

Ertem Eğilmez' in *Namustlu* Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak

Serpil Kirel*

Giriş

Popüler sinemaya ait öğelerin toplumsal olan ile sinemasal olan arasındaki ilişkiye dikkat edilerek yorumlanması yapılacak çözümlenmeleri kültürel boyutuyla kavramayı olanaklı kılar. Popüler sinemaya ait öğelerin üretildikleri döneme ait önemli ipuçları barındırdıkları ve taşıdıkları temsiller bütünü açısından anlamlı parçalar olarak yorumlanabilecekleri görülür. Bu çalışma, popüler filmler üreten bir yapımcı ve yönetmen olan Ertem Eğilmez'in yönettiği *Namustlu* (1984) adlı film çerçevesinde popüler olan ile gündemde olan tarihsel, toplumsal ve ekonomik değişimlerin ilişkisini birlikte değerlendirerek yorumlamak amacındadır. Türkiye'de seksenli yıllarda yaşanan sosyal ve politik değişimlerin ana hatlarıyla ele alınacağı bu çalışmada popüler filmlerin oluşum koşulları sinemasal ve toplumsal arasındaki etkileşim bağlamında gözden geçirilecektir. Bu amaçla, seksenli yılların ilk yarısında yaşanan politik ve ekonomik değişimlerin etkileri sinemasal ortamdaki değişkenlerle birlikte ele alınarak güldürü sineması bağlamında incelenecektir.

Bu bağlamda Ertem Eğilmez'in yönettiği *Namustlu* filmi seksenli yılların toplumsal alanında ve güldürü sinemasında yaşanan sürece ait tipik özellikleri içinde barındırdığı varsayılarak dramatik bileşenleri, dönemin egemen değerlerinin sinemasal görünümü ve toplumsal cinsiyete dair temsillerin iletimi açısından değerlendirilecektir. Popüler filmlerin; üretildikleri dönemin beklentilerini, korkularını, temel değerlerini, olası toplumsal çatışmalarını ve kaygılarını ortaya koyabilecek ipuçlarını barındıran birer kültürel üretim oldukları düşüncesinden hareketle, sinema ve gündelik yaşam arasındaki ilişkinin paralel bir biçimde ele alınması anlamlıdır. Filmde yer alan "Namussuzmuş namustlu!" diyalogunun, birçok anlamda seksenli yıllara damgasını vurmuş olan hızlı liberal ekonomik değişimin yol açtığı sosyal değişimlere ironik bir biçimde vurgu yapan ve filmi en çok tarif eden öğelerden biri olarak belleklerdeki yerini halen korumaya devam ediyor¹ oluşu dikkate değerdir. Popüler kültüre ait öğelerin içinde üretildikleri sürecin egemen dinamikleri bağlamında ele alınıp incelenmesi popüler kültür ve temsil ilişkisini yorumlamaya yardımcı olacaktır. Benzer bir biçimde Zafer Özden'in tür filmi ve dışavurum ile ilgili vurgusu dikkate alınmalıdır: "Hiç kuşkusuz filmler öncelikle yönetmenlerinin kişisel dışavurumlarını gerçekleştirdikleri sanat yapıtlarıdır. Ama popülerlik niteliklerinden ötürü tür filmleri yönetmenin kişisel kaygıları kadar toplumun kolektif kaygıları arasında bir dengeye sahiptirler; kültürel bir dışavurumun izleri bu filmlerde kendilerini gösterir. Toplumun kültürel dışavurum ihtiyacı yönetmenlerin dışavurumu ile harmanlanmış bir biçimde perdede kendilerine bir yol bulmaktadırlar" (Özden, 2000: 187).

Bu bağlamda incelenecek film kültürel dışavurum açısından ele alınmalıdır. Seksenli yıllarda yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimin filmlerde nasıl "popülerleştirildiği"ni ele

*Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
E-mail: kirelser@hotmail.com

almak dönemin egemen sinemasal eğilimlerini ortaya koymasından yararlı olduğu kadar sinema ve toplum ilişkisini açığa çıkarmak için de bir olanaktır. *Namumlu* seksenli yılların film üretim dinamikleri eşliğinde sinemasal olan ile toplumsal olan arasındaki ilişkinin birlikte sorgulanmasını olanaklı hale getirecek kültürel malzemelerden biridir. *Namumlu*, döneminin sosyal iklimini ve egemen liberal ekonomik uygulamaların sıradan insan üzerinde yozlaşmaya yol açan sorunlu yanlarını güldürü türü içinde aktarır. *Namumlu*'nun merkezde olduğu bu çalışmada filmde yer alan; tema, çatışma, karakter, olay örgüsü gibi dramatik özelliklerin yanısıra anlatısal özelliklerin temelini oluşturan seksenli yılların gündemini meşgul eden kavramların filmde nasıl ele alındığı üzerinde de yoğunlaşılacaktır. Bu bağlamda çalışmada film, gündelik yaşama ait temel değişimler, sinemasal ortama ait temel dinamikler ve üretilen filmin barındırdığı temsiller arasındaki ilişki sorgulanarak sayılan üç değişkenin ayrı ayrı ve birlikte birbirlerini nasıl etkilediklerini ortaya koymak amaçındadır.

