit edilen ve bazı maceralar ve gerçeğin yeniden tesis edilmesinden sonra nihayet birleşen ya da yeniden bir araya gelen bir çift aşkı vardır. Böyle bir yapı, Evanthius ve Donatus gibi geç dönem Latince dilbilgisi uzmanları tarafından üç Yunanca sözcükle protasis (ilk gerilim durumu), epitasis, (gerilimin artması), catastrophe, (tersine çevirme) tanımlanmıştır. Menander'in dramatik malzemesi, zamanındaki Atinalıların (ve diğerlerinin) günlük yaşamıdır. Oyunlar itici güç sağlayan aile ilişkileri, aşk ve evlilik etrafında yapılandırılmıştır. Oyunlarının ilgisi, ilişkilerin inceliklerinden kaynaklanır. Nesiller arasındaki gerilim, aşk önündeki engeller, arkadaşlar ve akrabalar arasındaki dolambaçlı karışıklıklar Menander komedisinin bileşenleridir. Bir Menander olay örgüsü normalde, yanlış anlaşılma veya şans eseri gelişen ve merkezi karakterleri görünüşte içinden çıkılmaz bir duruma sokan bir insan krizini içerir. Menander'deki komik olay örgüsü, mutlu sona yönelik kapalı bir sistemdir ve bu, batılı öykü anlatma modeli için bir model haline gelir. Yeni Komedy'nin komik kahramanı düzenbaz rolünü üstlenen zeki köledir (Sommerstein, 2019: s. 539-732).

Yeni Komedy geleneğinin bir başka önemli ismi Menander'den etkilenen Latin komedyasının ustası Plautus'tur. Plautus'un komedilerinde Menander'in Yeni Komedy etkisi görülmektedir. Plautus'un komedileri

palyaçoları anımsatan komik karakterlerle doludur. Plautus'un anlatıları çoğunlukla Yunan Yeni Komedi-
sinin aşk olay örgüsüne dayandığından, öyküler aşk ilişkilerinden kaynaklanan çatışmaları toplumun gele-
nekleriyle ilişkili olarak sunar. Tarz daha gösterişli ve alaycıdır. Genellikle Yunan oyunlarının sıkı, mantıklı
ve ileriye dönük bir eylem sunma eğiliminde olduğu varsayılırken, Latin komedyasında, Plautus'un ko-
medilerinde görüleceği gibi fars ve slapstick, köleler arasında şakalaşma ve sözlü oyunun yanı sıra çoklu
aldatmacalar, hikayenin sayısız karmaşık dönüşü, veya gülünç figürler, izleyicileri eğlendirmeyi ve tek tek
sahnelerin etkinliğini artırmayı amaçladıkları düşünülen ancak tutarlı olay örgüsünü, mantıksal yapıları,
iyi organize edilmiş eylemi veya anlamlı mesajları pek umursamayan bir yaklaşım hakimdir (Sommerstein,
2019: s. 829).

Romantik komedi ile ilişkili bir başka ünlü oyun yazarı William Shakespeare'dir. Shakespeare oyunlarında
tıpkı Plautus gibi fars ve slapstick öğeleri kullanmıştır. Commedia dell'arte ve Shakespeare'in yarattığı oyun-
lar pek çok ortak köke sahiptir. Aptallar, palyaçolar, aldatılmışlar, enayiler, palavracılar, gevezeler, ukala-
lar-bilgiçler, komik ihtiyar bunaklar, zeki uşaklar (zanniler) Commedia dell'arte ve Shakespeare'de kullanılan
unsurlardır. Commedia'nın birinci ve ikinci zannisi, Shakespeare'in palyaçolarında bulunabilir. Shakespeare
palyaçolarına, özellikle de uşakları ve köylüleri oynarken sürprizler, uyumsuzluklar, mekanik tekrar kalıp-
ları, tekrarlar, tersine çevirmeler, kesintiler, gecikmeler, yanı sıra komik icatlar, dramatik ironi, alt olaylar,
alt bölümler veya meta-dramatik sekanslar gibi farsın pek çok süsünü vermiştir (Chaffee ve Crick, 2015: s.
312-315). Bu çerçevede Shakespeare'in komik kahramanı palyaçolar olarak görülebilir. Amerikan screw-
ball komedisinde görülen pek çok özellik Shakespeare oyunlarında görülmektedir. Shakespeare bir araya
gelmek için ailevi engellerle karşılaşan aşkların hikayesini anlatırken deneysel olmaktan korkmamış, kör
tutkunun ve idealize edilmiş aşkın pençesine düşen ilişkilerin karmaşıklığını keşfetmiş, ıslıtlı diyaloglardan
yararlanmış, hem eğlenmek hem de aşk hikayelerinin gerçekliğini vurgulamak için sık sık doğrudan farslara
yönelmiş, erkek figürleri kadar ya da onlardan daha parlak güçlü kadın karakterler yaratmış ve sihir ya da
fantastik dokunuşlar kullanmaktan çekinmemiştir (Horton, 2000: s. 64).

Tüm bu veriler ışığında sinemada komedi türünün anlatı stratejileri, olay örgüsü, komedi unsurları, komedi
teknikleri ve komik kahramanlar çerçevesinde uzlaşmalarının Eski Komediya (Aristofanes), Yeni Komediya
(Menander) ve Yeni Komediya'yı takip eden Latin Komediya (Plautus), Plautus'tan etkilenen Shakespeare ve
Commedia dell'arte'den geldiği görülmektedir. Bunun yanı sıra çalışmaya ayna tutması itibariyle Aristofanes
ve Menander arasında bir kıyaslama yapılacak olursa grotesk, gerçek dışı, imkansız ve absürd kullanarak
gerçekliğin eksikliklerini telafi etme sürecinde Aristophanes'in katıksız, kaba komik fantazilerine kıyasla
Menander açıkça çok daha ölçülüdür (Petrides, 2014: s. 47-48).