Seksenli Yıllarda “Dışarıdaki Hayat” Nasıl Yaşanmaktadır?

Popüler kültür öğelerinin içinde üretildikleri süreç ile ilgili bir etkilenim ilişkisi sonucunda ortaya çıktığı kabul edilirse temel özellikleri ile “dışarıda” yaşanan hayatı özetlemek yararlı olacaktır. Seksenli yılların en kilit tarihsel gelişimleri arasında 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ve darbenin ardından Anavatan Partisi (ANAP)'nin iktidara geldiği 1983 yılına kadar bir geçiş dönemiⁱⁱnin (Cumhuriyetin 75 Yılı, 1999:788) yaşanması sayılabilir. Seksenli yılların temel ekonomik uygulamalarından biri 24 Ocak 1980 Kararları'dır. Süleyman Demirel'in azınlık hükümeti zamanında alınan 24 Ocak Kararları, 12 Eylül Askeri Darbesi'nin ardından kurulan geçiş hükümeti ve 1983 yılında kurulan Özal Hükümeti zamanında da uygulanmaya devam edilmiştir. Önce teknisyen, sonra Ekonomik İşlerden Sorumlu Başbakan Yardımcısı, ardından da Başbakanlık görevinde bulunan Turgut Özal'ın (Kongar, 1995: 29-32) uygulanan ekonomik politikaların devamlılığını sağlayan kilit isim oluşu dikkat çekicidir.

Kısaca hatırlatmak gerekirse, 1980-1983 yılları arasında yaşanan ekonomi ise, “Askeri Rejim Altında Liberal Ekonomi” olarak tanımlanmaktadır (Boratav, 1996: 678). 1981 yılında serbest faiz uygulamalarının ardından yatırımlara yüksek faiz veren bankerlik kurumları kurulmaya başlanır (Gökmen, 1992: 38). Anavatan Partisi ve Turgut Özal uygulamalarıyla seksenli yıllara damgasını vurmaya devam edecektir. Turgut Özal, 1989 yılında Cumhurbaşkanı olduktan sonra başbakanlığı Yıldırım Akbulut üstlenir. Ekim 1991 tarihinde yapılan erken genel seçimde ise ikinci parti olarak iktidarı Doğru Yol ve Sosyal Demokrat Halkçı Parti'ye bırakana kadar (Büyük Larousse, 1994: 586-587) ANAP aktif siyasetin önemli bir belirleyeni olmayı sürdürür. Genel hatlarıyla kısaca özetlenen seksenli yıllardaki egemen politik iklimin beraberinde getirdiği ekonomik değişimlerin de keskin ve kalıcı etkileri olacaktır. Seksenli yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu liberal dalganın dünyadaki egemen eğilimin bir uzantısı olduğu görülür. Anavatan Partisi'nin, Emre Kongar tarafından liberalizmi en “bilinçli” yerleştiren parti olarak yorumlanmasında haklılık payı vardır. Tam rekabet ve serbest piyasanın yerleştirilmesi ile kapitalist ekonominin gerekleri yerine getirilmiş olur. Gerçek gelir, artan enflasyon ve vergiler nedeniyle düşer. Ücretli, köylü, memur ve küçük esnafın gelirinin azalmasına neden olan bu durum Türkiye'de bir “kabuk değiştirme” olarak tanımlanır (1998: 256).

Bu ekonomik uygulamaların sosyal hayattaki karşılıkları ise, “Orta Direk” ve “Katmadeğer (KDV)” gibi kavramların yaşama ve dile yerleşmesi olur. “Orta Direk” kavramının Anavatan Partisi'nin “siyasi formülü” ya da “siyasi miti” olarak değerlendirilir (Parla, 1993: 151). Bir başka yorum Zürcher'den gelir. Yazar, Turgut Özal'ın siyasal bir figür olarak hızlı

yükselişinin kendisine benzeyenlerin yükselme hırsını körüklediğini belirtir. Özal'ın "orta direk" seçim sloganının, kendi gibiler üzerinde etkili olması buna bağlanır (1996: 412). Döneme damgasını 1987 seçimlerinde kullanılan "çağ atlama" sloganı (Cemal, 1990: 112) vurur. Dönemin egemen eğilimlerini ve toplumsal yansımalarını anlayabilmek için Can Kozanoğlu'na başvurulabilir. Yazar, seksenli yılları "değişim", "tüketim", "çeşitlenme" ve "benzeşme" kavramlarıyla özetlemeyi seçer: "Tüketmek, olabildiğince tüketmek, tüketim düzeyi ve tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü edinmeye çalışmak, hayatı yönlendiren "dinamik"lerden biri olurken; birçok kavram, eğilim, anlayış, söz ve düşünce de hızla tüketilmiştir" (1996: 596). Emre Kongar'ın *12 Eylül Kültürü* (1995) kitabında yorumladığı gibi: "Sarsılan feodal ve kırsal değerlerin kalıntıları tasfiye edilmeden ve yerlerine endüstriyel değerler bir sistem olarak, bir bütünlük içinde getirilmeden, kapitalist değer sisteminin tek bir ilkesi "para en yüce değerdir" anlayışı ile içerden de topluma pompalanmış ve böylece "zengin ol da nasıl olursan ol", "paranın kokusu yoktur", "en büyük başarı köşeyi dönmektir", "yeter ki köşeyi dön, nasıl döndüğün önemli değil" (1995: 294) biçiminde tariflenen ilkeler egemen olmaya başlamıştır.

Coşkun Cem Aktan, seksenli yıllarda değişen değerlerle ilgili durumu "politik patoloji-politik hastalıklar" olarak tanımlar ve değişen değerleri "yolsuzluk", "yağmacılık", "yiyicilik", "fırsatçılık", "köşe dönücülük", "soygunculuk" ve "torpil" gibi kavramlar yardımıyla özetler (1992: 22). Bunun yanı sıra, seksenli yılların sayılan tüm özellikleri içinde sınıfsal yapılara ve gündelik yaşama etki eden bir başka nokta ise, devlet ve toplum ilişkilerinde kökten değişimlerin yaşanması ve devletin ekonomi alanında pasif bir role çekilmesidir. Yeni dönemin devleti, artık toplumdaki sınıflar arasındaki ilişkilere hakemlik eden, toplum içindeki uzlaşmanın devamını alt sınıflar lehine müdahalelerde bulunarak çözen bir yaklaşıma sahip değildir. Özelleştirmeler de bu anlamda kilit uygulamalardır. Sınıflar arasında gerilime dayalı daha dar tabanlı bir denge söz konusudur. Gelir kutuplaşması yaşanır ve gelir dağılımında eşitsizlik artar. Zengin ile yoksul arasındaki farklar, uçurumlar boyutunda ürkütücü hale gelir. Zenginler ve yoksullar arasında o zamana dek yaşanmayan kültürel duvarların örüldüğüne dikkat çekilir. Böylece, seksen öncesi mümkün olmayan *saldırgan girişimcilik stratejileri* mümkün hale gelmiş olur. Yeni dönemin baskın göçmen tipi de, uysal ve kentle bütünleşmeye istekli bir figür değil, legal ve illegal arasında gidip gelmeye, yükselmek adına herşeyi yapmaya hazır bir figür olarak yorumlanır (Işık ve Pınarcıoğlu, 2003: 125-127).

Seksenli yıllarda yaşananları toplumsal etkileri açısından yorumlayan Kandiyoti ise, seksenlerden bu yana ekonomik liberalleşme ve özelleştirme politikalarının seçkin oluşturma ve toplumsal tabakalaştırma yaratma üzerindeki etkilerine dikkat çeker. Liberalleşme politikalarının orta sınıflar arasında daha önce benzeri görülmemiş bir bölünme ve kutuplaşma sürecini harekete geçirdiğini ve ücretli kesim ile kamu çalışanlarının durumunun bozulmasına neden olduğunu ekler. Çokuluslu şirketler ve özel ve mali sektörde çalışanlar dünya standartında gelirlerini garantileyebilmişlerdir (2003: 19). Seksenlerin bu genel arka planı eşliğinde *Namusu*'nun üretilme dinamiklerinde etken olan dışarıdaki hayatı ve gerçek yaşamda söz konusu olan ekonomik, sosyal ve politik değişimleri hatırlamak olasıdır.

Seksenli Yıllarda Sinema Üretim Ortamını Kısaca Hatırlamak

Seksenli yıllar, film üretimi ve sinema ile ilgili değişimler eşliğinde gözden geçirildiğinde popüler kültür ve sinema ortamı ile ilgili pek çok önemli veriye erişilebilir. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yayınladığı bir rapora göre, 1983 yılında yerli film izleyicisi 35.835.614 iken, yabancı film izleyici sayısı 45.133.962'dir. 1984 yılında bu sayının düşmekte olduğu ve

yabancı film izleme sayısının halen altında kaldığı görülür. 1985 yılına gelindiğinde ise, yerli film izleyen izleyicilerin sayısı ile yabancı film izleyicilerin sayısı eşitlenir. Hatta, 1986 yılında bu sayının yerli film izleyici sayısı açısından olumluya döndüğü ve yabancı film izleyici sayısını geride bıraktığı görülür. 1987 yılına gelindiğinde çok keskin bir düşüş yaşanır. Ve bu düşüş, her iki değer açısından azalır ve 1995 yılına gelindiğinde, 1.574.492 yerli izleyici, 7.825.302 yabancı izleyici sayısına kadar varır. Sayısal verilerde görüldüğü gibi, yerli film izleyiciliği yabancı film izleyiciliğinin çok gerisindedir (Türkiye İstatistik Yıllığı, 1983, 1990, 1996). Sinema seyirciliğindeki bu düşüşün ardında yatan nedenler arasında video olgusu ve çok kanallı televizyon yayınlarına olan ilginin etkisi olduğu açıktır (Kirel, 1999: 204).