2. Sinemada Yol Filmleri ve Kökenleri

Yol komedileri çerçevesinde yol filmleri örnek film göz önüne alındığında destekleyici tür olarak görülmek-
tedir. Yol filmi bir Hollywood türüdür, çünkü diğer Hollywood türleri gibi işlev görür. Amerikan rüyalarını,
gerilimlerini ve endişelerini içerir (Orgeron, 2008: s. 6). Yol filmleri genellikle araba/yol üzerinden hareket
tarafından yönetilen kurgusal bir anlatıya sahip belirli bir metafizik veya varoluşsal eğilim sergileme eğili-
mindedir ve zayıflatılmış veya pikaresk (serseri, haydut, kanun kaçağı) bir anlatı ile simgelenir (Kuhn ve
Westwell 2012: s. 351). Yol türünün tanımlanması kolaydır. Karakterler sürekli olarak bir yerden bir yere
yürüyerek, arabayla, otobüsle veya başka bir araçla hareket eder. Yolculuk boyunca yolda veya duraklarda
vb. olaylar meydana gelir. Her olay, olay örgüsünü ileriye taşır ve ana karakterleri bir dönüşüm yolculuğu-
na çıkarmaya yardımcı olur. Hedefe ulaşılır veya ulaşılmaz. Anlatı için çok önemli olan, kahramanın veya
diğer ana karakterlerin büyümesi veya hedeflere ulaşmasıdır (Selbo, 2017: s. 62). Yol, yolcu, araç ve yolcu-
luğu merkezine alan, hareket, özgürlük, kimlik, kaçış, varoluş, yabancılaşma, dönüşüm, kendini keşfetme,
bir biçimde de olsa araç-otomobil fetişizmi vb. önceleyen yol filmi aynı zamanda coğrafyaya-doğaya ve
onun baştan çıkarıcılığına, kültüre, sosyolojiye, ekonomiye, tarihe, mitolojiye göndermede bulunur. Yol ile
ilgili filmlerin kökeni Lumierre kardeşlerin Trenin Gara Gidişi (1895) gibi sessiz sinema örneklerine kadar
uzanır. Anlatı filmi temelinde yol filmlerinin ilk örnekleri olarak It Happened One Night (Frank Capra,
1934), The Grapes of Wrath (John Ford,1940), The Wizard of Oz (Victor Fleming,1939), Stagecoach (John
Ford, 1939) ve Sullivan's Travels (Preston Sturges, 1941) görülebilir. Ancak popüler bir tür olarak yol fil-

mi 1960'larla birlikte değişen kültür, sosyoloji, politika ile birlikte görülür. İlk olarak Godard'ın *Breathless* (1960) filmi Amerikan sinemasında yol filminin ilham verici çalışması olarak kabul edilir. Arthur Penn'in yönettiği 1967 yılı yapımı *Bonnie ve Clyde* bir suçlu çiftin yol anlatısı olarak dikkat çeker. Ancak özellikle Dennis Hopper'ın yönettiği *Easy Rider* (1969) yol filmlerinde dönüm noktasıdır. Amerikan coğrafyasına ve toplumuna göndermelerde bulunan ve bir karşı kültür başyapıtı olan *Easy Rider* biçim ve içeriğiyle yol filmleri için belirleyici bir örnek olarak görülmüştür. Terrence Malick, Francis Ford Coppola ve Steven Spielberg *Bonnie ve Clyde* ve *Easy Rider*'in başarısından ilham alarak, neredeyse tamamı yol filmlerinde şansını denemişlerdir. Malick'in *Badlands* filminde (1973), kanun kaçağı bir çift (Martin Sheen ve Sissy Spacek) vahşi bir öldürme çılgınlığıyla eyaletten eyalete araba kullanır. Coppola'nın *The Rain People*'inde (1969), hamile bir kadın (Shirley Knight) kocasını terk eder ve arabayla ülkeyi baştan başa geçer. Spielberg'in *The Sugarland Express*'inde (1974) başka bir kadın (Goldie Hawn), kocasını hapisten çıkarmaya ve oğullarını bir koruyucu aile evinden kurtarabileceklerini umarak kanundan kaçmasına yardım eder (Costanzo, 2014,s.310). *Easy Rider* ile birlikte *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971) ve *Badlands* (Terrence Malick, 1973) gibi filmler baskıcı, kurallara bağlı bir toplumdan özgürlüğü temsil eden yol ile kriz içindeki Amerika için metaforlar olarak okunmuştur. Çağdaş varyantlar, yolu kadınların kendini keşfetmesi ve yeniden keşfetmesi için *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Leaving Normal* (Edward Zwick, 1992) bir metafor olarak kullanmış olsa da tür genellikle beyaz erkek deneyimiyle ilişkilendirilmiştir. Yol filmi ayrıca, *Walkabout* (Nicholas Roeg, 1971), *Mad Max* (George Miller, 1979-85) ve *The Adventures of Priscilla and Queen of the Desert* (Stephan Elliot, 1994) gibi çeşitli filmlerde, ülkenin dramatik manzaraları ve açık yolları ile Avustralya sinemasında da yer alır. Avrupada, *L'Avventura / The Adventure* (Michelangelo Antonioni, İtalya, 1960), *Weekend* (Jean Luc Godard, Fransa, 1967), *O thiasos / The Travelling Players* (Theodoros Angelopoulos, Yunanistan, 1975) ve *Paris, Texas* (Wim Wenders,1984, Almanya) hem güçlü bir ABD etkisine hem de farklı Avrupa hassasiyetlerine işaret eder (Kuhn, Westwell 2012, s s.351). Bu filmlerin yan sıra Oliver Stone'un *Natural Born Killers* (1994), Barry Levinson'un *Rain Man* (1988), George Miller'in *Mad Max* serisi (1979-1985), David Lynch'in *Wild at Heart* (1990) ve *The Straight Story* (1999) ile Türk sinemasında Şerif Gören'in *Yol* (1982) gibi filmler yol filmi olarak dikkat çekicidir.