Seksenli yıllarda film üretimi ile ilgili verilere göz gezdirildiğinde ise, 1980 yılında 68 olan üretim sayısının 1988 yılına kadar yükselmeye devam ettiği ve 117'ye ulaştığı görülür. 1989'da üretim sayısı 99'a geriler. Bu veriler değerlendirildiğinde en yoğun üretimin yapıldığı yılların 1984 ile 1987 yılları arasında kapsadığı anlaşılmaktadırⁱⁱⁱ. Seksenli yıllarda yaşanan toplumsal değişimler ve bunların sinemadaki yansımalarını ele alan çalışmalar yapılmıştır. Mahmut Tali Öngören'in "Sinemamız ve Kurtuluşu" adlı çalışması seksenli yıllar ve öncesinde seyirci ve sinema ilişkisine odaklanır ve seksenli yıllardan hemen önce yetmişli yılların sonunda sinemanın koşullarına değinerek bir karşılaştırma yapar. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün 1982 yılında, 1978 yılı için gerçekleştirdiği araştırmada Türkiye'de yazlık sinema sayısının 302 olduğu, İstanbul'da aynı yıl içinde 127 kışlık sinema salonu bulunduğu belirtilmektedir. 7 Temmuz 1969 gününe ait Ulus gazetesinde İstanbul'da o yıl bulunan sinema salonu sayısının 194 olduğunun belirtilmesi ister istemez bir karşılaştırmayı beraberinde getirmektedir. 1969'dan 1978'e gelindiğinde 67 sinema (kışlık) salonu kapanır. Öngören, bu verilerin ardından sinema-televizyon rekabetine ve 1980'li yıllarda Amerikan sinemasının Türkiye'ye giriş biçiminin olumsuz etkisine değinir. Amerikalı dağıtım film tekellerinin Türkiye'de belli başlı salonlarını ele geçirmesinin yanısıra, televizyon ve video rekabeti sinemayı olumsuz etkilediğini vurgular. Sinema salonlarıyla seyircinin ilişkisinin sektöre uğramasının ardından salonlar kapanmaya devam edecektir (1996: 233-236). Sinema işletmecisi İsmet Kurtuluş da yetmişli ve seksenli yılları yaşanan değişimler eşliğinde yorumlar: "1975'de TV'nin yayına başlaması, 1980'lerde korsan video olayı, 1984'lerde renkli TV ve özel TV yayınları sektörün hayat damarlarını birer birer kesti. Daha önemlisi, 1984'lere kadar "Halkın en ucuz eğlencesi sinemadır" sloganı ile bilet fiyatlarını çok düşük tutan belediyelerin, ayrıca brüt hâsılat üzerinden aldıkları ve halen de almaya devam ettikleri (1996) Belediye Eğlence Vergisi de sinema ve film sektöründe sermaye birikimini önledi. Sermayesiz kalan sektör yeniliklere ayak uyduramadı, güncelleşmedi, seyircisinin tamamına yakınına da kaybetti" (1996: 381).

Bu yorum ve bilgiler sinema salonları ve sinema ve seyirci ilişkisini hatırlatmaya yardımcı olacakken bu kez film üretimin doğrudan içinde olan bir başka sinema profesyonelinin seksenli yıllarda yaşanan deneyimi aktaran yorumuna başvurulabilir. SODER (Sinema Oyuncuları Derneği)'nin yönetim kurulu üyesi Gülşen Tuncer, 12 Eylül askeri darbesinin olumsuz etkilerinin sinemada da derinlemesine yaşandığına vurgu yaparak başladığı yorumunu: "Ekonomik bunalım, siyasal baskılar, özgürlüklerin kısıtlanması, sansür, daha da acısı otosansür yaratıcıları da, seyircileri de anlaşılabilir bir çekimsellik çemberine kısırdı. Sonraki süreçte siyasal ortam, hak ve özgürlüklerdeki görece yumuşama, ekonomik bunalımın yükselerek sürmesine karşın film yapım sayısını, seyirci sayısını artırdı. Az sayıda da olsa yeni sinema salonları açılmaya başladı" (1996: 371) biçiminde devam ettirir.