Yol filmlerinin türe dair uzlaşımlarının temel referans noktası ağırlıklı olarak western türü olarak görülmektedir. Jean Mitry'e göre western 1840-1900 arasında uzak Batıda var olmanın çatışmalarıyla, değerleriyle ve atmosferiyle ilgili olan filmsel eylemi, yine Amerika'nın Batı'sında gerçekleştiren filmidir (Abisel, 1995, s.68). Klasik yol filminden önce gelen ve onu şekillendiren tüm film biçimleri arasında hiçbiri, Amerika'nın sınırına dair büyük efsaneyi şekillendiren tür olan Western'den daha önemli değildir (Costanzo, 2014: s. 306). Yol filmi, ideolojik ve estetik olarak Westerni revize eden bir film olarak görülmektedir. (Orgeron, 2008: s. 47). Doğa ile kültür arasındaki belirsiz, muğlak sınıra yaptığı vurgu ve anlatı yapısı olarak yolculuğu yaygın olarak kullanması ile Western, bir yol filminin büyük ebeveyni olarak tanımlanabilir. John Ford'un *Stagecoach* (1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) ve *The Searchers* (1956) gibi filmleri, türün bir sosyal eleştiri, vahiy ve kefarete biçimi olarak yolculuğu estetik olarak nasıl değerlendirdiğinin özellikle güçlü örnekleridir. Belirgin yol filmi duyarlılığına sahip diğer Westernler, bir vagon/sığır sürüşü etrafında düzenlenen *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) ve *Red River* (Howard Hawks, 1948) gibi filmlerdir. (Laderman, 2002: s. 23-28). Western tıpkı pikaresk yol filmi gibi manzaralar eşliğinde suç, suçlu, şiddet, kaçış, özgürlük, adalet, kanun, kanunsuzluk, takip temalarını ve olay örgülerini içerir. Kanundan kaçan ve sonsuz bir coğrafya içinde özgürlüğün tadını çıkaran *Bonnie ve Clyde*, *Thelma ve Louise*, *Katil Doğanlar* vb. tipik bir western filmindeki kasaba şerifinin peşine düştüğü kanun kaçaklarıdır. Dennis Hopper iki yalnız, iki silahşör, iki kanun kaçağı diyerek *Easy Rider*'in klasik bir western türü olduğunu ifade etmiştir (Godfrey, 2018: s. 34). Western yine yol filmlerindeki gibi aidiyeti, kimliği, yolu, yolculuğu, macerayı, arayışı, hareketi, keşfi, ulusu, geniş arazileri, manzarayı, coğrafyayı, zamanı ve mekanı tanımlar. Özetle western ve yol filmleri tema, içerik, anlatı stratejileri ve olay örgüleri açısından benzerlikler taşımaktadır.

3. Sinemada Yol Komedi

Çalışmaya konu olan *Yol* Komedi başta olma üzere yol komedileri hem komedi hem de yol filminin kodlarının keşiştiği bir melez tür olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle yukarıda ifade edilen komedi ve yol filmi türsel özelliklerinin-uzlaşımlarının yol komedileri için de geçerli olduğu görülmektedir. Kristine Brunovska

Karnick, Henry Jenkins, William V. Costanzo, Donald W. McCaffrey metinlerinde yol komedileri dolaylı olarak gündeme gelse de Christopher Morris (2003: s. 25), Andrew Horton (2000: s. 24), Jule Selbo (2005: s. 52-62), ve David Laderman (2002: s. 176) metinlerinde doğrudan yol komedisi kavramını kullanmışlardır. Yol komedilerinin olay örgülerinin temel unsuru yolculuktur (pikaresk olay örgüsü). Don Kişot'tan Chaplin'e ve Preston Sturges'in Palm Beach Öyküsüne ya da Yugoslav yol komedisi *Who Is Singing Over There?* (1980), kadar Yolculuk, böyle bir yol komedisinin nasıl tanımlandığına bağlı olarak, hem sürpriz hem de gerilimi karıştırarak, herhangi bir sayıda maceranın gerçekleşmesine izin verir (Horton, 2000: s. 24-25). Christopher Morris Yol komedisini Frank Capra'nın *It Happened One Night* (1934) ile başlatır (Morris, 2003, s.25). Donald W. McCaffrey'e göre Bob Hope'un *Road to* filmleriyle yol filmleri ayrı bir komedi türü haline gelmiştir. 1940'lı yıllarda kendine özgü bir tür olduğunu kanıtlayan yol komedileri, Bob Hope ve Bing Crosby'nin başrollerinde olduğu, yönetmenliğini Victor Schertzinger'in yaptığı *Road to Singapore* (1940) ile başlamış, sonrasında *Road to Singapore*, *Road to Zanzibar* (1941), *Road to Morocco* (1942), *Road to Utopia* (1946), *Road to Rio* (1947), *Road to Bali* (1953) ve *Road to Hong Kong* (1963) ile devam etmiştir. Bob Hope ve Bing Crosby'nin yol komedi filmleri, olağandışı mizahın ve kaygısız saçmalıklarla dolu bir film serisinin tadını çıkarmaktadır. Film serisi şakalar, fars, şarkı ve dans, fantezi, egzotik dünyalar ve arkadaşça komik şakalar içermektedir. Bu fantastik sekanslar sadece yol filmlerinin mantıksız şakalarından bazılarında sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda Mack Sennett'in sessiz ekran komedi moduna geri dönüyor gibi görünmektedir (McCaffrey, 2005: s. 105-166). Vodvil etkisini hissettiren *Road to* serisi yol maceralarına eklenmiş slapstick unsurlarla yüklüdür. Hollywood 1970 ve 1980 li yıllarda televizyon izleyicisini sinemaya çekmek adına yol komedilerine ağırlık vermiştir. Charles Bail'in yönettiği *Gumball Rally'de* (1976), *Smokey and the Bandit* (1977) ve gişede başarı gösteren, Burt Reynolds, Roger Moore, Dean Martin, Sammy Davis, Jr , Peter Fonda, Frank Sinatra gibi yıldızların eşlik ettiği Hal Needham'ın yönettiği *Cannonball Run* (1981) ve *Cannonball Run II'nin* (1984), *National Lampoon's Vacation* (1983), *National Lampoon's European Vacation* (1985), *Lost in America* (1985), *Pee-wee's Big Adventure* (1985), *Fandango* (1985), *Crocodile Dundee* (1986), *Planes, Trains & Automobiles* (1987), *Coming to America* (1988) gibi yapımlar yol komedileri olarak üretilmişlerdir. Bu dönemde Chevy Chase, Steve Martin ve Eddie Murphy gibi yıldızlar yol komedilerinde öne çıkmaktadır. Bu filmlerin çoğu slapstick mizah, araba enkazları, yüksek hız ve yasayı alt etmeye eğilimli anarşik bir dürtü ile çekilen filmlerdir (Costanzo, 2014: s. 312). Bu tür komediler genellikle Yolculuk (pikaresk olay örgüsünün) dışında merkezi karaktere verilen zor bir görev, büyülu veya gerçeküstü bir unsurun sonuçları, bir masumun, kendisine dayatılan durumlara tepki vermesi, sudan çıkmış balık gibi (bir karakter veya karakterlerin alışık olmadıkları bir ortamla uğraşmak zorunda olduğu) birden fazla komik olay örgülerini içerebilmektedir (Horton, 2000: s. 24-25).