Atilla Dorsay, sinemayı etkisi altına alan değişimler arasında sektördeki örgütlenme çabalarına değinir. 12 Eylül'le birlikte sinema alanındaki tüm kuruluşların kapatılması ve kimileri hakkında yıllar süren davalar açılması ile Yeşilçam'ın yaşadığı şoku ancak 1985'lerde atabildiğini belirtir. Yazar, FİYAP (1984), SESAM (1987), SODER (1988) ve FİLM-YÖN (1989) gibi sektöre ait oluşumların kurulmasını da not düşer. Yine seksenli yıllarda gündemi film şenlikleri ile ilgili gelişmelerin meşgul ettiği görülür. 1979 ve 1980'de yapılamayan Antalya şenliği yeniden süreklilik kazanır. 1982 yılında İstanbul Sinema Günleri başlar. 1988'de ilk Ankara şenliği gerçekleştirilir (1995: 22). 12 Eylül sonrası uygulamaların etkilerinin gündelik yaşamda olduğu kadar sinema sektörüne etkisi olduğu da açıktır.

Yeniden hatırlamak gerekirse, 1980'li yılların depolitik ortamını yaratan etki, askeri darbe sonrasındaki kısıtlayıcı uygulamalardır. 1982 yılında Genelkurmay'ın yayımladığı kitapta "ideolojik olaylarla ilgili" olarak 17.540 kişinin tutuklu olduğu açıklanır. Üniversitelerden atılan öğretim elemanlarının sayısı 148'i bulmuştur. Günaydın ve Türkiye gazeteleri kapatılmıştır. Kenan Evren'in "geçmişe sünger çekiyorum" ifadesi yaşananları özetleyen bir ifade olur (Cumhuriyetin 75 Yılı, 1999: 840-842). Bu değinilerden anlaşılacağı üzere sinema ile ilgili olarak bu uygulamaların olumsuz etkisi görülür. Son olarak sansürün etkisinden söz etmek yerinde olur. Sinema, video filmleri ve müzik kasetlerinin Polis Selahiyet yasası ile polis denetimine verilmesi dikkat çekici bir başka uygulamadır (Kongar, 1995: 258).

Yine Kongar'dan yararlanarak, Anavatan Partisi'nin iktidarda kaldığı 1989 yılına kadar 3000'e yakın gazeteci, yazar ve çevirmenin yargılandığı, 500'e yakın yayın organı için toplatılma kararı verilmiş, 39 ton yayın imha edilmiş, 40 ton yayın imhayı bekler hale getirilmiş, gazetecilere toplam 2000 yıl dolayında hapis cezası verilmiş ve 13 gazete hakkında 303 dava açılmıştır (1995: 221). Seksenli yılların politik eleştiriye ve karşı seslere tahammülsüz ortamında sanatçıların ve ürettiklerinin etkilenmemesi beklenemez. Necla Algan, seksenli yıllarda yaşanan değişimlerin sinemaya etkilerini anlatının oluşum koşulları ve yaşanan değişimlerin etkisi bağlamında değerlendirir: "Seksenli yılların Türk sineması için bu "Yeni Zamanlar" imkânlar vaadeden bakir bir alandı. Sinemacıyı eskiye bağlı tutacak hiç bir güç yoktu. Siyaset hapisanedeydi ve çok tehlikeliydi. Popüler Türk sineması tarihe karışmıştı. Onunla birlikte Yeşilçam ideolojisi, popülizmi ve geleneksellik de. Yeşilçam'ın içinden doğan toplumsal gerçekçi sinema da geçerliliğini yitirmişti. Sinemacılar bir kuş gibi özgürdüler. Artık istediklerini yapabilirlerdi" (1996: 5).

Bu ironik değiniden de anlaşılacağı üzere seksenli yıllarda sinema üretiminin de kabuk değiştirdiği anlaşılmaktadır. Seksenli yıllarda arabesk filmler, kadınları merkezine alan filmler ve güldürü filmleri dikkat çeker. Filmlerin içerikleri değerlendirildiğinde, yaşanan sürecin popüler olan değer, değişim ve eğilimlerini güldürü filmleri yoluyla aktarılmasının ardında politik olarak tek yönlü bir egemen söylemin devam etmesi ve bu yıllarda resmi ve liberal söylemin dışında bir başka söyleme tahammül olmaması aranmalıdır. Gerçek hayatta bastırılanların popüler güldürü filmleri eşliğinde popüler kültürde kendine temsil olanağı bulunduğu varsayılabilir. Bireyler üzerinde etkili olan değer değişiminin yansıması, popüler kültür ürünlerinde, mizah dergilerinde ya da sinemada yer bulur.