Türk sinemasındaki yol komedileri göz önüne alındığında yönetmenliğini özellikle 2000 sonrası dönemde bir artış gözlemlenmiştir. Bu dönemde Ali Taner Baltacı'nın yönettiği 2006 yılı yapımı *Hokkabaz*, Şafak Bal'ın yönettiği 2009 yılı yapımı *Abimm*, Ersoy Güler'in yönettiği 2012 yılı yapımı *Sağ Salim 1*, 2014 yılı yapımı *Sağ Salim 2*, Ali Atay'ın yönettiği 2015 yılı yapımı *Limonata*, yine 2015 yılı yapımı olan ve yönetmenliğini Burak Aksak'ın yaptığı *Kara Bela*, Bedran Güzel'in yönettiği 2017 yılı yapımı *Yol Arkadaşım* ve 2018 yılı yapımı *Yol Arkadaşım 2* gibi yol komedileri öne çıkmaktadır.

4. Sağ Salim Film Örneği

Sağ salim adlı film yönetmenliğini Ersoy Güler'in yaptığı 2012 yılı yapımı bir yol komedisidir. Film, Salim'in köyün muhtarından aldığı görev ile Cemil dedenin cenazesini Sivas'a götürmek üzere çıktığı yolculukta başına gelen komik olayları anlatmaktadır. Salim bu yolculukta önce Cemil dedenin oğlu Recai, sonra Nihal ve Nihal'in erkek arkadaşı Ayhan ile karşılaşır. Sürece dört kez ölüp dirilen Nihal'in babası Halit, parasını önce soyguncu Mehmet'e sonra Ayhan'a kapıran ve aynı zamanda Nihal'in babası tarafından zorla evlendirilmek istediği Gucur Osman katılır. Cemil dedenin Salim tarafından Sivas'a götürülmesini içeren film öyküsü, ikinci bir öykü ile, soygun öyküsü ile kesişir ve iki öykü birleşir. Bir cenaze ile Sivas'a doğru yola çıkan Salim geride pek çok ceset bırakarak yolculuğunu mavi sularda tamamlar.

Sağ Salim adlı yol komedisine dair genel bir çözümleme yapıldığında;

Komik Kişi: Filmin komik kişisi köylü Salim'dir. Filmdeki komik durumların çoğu Salim üzerinden gerçekleşir. Salim sakar, aptal, beceriksiz, komik, korkak, saf, iyi niyetli, bazen cesur bir tiptir. Yukarıdaki metinler dikkate alındığında Homeros'un Margites'i, Aristoteles'in gülüncü, Aristofanes'in aptalı, Commedia dell'arte'nin zanni Pulcinella'sı ve Arlecchino'su, Plautus'un, Shakespeare'nin ve slapstick-fiziksel komedinin palyaçosu, Keystone Kops'un polisidir.

Komik Olay Örgüsü : Film yolculuk (pikaresk olay örgüsü), merkezi karaktere verilen zor bir görev, büyülü veya gerçeküstü bir unsurun sonuçları, sudan çıkmış balık gibi birden fazla komik olay örgülerini içermektedir.

-Yolculuk (pikaresk olay örgüsü); Salim'in yolculuğunda kamyonetine aldığı Recai ve Ayhan silahlı, serseri-haydut / pikaresk karakterlerdir. Salim'in kamyonetine ondan habersiz binen uyuşturucu kaçakçısı Orhan'da pikaresk bir karakterdir. Özellikle Ayhan planladığı soygun için bilgi istediği personeli gözünü kırpmadan öldüren, sonrasında soyguncuların vurgununu soyan bir katildir. Tüm karakterlerin bir şekilde yakalanmamak için çabaladığı jandarma, pikaresk olay örgüsünü destekleyen karşıt bir güç olarak konumlandırılmıştır. Ağırlıklı olarak Sağ Salim filmi yolculuk (pikaresk-serserilikle-haydutlukla ilgili) olay örgüsü üzerinden inşa edilmiştir.

-Merkezi karaktere verilen zor bir görev olay örgüsü; Filmin merkezi karakteri Salim'e köyün muhtarı tarafından verilen Cemil dedenin cenazesinin Sivas'a götürülmesi görevi gerek Salim'in ölünden korkması gerekse yolda karşılaştığı sorunlu karakterler yüzünden daha da zorlaştırılmış bir göreve dönüşmüştür. Bu aynı zamanda istenmeyen bir görevdir. Bu görev Eski Komedyada komik kahramanın aksiyonun ilerlemesi ve komik durumun oluşması için bazen istemediği bir görevi üstlenmek zorunda kaldığı bir görevdir. Bu görev Aristofanes'in prolog bölümünde istenmeyen bir görevle meşgul olan iki figürü (muhtar ve Salim) hatırlatır. Ölen kişinin vasiyeti muhtarı, muhtarın isteği Salim'i yükümlülük altına sokar.

-Büyülü veya gerçeküstü bir unsurun sonuçları; Filmde büyülü veya gerçeküstü unsur olarak görülen en önemli şey Nihal'in babası Halit'in bir kez ezilerek, üç kez vurularak, öldükten sonra yakılarak toplamda dört kez ölüp dirilmesidir. Halit'in büyülü ve gerçeküstü bir unsur olarak her defasında ölüp dirilmesi hem Salim, hem de Nihal ve Recai olmak üzere karakterlerin dönüşümü, psikolojisi, vicdanı, suçluluk duygusu, gibi film anlatısında önemli süreçleri tetiklemiştir.

-Sudan çıkmış balık olay örgüsü; Komedide çok yaygın olan bir olay örgüsüdür. Salim köyde geçen gündelik hayatının sıradan kalıpları içerisinde yaşayan bir karakterdir. Hiç de alışık olmadığı bir pikaresk ve absürd evrende suça bulaşmış karakterlerle kendisine verilen görevi tamamlamaya çalışmaktadır. Görev bir şekilde sona erdiğinde yaşadığı köyle bağlantısı da sona ermiştir.

Komedi Teknikleri (Komik Olay Örgüsü Araçları): Filmde komedi teknikleri ve komik olay örgüsü araçları olarak tesadüf, tekrar, kaza, tersine çevirme, absürd, kovalamaca ve slapstick dikkat çekmektedir.