Hızlı liberalleşme politikalarının getirdiği ekonomik değişimler ve bunun değerler sistemine etkisi düşünüldüğünde, bilinen "eski" dünyanın geride kalmasının şokunu atlatmak için popüler filmlere ve ağırlıklı olarak güldürü türündeki filmlere gereksinim duyulduğu da öngörülebilir. Politik eleştirinin susturulduğu bu dönemde apolitik bir ortamın yaratıldığı göz önüne alınırsa, güldürü filmleri yoluyla filmlerin içinde kendine yer bulan, güncele temas

eden karakterler ve olayların varlığı dikkate değerdir. Seksenli yılların güldürü sinemasında çoğu zaman film kişileri hızla değişen dünya içinde nereye konumlayacaklarını bilememekte ve kendilerini karşı karşıya kaldıkları değişimin yarattığı kirlenmeye karşı korumaya çalışmaktadırlar. Seksenli yılların güldürü motifleri ve güldürü kişilerinin özellikleri sistemle ilişkilendirilip yeniden yorumlanması gereken tartışmalı bir alan oluşturmaktadır. Güldürü filmleri gerçekten sanıldığı kadar muhalif midir? yoksa, belli memur, orta direk vb. gibi stereotipler biçiminde ele alınarak yaşanan deneyimin sıradan insan üzerindeki olumsuz etkisini hafifletmeye mi yararlar? Seksenli yıllarda popülerleşen konulaştırmalar gözden geçirildiğinde özellikle güldürü türüne ait filmlerin muhalif tonunun doğru yorumlanabilmesi için türe ait örneklerin eleştiri niteliğinin dikkatli biçimde incelenmesi gereklidir.

Namuslu Filminin Yaratıcıları

Namuslu'yu doğru yorumlayabilmek için gözden geçirilmesi gereken bilgiler arasında filmin yaratıcı ekibinin sinema anlayışları önemli bir yer tuttuğu açıktır. Yönetmen Ertem Eğilmez'in *Namuslu* filminde çalışmayı seçtiği senaryo yazarı Başar Sabuncu'dur. Ertunç Şenkay'ın görüntü yönetmenliğini yaptığı filmin müzikleri ise Melih Kibar'a aittir. Şener Şen, Aysen Gruda, Adile Naşit, Erdal Özyağcılar, Ergun Uçucu, Zihni Küçümen, Bilge Zobu ve Haşmet Zeybek'in oyuncululuğunu üstlendiği filmin yapımevi ise Ferit Turgut'un sahibi olduğu Uzman Film'dir (Özgüç, 1995: 214). *Namuslu*'nun yapımcılığını üstlenmemesinin nedenini yapımcılığın getirdiği ek yüklerden korumak olarak açıklayan Eğilmez, böylece sadece filmle ilgilenebileceği (Sayar, 1984: 36) için bunu özellikle tercih ettiğini belirtir. Bu açıdan, *Namuslu*'nun Ertem Eğilmez ismi duyulduğunda hemen akla gelen ve sahibi olduğu Arzu Film adına değil Uzman Film adına gerçekleştirilmiş olması gözden kaçırılmaması gereken ayrıntılardan biridir.

Yeşilçam'da popüler filmler üreten ve popüler olanı yakalama becerisini yıllarca sürdüren ve bir ekol olan Ertem Eğilmez, Canan Uluyağcı'nın "*Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez*" (2006) adlı çalışmasında incelenir. Yazar, Eğilmez sinemasının Türkiye'nin toplumsal tarihi ile paralellikler gösterdiğine vurgu yaparak 1960-1970 yılları arasını kapsayan on yılı Eğilmez'in kendi sinema dilini oluşturduğu ilk dönemi, 1970-1980 yılları arasını ikinci dönemi olarak ele alır. Toplumsal hayatta henüz gelenekselden kopulmamıştır, çağdaş niteliklere bürünmediği için Eğilmez sinemasında da güldürü filmlerine yönelinir. Uluyağcı'ya göre Eğilmez'in üçüncü dönemi 1980'li yıllardır^{iv} ve Eğilmez, bu yıllarda toplumsal güldürü anlayışını sürdürür ve filmlerinde toplumsal sorunlara güldürü ile birlikte gönderme yapmayı yeğler. Hemen hemen her filmi o günün sorunlarıyla ilgilidir. Ana motifleri ise, alt-orta sınıf ve bunların karşısında yer alan zengin sınıf karşıtlıkları oluşturur (2006: 113-115). Ertem Eğilmez'in toplumsal güldürü geleneği ile ilişkisinin bilinçli ve eleştirel bir entelektüel yaklaşımdan çok günü takip eden yapımcı vasfı ağır basan, popüler kültüre ait ürünlerin üretildiği ortamın gereklerini iyi bilen ve seyircinin ilgisini iyi ölçebilen bir refleksle hareket ettiği düşünülebilir. Yönetmenin daha önce bir yayınevi olduğu^v ve popüler kitaplar yayınladığı göz önüne alınırsa, "tüketici"nin isteklerini önemseyen, günün ruhunu ve seyirci isteklerini yakalamayı becerebilen akıllı bir yapımcının refleksleri ile hareket edebilme becerisinin daha ön planda olduğu daha net anlaşılacaktır.

Namuslu, Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza'nın Yaşanmış Hayat Hikayesi* adlı tiyatro oyunundan kendisi tarafından geliştirilmiştir (Sayar, 1984: 36). Filmin konusu kısaca özetlenirse; Mutemet Ali Rıza, kendi halinde güvenilir bir memurdur. Rüşvet ve benzeri kirlenmişlikler ve çalışma etiğinden uzak davranışlar sergileyen iş arkadaşlarının aksine

dürüst biridir. Bir gün, iş yeri adına bankadan çektiği toplu parayı taşıırken soyulur. Çevresindeki herkes onun parayı zimmetine geçirdiğini zanneder. Ailesindekiler de dahil olmak üzere kimseden saygı ve sevgi görmeyen Ali Rıza'nın kendi halindeki hayatı bu olaydan sonra birdenbire değişir. Onun zengin ve güçlü birisi olduğunu sanan tüm yakın ve uzak çevresinin tutumu değişir. Ali Rıza, istemeden de olsa çevresi tarafından hızla onu değiştirecek tehlikeli bir oyunun içine çekilir. Kimseyi parayı zimmetine geçirmedikçe inandıramayınca sonuna kadar bu oyunu sürdürür. Çevresindekilerin “çıkarıcı” beklentilerini kullanır ve “Namuslu” olduğu anlaşıldığında da ülkeyi terk ederek onların tüm beklentilerini boşa çıkarır.

Namuslu'nun anlatsal özelliklerini yorumlayabilmek için senaryo yazarı Başar Sabuncu'nun çalışmaları üzerinde durulmalıdır. Başar Sabuncu'nun seksenli yıllarda yazdığı senaryolarla ve ürettiği filmlerle önemli ve ayrıksı örnekler üretir. Başar Sabuncu'nun 1961 yılında tiyatro çalışmalarına başladığı, tiyatro oyunu yazdığı, sahneye çıktığı ve oyun yönettiği bilinmektedir (Özgüç, 1995: 121). Sabuncu, 1975 yılında senaryo yazarak sinemaya girer ve 1985 yılında kendi yazdığı senaryoları yöneterek sinemaya devam eder (İnanoğlu, 2004: 643). Sabuncu, senaryo yazarı olarak; *Şöhret Budalası* (1975), *Adak* (1979), *Talihli Amele* (1980), *Şalvar Davası* (1983) ve *Namuslu* (1984) adlı çalışmalara imza atar. Hem senaryosunu yazdığı, hem de yönettiği filmler arasında ise; *Çıplak Vatandaş* (1985), *Asılacak Kadın* (1986), *Kupa Kızı* (1986), *Kaçamak* (1988), *Zengin Mutfağı* (1988) ve *Yolcu* (1993) (Özgüç, 1995:121) vardır. Sabuncu, *Namuslu* filminin senaryosu dolayısıyla, 1985 yılında SİYAD-Sinema Yazarları Derneği tarafından En İyi Senaryo Ödülü'nü kazanır (Özgüç, 1995: 121). Ayrıca, Başar Sabuncu'nun *Zengin Mutfağı* (1988) ve *Çıplak Vatandaş* (1985) gibi filmleri göz önüne alındığında eleştirel bakışının gücü ve politik tavrı daha net anlaşılacaktır. Başar Sabuncu, seksenli yıllarda Türk sinemasında eleştirel içerikteki filmler üreten önemli bir yazarı ve yönetmenidir. Esen'in, Sabuncu'nun yazıp yönettiği *Çıplak Vatandaş* (1985) ile yorumunda filmin çekiminden birkaç ay önce gazetelerde yayınlanan gerçek bir olaydan yola çıkılarak hazırlandığı bilinmektedir. Sabuncu'nun toplumsal yergi dozunu yükselttiği bu film, sistem eleştirisini siyasallaştıran bir örnek olarak Türk sinema tarihi içinde yerini alır (2000: 182-183). Sabuncu'nun yaşanan değişimlerin toplumsal etkilerini gündemi yakından takip ederek de sinemaya aktarması sinema yapma anlayışındaki toplumsal yaklaşımını ortaya koyar. Başar Sabuncu'nun eleştirel tavrı *Namuslu*'nun senaryosunda toplumsal taşlama eğilimiyle dikkat çeker. Filmin Ertem Eğilmez'in popüler sinemanın işleyiş koşullarını bilen yaklaşımı ile Başar Sabuncu'nun toplumsal gerçekçi yaklaşımının kesişme noktasında oluştuğu görülür.