Tesadüf - Rastlantı: Sağ Salim filminde sıklıkla görülen bir komik olay örgüsü aracı ve komedi tekniği rastlantılardır. Recai'nin babasının cesedini Salim'in kamyonetinde görmesi, Nihal'in babasının cesedini telefon sayesinde yanı başında bulması, Soyguncular Mehmet ile Tahsin'in soydukları ve kendilerinin peşinde olan Gucur Osman'ın aracına otostop çekmeleri, Recai'nin Nihal'in yolda bıraktığı arabayı en ihtiyacı olduğu anda bulması, Ayhan'ın silahını kendi çenesine dayadığında içerisinde olduğu kamyonetin tam o noktada çukura girmesi, silahının ateşlenmesi ve Ayhan'ın ölümüne neden olması ve bunun sonucunda Nihal ve Salim'in kendilerini tehdit eden Ayhan'dan kurtulmaları, Ayhan'ın kendisini yolda bırakıp giden Nihal'i Salim'in kamyonetini silah zoruyla durduğunda kamyonette görmesi, Mehmet ile Ayhan'ın aynı anda aynı kar maskeleriyle benzin istasyonunda Gucur Osman'ı soyma girişimi, Recai'nin kendisini yolda bırakan Salim'i Nihal'in bıraktığı araba ile bulması, Orhan tabuttayken telefonunun çalması, jandarma kontrolü olduğunda tabuttaki Cemil dedenin gaz çıkarması, Halit'in namaz kıldığı sırada kendi kamyonetine Salim'in kamyonetinin çarpması ve bunun sonucunda kendi kamyonetinin kendisine çarpması vb. film boyunca birçok rastlantı ile karşılaşmaktadır. Bu arada tesadüf (rastlantı), Sağ Salim filminde olduğu gibi sadece bir komedinin sonunda değil, bir bütün olarak olay örgüsünde önemli bir rol oynayabilir (Krutnik, 1990: s.

33). Öncesinde vurgulandığı gibi Amerikan sinemasının Romantik komedilerinde tıpkı Sağ Salim filminde olduğu gibi beklenmedik olaylara dayalı komik sürprizler mizah üretirler. Tesadüf ve rastlantı tipik bir Yeni Komedi özelliğidir. Bu özellik Menander'in bütün oyunlarında bulunmaktadır.

Tekrar: Bir başka önemli komedi tekniği, olay örgüsü aracı tekrarlardır. Salim'in her ölü taşırken kafasını dağıtmak için söylediği Aynur ve Emine ile başlayan cinsel içerikli sözcüklerin tekrarı, Halit'in ölüp dirilmesinin tekrarı, Halit'in her dirildiğinde ettiği küfrün tekrarı, Gucur Osman'ı soyan Mehmet ve Tahsin'in benzin istasyonunun önünden geçişlerinin tekrarı komik olay örgüsü aracı olarak hizmet etmektedir. Komik karakterin saçma bir tekrarlama zorunluluğu vardır (Bevis, 2013: s. 29). Komedi sessiz dönem sinemasının slapstick komedilerinde sıklıkla görüldüğü üzere tekrar ile güçlenir. Özellikle Aristofanes, Commedia dell'arte ve Shakespeare'nin oyunlarında tekrarlar kullanılmıştır.

Kaza: Komedi filmlerinde kullanılan bir başka komik olay örgüsü aracı kazalardır. Özellikle bir yol filminin merkezine aldığı araç, yol ve yolcu ilişkisi düşünüldüğünde trafik kazalarının yol komedileri için önemli bir komedi tekniği olduğu görülür. Filmde Salim'in uyuya kalmasından kaynaklanan kazasında komik durum direksiyonun yerinden çıkıp Salim'in elinde kalmasıyla güçlendirilmiştir. Salim kamyonetin kontrolünü kaybedince kazara Halit'in kamyonetine çarpar, kamyonette peşi sıra Halit'e çarpar. Böylece komedi çarpanı arttırılır. Bunun yanı sıra Salim'in kazara Halit'i vurması, özellikle Nihal'in seken kurşunla kazara babası Halit'i vurması, Ayhan'ın kazara kendisini vurması, Orhan'ın tabutun içindeyken kaza kurşunuyla vurulması ve bu kazanın tabutun yanmasını tetiklemesi filmde kazanın komedi tekniği olarak işlev görmesini ve olay örgüsünü ilerlettiğini göstermiştir. Böylelikle Sağ Salim filminde kaza sessiz dönem sinemasının slapstick komedilerinde olduğu gibi bir komedi tekniği, Amerikan sinemasının Romantik komedilerinde dolayısıyla Menander'in oyunlarında olduğu gibi olay örgüsünü ilerleten bir araç olarak kullanılmıştır.

Tersine Çevirme: Filmde tersine çevirmenin en iyi örneği katilin masuma, masumun katile dönüştüğü anlardır. Salim, Halit'i öldürdüğünü düşünerek vicdan azabı yaşamış ve kendisini katil olarak düşünmüştür. Halit'in dirilmesi Salim'in katillikten masumlığa geçişini sağlamıştır. Nihal'in yakınlık duyduğu Salim'in babasının katili olduğunu öğrendiğinde tüm duyguları tersine çevrilmiş ve Salime öfke ve kin duymaya başlamıştır. Bunun sonucunda babasının katili olan Salim'i vurmak isterken babası dirilmiş, seken kurşun babasına isabet ederek dirilen babanın ölmesine sebep olmuştur. Böylece Nihal masumken katil olmuş, babasının intikamını babasını öldürerek almıştır. Böylece Shakespeare'nin yaptığı gibi trajik ve komik unsurlar karıştırılmış (Stott, 2005: s. 2) ortaya trajikomik bir durum çıkmıştır. Bir başka tersine çevirme örneği Recai'nin babasının yanan cesedine dair pişmanlık söyleminin ve kederinin, babası ile birlikte yanan esrar paketinden gelen duman ile kahkahalara dönüşmesidir. Burada da trajikomik bir durum ortaya çıkmış, üzüntülü bir sürece kahkahalar eşlik etmiş, üzüntü tersine çevrilerek kahkahaya dönüştürülmüştür. Bununla birlikte trajik unsurlar söz konusu olduğunda tersine çevirme peripeti (baht dönüşü, talihin tersine dönmesi) ile ilişkili bir kavramdır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde en trajik ve ölümcül peripeti-baht dönüşü Gucur Osman'ı soyan, fakat soyduğu parayı başka bir soyguncu olan Ayhan'a kaptıran ve bunun bedelini hayatıyla ödeyen Mehmet ve Tahsin için gerçekleşmiştir. Salim için ise peripeti, yatağında Cemil dedenin ölüsünü gördüğü anda gerçekleşmiş, sıradan, rutin gündelik hayatı tersine çevrilerek maceralı, hareketli, sıra dışı, sürprizli, riskli bir hayata dönüşmüştür. Sağ Salim filminde tersine çevirme Amerikan sinemasının slapstick (özellikle Chaplin'in kısa filmleri) komedilerinde ve romantik komedilerinde olduğu gibi bir komedi tekniği ve olay örgüsü aracı olarak kullanılmıştır. Tersine çevirme Aristofanes'in, Menander'in, Shakespeare'nin, Commedia dell'arte'nin oyunlarında kullanılan bir komik olay örgüsü aracı ve komedi tekniğidir.

Absürd: Filmde komedi tekniği olarak kullanılan bir çok absürtlük bulunmaktadır. Nihal'in ansızın çıkarıldığı iki büyük tabanca, Orhan'ın tabut içinde esrar içirmesi ve yanındaki Cemil dedeye de içirmesi, Halit'in bir kez ezilerek, üç kez silahla vurularak ölmesi ve dirilmesi, bunun yanı sıra öldükten sonra yakılmasına rağmen yeniden dirilmesi, Salim ve Recai'nin nehre attıkları cesedin denizde teknelerinin demirinde çıkması filmdeki absürdlükler olarak görülür. Filmde absürd kullanımı tıpkı sessiz dönem sineması slapstick komedilerinde (özellikle absürd şiddet, düşme, kovalamaca örneklerinde) olduğu gibi Aristofanes'in absürd anlayışından izler taşımaktadır. Absürd, Aristofanes'in komik anlayışının merkezindedir.

Kovalamaca, Takip: Filmde takip sahneleri soygun ve kaçış olarak iki düzlemde gerçekleşir. Birinci takip düzlemi Salim'in kamyonetini takip eden Mehmet ve Tahsin'dir. İkinci takip düzlemi Mehmet ve Tahsin'i takip eden Gucur Osman ve çetesidir. Filmdeki takip sahneleri silahlı çatışmaları ve komik diyalogları içermektedir. Özellikle ilk düzlemdeki takip sahneleri, kaotik atmosfer ve komik diyaloglar ile Aristofanik özellikler barındırır. Bu diyaloglar atıldığında ise Sağ Salim filminden geriye sessiz sinemanın slapstick komedileri kalır.

Slapstick: Sağ Salim filminde kamyonetin direksiyonun yerinden çıkarak Salimin elinde kalması, bunun sonucunda gerçekleşen çarpışma ve Halit'e kendi kamyonetinin çarpması, soygun sonrasında birbirine bağlanan Gucur Osman ve benzin istasyonu çalışanın koşturmaları, zıplamaları, yerde yuvarlanmaları, kovalamacalar gibi slapstick unsurlar sessiz sinema komedilerini hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra slapstick biçim Aristofanes'ten, Plautus'a, Shakespeare'ye ve Commedia dell'arte kadar sıklıkla kullanılan bir biçimdir.

Anlatı Stratejileri: Sağ Salim filminde komedi anlatı stratejisi olarak sürpriz ve gerilim unsuruna sıklıkla rastlanılmaktadır. Her şeyden önce Salimin aldığı görev kendisi için bir sürprizdir. Sürpriz de Salime verilen görev ile başlar. Salimin yatağından bir ölünün olması sürprizdir. Salimin yatağındaki ölüyü Sivas'a götürme görevi bir sürprizdir. Halit'in dört kez ölmesi ve dirilmesi, Recai'nin babasının Cemil dede olması, Salim'in kamyonetin kasasında brandaya sararak taşıdıkları Halit'in Nihal'in babası olması, Recai'nin Salim'in kamyonetinde tabutun kapağını kapatırken tabutun içinde babasının olmasını görmesi, Gucur Osman'ın Nihal'in evlenmek istemediği erkek olması, Salim ve Recai'nin nehre attıkları cesedin denizde demir aldıklarında denizden çıkması, Nihal'in babasını telefonla aradığında Salim'in elindeki telefonun çıkması, doğum için hastaneye kestirmeden karşılarına bir duvar çıkması birer sürpriz unsuru olarak görülebilir.

Filmde ilk gerilim unsuru Salim'in komşusu Ramiz'in gelinini doğum için hastaneye götürmeye çalışması ile başlar. Sonrasında Salim'in Cemil dedenin cenazesini Sivas'a götürme görevi almasından itibaren (kamyonetin kasasında kapağı açılan bir tabut) doğal olarak oluşur. Bunun dışında film boyunca gerilim Salim'in sakarlığı, aptallığı, yerinden çıkan direksiyon, tabuttaki sigara, silah, silahlı çatışma ve kovalamaca, yaklaşan sahil güvenlik botu, jandarma kontrol noktası üzerinden inşa edilir. Bu tür bir strateji Aristofanik bir yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Aristofanes komik bir rahatlama uyandırmak için korku duygularını gülünç bir saçmalıkta eriterek, gerilimi komedi üretiminde bir faktör olarak kullanabilir, veya kaygıyı gülünçlikle birleştirerek seyircide tuhaf bir duygu karışımına neden olabilir. (Konstantakos ve Liotsakis, 2021: s. 212). Sağ Salim filminde karşılaşılan korku ve tedirginlik tıpkı kamyonetin direksiyonunun Salim'in elinde kalması, doğum yapmak üzere olan gelini hastaneye kestirme diye götürdüğü yolun önünde duvar olmasından dolayı yaşanan gerilimi kaçak yapılaşma sözüyle geçiştirmesi, ya da kendisine doğrulan silah karşısında komiklik yapabilmesi, içinde Cemil dedenin olduğu tabuttaki yangını idrariyle söndürme önerisi gibi Salim'in aptalca sözleri ve davranışlarıyla eritilir ve daha da komik hale getirilir. Bir başka önemli gerilimi komikleştirme stratejisi Salim'in kamyonetinde saklanan uyuşturucu kaçakçısı Orhan'ın jandarma kontrolü sırasında elinde silahla tabuttaki tedirgin bekleyişinde Cemil dedenin gaz çıkartması olarak görülebilir. Yine Ayhan soygun için benzin istasyonuna girerken içerideki soyguncu Mehmet'in diğer soyguncu arkadaşı Tahsin'in gaz çıkarması tam da bir gerilim anında gerilimin komikleştirilmesine yaramaktadır. Genellikle sahnede gaz çıkartmak Eski Komedyada var olan bir eylemdir. Aristofanes'in Akharnes adlı oyununda iç çekiyorum ve esniyorum, geriniyorum ve osuruyorum sözleri vardır (Sommerstein, 2019: s. 219-226). Yine Salim'in yaşadığı korkuyu ve gerilimi yok etme biçimi tamda Aristofanes'in korkuyu gülünç bir saçmalıkla eritme stratejisi olarak görülebilir. Salim cesetleri taşırken korkusunu yok etmek için geçmişte okulda aynı sıraları paylaştığı kızların bedensel özelliklerini söylemektedir.

Çatışma: Filmde görülen çatışma Gucur Osman ve onu soyan Mehmet, Tahsin, ve onları soyan Ayhan arasında yaşanmasına rağmen temel çatışma Nihal ve Halit arasında, baba ve kızı arasında yaşanan kuşak çatışmasıdır. Ayhan, Mehmet ve Tahsin ile Gucur Osman, Mehmet ve Tahsin arasında gerçekleşen çatışma ürettiği komik durum ve komedi unsurları açısından verimlidir. Ancak film olaylarının gerçekleşmesine neden olan çatışma Halit ile Nihal arasındaki çatışmadır. Nihal baba otoritesine karşı çıkan bir genç kızdır. Nihal babası Halit tarafından zorla evlendirilmek istendiği için Ayhan ile kaçmış, baba otoritesine karşı gelmiştir. Nihal, Ayhan ve Halit karakterleri bağlamında aşk, aile arası ilişkiler, aşk önündeki engeller, kuşaklar

arasındaki gerilim Menander komedisinin (Yeni Komedyâ) ve engelleyici figürleri yenmek, kaçış ve çılgın kadın karakter çerçevesinde Menander'den beslenen Amerikan sinemasının romantik-screwball komedisinin bileşenleridir. Özellikle Nihal ve Ayhan arasındaki söz savaşları tam da screwball komedinin cinsiyet savaşlarına denk gelmektedir.

Yol, Yolcu ve Yolculuk: Diğer yandan Sağ Salim filmi çalışmada destekleyici bir tür olarak değerlendirilen yol filminin bazı özelliklerini içerisinde barındıran, yola ait bir filmidir. Filmdeki olaylar, komik durumlar, kovalamacalar vb. yol, yolcu ve yolculuk üzerinden kurgulanmıştır. Filmin başında ve sonunda yol hikayesini çerçeveleyen doğaya, kültüre, tarihe ait görüntüler verilmiştir. Sağ Salim filmi yol filmine özgü manzara eşliğinde özgürlük, hareket, kimlik, varoluş, dönüşüm, kendini keşfetme, araç fetişizmi gibi unsurları içerir. Bunun yanı sıra Sağ Salim filmi yol filminin (western türünde olduğu gibi) suç anlatılarına eşlik ettiği suç, suçlu, şiddet, kaçış, adalet, kanun, kanunsuzluk, takip temalarını ve olay örgülerini içerir. Filmdeki özgürlük ve kaçış teması aynı zamanda hareketin temsildir. Deniz ve orman manzaraları eşliğinde yolun verdiği özgürlük ve kaçış imkanı (tıpkı western filmlerindeki vadiler, dağlar ve çöl gibi) daha da olanaklı görülmektedir.

Filmin kadın karakteri Nihal tam da bir yol filminin temel motivasyonunda olduğu gibi özgürlük, kaçış, kendini keşfetme, kimlik, varoluş peşindedir. Yol, Nihal'in kendini baba figüründen ve ataerkil düzenden özgürleştirmesine, var oluşuna, kaçışına yardımcı olur. Yolda var olan çukur Nihal'in Ayhan'dan (bir biçimde erkek egemen yapıdan) kurtulmasının nedenidir. Salim yolun kölesi olmakla birlikte Gucur Osman ve Tahsin ile birlikte yolun komiğidir. Nihal'in babası Halit yolun kurbanı, Recai, Ayhan ve Mehmet yolun pikaresk karakterleridir. Yol tüm bu karakterleri kucaklayan zamansal ve mekânsal bir varlıktır. Trajikomik kahramanlar, oyunun koşullar altında ezilmiş çaresiz esirleri, hareketin hükümdarı değil, onun esiridirler. Dünyaları döngüsel ve talihlerinin değişmesi, onların yalnızca sabit bir çember çevresinde dönüp durmaları anlamına gelir (Orr, 1997: s. 30). Bu çember tamda yolun komiği olmakla birlikte kölesi de olan Salim'i içerisinde hapsedmiştir. Salim döngüsel bir dünyanın talih oyununda bir katil, bir kurtarıcı, bir masum olup durmaktadır. Tam da bu aşamada Salim'in ve diğer tüm karakterlerin üzerinde bulunduğu zemin ve gerçeklik doğasıyla, tarihiyle, tümsekleriyle ve sürprizleriyle yolun kendisidir. Ancak tüm bunlar Amerikan ve Avrupa başat yol filmleri ile karşılaştırıldığında Sağ Salim filminin özgürlük, kendini keşfetme, kimlik, dönüşüm, var oluş vb. konularda derinlikli ve nitelikli bir yol filmi olması için yeterli görülmemektedir.

Sonuç

Yol komedileri komedi ve yol filmlerinin uzlaşımından meydana gelen bir melez alt tür olarak ilgi çekmektedir. Yol komedilerine bakıldığında anlatı yapısı ve olay örgüsü çerçevesinde ağırlıklı olarak komedi türünün uzlaşımının hakim olduğu görülmektedir. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde yol komedilerinin amacının özgürlük, kimlik, var oluş, dönüşüm, kendini keşfetmek gibi insan bedeninin ve ruhunun derinliklerinden ziyade güldürmek olduğu görülmektedir. Bu nedenle Yol komedilerine dair tüm anlatı stratejileri komik durumlar ve komik performanslar yaratmak kurgulanmıştır. Buna karşı komedi ve yol filmlerinin birlikte kullandığı pikaresk olay örgüsü ve bunun yanı sıra kaçış, suç, suçlu, kanun, kanunsuzluk, hareket, takip, kovalamaca gibi unsurlar Yol komedileri için verimli bir alan oluşturduğu görülmektedir.

Gerek komedi gerekse yol filmi olsun bütün türsel uzlaşımın Hollywood sineması tarafından belirlenmiştir. Çalışmada baskın tür olarak görülen komedi, Hollywood'un sessiz döneminden itibaren egemen türlerden birisi olmuştur. Sessiz sinema döneminde komedi türünde egemen biçim slapstick biçimdir. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte anlatı tabanlı screwball-romantik komedi örnekleri görülmeye başlamış ve bu komedi türü Amerikan sinemasında baskın bir biçime dönüşmüştür. Türleri ve türsel uzlaşımını belirleyen Amerikan sinemasının gerek slapstick gerekse screwball-romantik komedisinin kökleri araştırıldığında Antik Komedyâ'nın (Eski Komedyâ, Yeni Komedyâ ve Latin komedyası) izleriyle karşılaşılmaktadır. Bu uzlaşımın türsel özellikler özellikle Eski Komedyâ'nın temsilcisi olan Aristofanes ile Yeni Komedyâ'nın temsilcisi olan Menander ve Menander'den etkilenen Plautus, Shakespeare ve Commedia dell'arte komedilerinde görülmektedir.

Her şeyden önce Sağ Salim filmi Aristoteles'in Poetika adlı eserindeki gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır görüşünün somutlaşmış halidir. Daha önce vurguladığımız Hollywood komedilerindeki birçok sahnenin, neredeyse yalnızca gagların, komik olayların, kazaların, tesadüfleri, rastlantıların ve komik performansın sergilenmesi için var olduğu düşüncesi Sağ Salim filmi ile birebir örtüşmektedir. Bunun yanı sıra Sağ Salim sadece ilkel güldürme öğeleriyle, inandırıcı olmanın sınırlarını aşır güldürmeyi amaçlayan fars özelliklerini de taşır. Öte yandan filmde var olan kaos, kovalamaca, müstehcen sözler, gaz çıkarmalar, sürpriz, abartı, absürd anlayış, talihsizlik, slapstick biçim gibi öğeler Aristofanik komedi unsurlarıdır. Bununla birlikte filmde var olan kazalar, tesadüfler, rastlantılar, genç çift, kuşaklar arası çatışma, merkezi karakterleri görünüşte içinden çıkılmaz bir duruma sokan bir insan krizi gibi durumlar Menander komedisinin temel özellikleridir. Filmde görülen tekrar kalıpları ve tersine çevirmeler Aristofanes'in yanı sıra Menander, Commedia dell'arte ve Shakespeare komedilerinde bulunmaktadır. Bu veriler ışığında Sağ Salim filminin, Eski Komedy (Aristofanes), Yeni Komedy (Menander), Fars geleneği, Latin komedyası (Plautus), Shakespeare ve Comedia dell'arte'nin geleneklerinden beslenen Amerikan sinemasının slapstick ve screwball komedi anlayışını taklit ettiği görülmektedir.

Öte yandan genel olarak bakıldığında çalışmada destekleyici tür olarak görülen yol filmi özelinde Sağ Salim filmi yolu ağırlıklı olarak kırsalın doğası ile ilişkilendirir. Fakat film yolun fiziksel boyutunun dışında yola eşlik eden yolcunun ve yolculuğun kültürü, sosyolojisi ve psikolojisi ile yeterince ilgilenmez. Filmde yolun amacı ağırlıklı olarak komediyi kucaklamaktır. Bu nedenle Sağ Salim filminin yol filmi bağlamında derinlikli bir yapıya sahip olduğu görülmemektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yay.
- Allen, R. & Smith, M. (1997). Film Theory and Philosophy. Oxford: Clarendon Press.
- Anday, M.C.(1965). Gelişen Tiyatro. İstanbul: Çan Yay.
- Aristoteles. (1987). Poetika. (çev.İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Azcona, M. M. (2010). The Multi-Protagonist Film. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Bevis, M. (2013). Comedy: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). Film Sanatı (çev. Yılmaz, E. ve Onat, E. S.). Ankara: Deki Yay.
- Bowie, A. M. (1993). Aristophanes Myth, Ritual and Comedy. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaffee, J. & Crik, O.(2015). The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte. London: Routledge.
- Costanzo, W.V. (2014). World Cinema through Global Genres. Oxford: Wiley Blackwell.
- Glitre, K. (2006). Hollywood Romantic Comedy. Manchester: Manchester University Press.
- Godfrey, N. (2018). The Limits of Auteurism: Case Studies in the Critically Constructed New Hollywood. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Grant, B.K. (2003). Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press.
- Grant, B.K. (2006). Schirmer Encyclopedia of Film. Detroit: Thomson-Gale
- Horton, A. (1991). Comedy / cinema/ theory. Berkeley: University of California Press.
- Horton, A. (2000). Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay. Berkeley: University of California Press.
- Horton, A. & Rapf, J.E. (2013). A ompanion to Film Comedy. Oford: John Wiley&Sons.
- Kalat, D. (2019). Too Funny for Words. Jeferson: McFarland & Company.
- Karnick, K.B. & Jenkins, H. (1995). Classical Hollywood Comedy. New York: Routledge.
- Konstantakos, I.M. & Liotsakis, V. (2021). Suspense in Ancient Greek Literature. Walter: De Gruyter. Walter de Gruyter.
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). A Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press.
- Laderman, D. (2002). Driving Visions: Exploring the Road Movie. Austin: Driving Visions: Exploring the Road Movie.
- Mccaffrey, W.D. (1963). The use of comic theory in the study of silent screen comedy, Central States Speech Journal, 14:3, 165-172,
- Miller, H.W. (1944). Repetition of Lines in Aristophanes. The American Journal of Philology. 65:1, 26-36

- Miller, W. (1993). *Senaryo Yazımı* (çev. Büyükerşen, Y.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Neale, S. & Krutnik, F. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Orgeron, D. (2008). *Road Movies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (çev. Bahçivan, A.). Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- Paulus, T. & King, R. (2019). *Slapstick Comedy*. North Carolina: McFarland & Company.
- Peacock, L. (2014). *Slapstick and Comic Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pearson, R.E. & Simpson, P. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge.
- Petrides, A.K. (2014). *Menander, New Comedy and Visual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rotstein, A. (2010). *The Idea of Iambos*. Oxford: Oxford University Press.
- Selbo, J. (2015). *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge.
- Sifakis, G.M. (1992). *The Structure of Aristophanic Comedy*. *The Journal of Hellenic Studies*, 112, 123-142
- Sommerstein, A.H. (2019). *The Encyclopedia of Greek Comedy*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Sover, A. (2018). *The Languages of Humor: Verbal, Visual, and Physical Humor*. London: Bloomsbury Academic.
- Stott, A. (2005). *Comedy*. New York: Routledge.
- Taaffe, L.K. (1993). *Aristophanes and Woman*. Oxon: Routledge.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1964). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Vighi, F. (2012). *Critical Theory and Film*. London: Continuum.
- Whitman, C.H. (1964). *Aristophanes and The Comic Hero*. Cambridge: Harvard University Press.