Filmin eleştirel tonunun seyircide uyandıracak olası etki açısından başrol oyuncusu Şener Şen'in performansının etkisi bağlamında yeniden gözden geçirilmesinde yarar vardır. Filmin eksen karakteri olan Ali Rıza'yı canlandıran Şener Şen, Arzu Film Ekolü'nün vazgeçilmez oyuncularından biridir ve çok sayıda Arzu Film yapımında rol almıştır. Eğilmez, *Namuslu*'da bu kez daha önceki performanslarından çok başka bir rol oynayacak olan Şener Şen'i seçerken tereddüt geçirdiğini itiraf eder. Yönetmenin kaygısı daha önce yardımcı rollerde oynayan Şener Şen'in “olumsuz sempatik” oynarken yakaladığı başarısıdır. Olumsuzdan başrol oyuncusu çıkmaz kanısında olan Eğilmez, Şener Şen'in daha önce canlandırdığı hallerinin tam tersi “doğru” bir adam olarak görüneceği için seyircide bir şok etkisi uyandıracak endişesini bir süre taşır (Sayar, 1984: 36). Şener Şen, *Namuslu*'da ilk kez başrol oyunculuğuna terfi eder. Scognamillo'nun deyimiyle, oyuncunun yorumladığı anti-kahramanlar içinde bu ilk “majör” örnektir ve *Namuslu*'dan sonra başrol oynadığı film sayısı artar. *Züğürt Ağa* (1985) ve *Aşık Oldum* (1985) oyuncunun birbirini takip eden diğer başrol oynadığı filmler olurlar (2005: 60-61). Güçhan'ın tür filmlerinde karakterlerin zaman içinde

bir klişeye dönüşebileceği uyarısı dikkate alınabilir. Çok tekrar edildikten sonra basmakalıp hale gelen karakterler kimi zaman da yetkin oyuncu ve yönetmenler elinde etkin karakterlere dönüşebilmektedirler (1999: 124). Yeniden *Namuslu* bu bilgiler eşliğinde incelendiğinde, Şener Şen'in daha önce canlandığı kurnaz tiplerinin seyirci üzerinde yarattığı beklentinin filmin eleştirel tonunu zedelemektedir. *Namuslu*, bu yüzden seyircisine son sahnesine kadar Şener Şen'in daha önce canlandığı karakterlere uygun bir biçimde ne yapacağından bir türlü “emin olunamayan” bir seyir deneyimi sunar.

***Namuslu* Filminin Dramatik Bileşenleri Açısından İncelenmesi**

Filmin anlatısal yapısının dramatik bileşenleri eşliğinde yorumlanması filmle ilgili kimi önemli ayrıntıları gözden geçirmek için yararlı olacaktır. Bu bağlamda, filmi incelerken “eksen karakter”, “çatışma”, “tema”, “eksen karakterdeki değişim” gibi dramatik bileşenler ve filmde kullanılan güldürü öğelerinin ayrı ayrı ortaya konulması anlamlıdır. Sayılan bileşenler arasında kurgusal bir anlatının vazgeçilmez öğelerinden birinin karakter olduğu açıktır. Karakter dramatik anlatının ‘merkezi’ konumunu işgal eder ve içerik ve biçimin olmazsa olmaz ögesi olarak varlığını sürdürür (Ünal, 2008: 95). Bu öge, “eksen karakter”, ana karakter, kahraman, oyun kişisi olarak da tanımlanmaktadır. Bir öykünün dikkat odağı olan eksen karakterin kendine ait bir bakış açısı vardır (Swain, 1988: 85). Eksen karakter dramatik ilerlemeyi sağlar, ne istediğini bilir ve bu uğurda elinden geleni yapar (Egri, 1993: 110). Buna ek olarak bir karakteri; fiziksel, psikolojik, toplumsal ve kültürel özelliğın biraraya gelmesi oluşturur. William Miller’ın karakteri tanımladığı psikolojik özellikler burada yeniden hatırlanabilir. Bunlar arasında, karakterin kompleksleri, zaafı, sabit fikirleri, karar verme yetenekleri, duyguları, hayata bakış açısından da söz edilir. Benzer bir biçimde karakterin diğer kişilerle ilişkileri ve değer yargıları, politik eğilimleri, dinsel inançları, kısa ve uzun vadeli amaçları da belirleyici özellikler arasında sayılabilir (akt. Oluk, 2008: 78). Dramatik yapının önemli bir diğer bileşeni ise “karşıt karakter”dir. “Karşıt karakter”, eksen karakterin en önemli rakibidir ve engelleri temsil eder. “Karşıt karakter”ler bir kişi ya da gruptan oluşabilir (Cowgill, 1997: 47). Bir diğer dramatik bileşen olan “çatışma”nın ortaya konulmasında ise daha geniş çerçevede bir değerlendirme yapma olanağı doğar. Örneğın çatışmanın gündelik yaşamdaki değişimlerle ilgisi gözden geçirilebilir (Ünal, 2008: 103);

Parçalanmış bir toplumda ‘çelişki’, gündelik yaşamın *asli* öğelerinden biri haline gelir. Eskinin ‘kolektif’ topluluğında çelişkiler ancak ‘düşman’la topluluk arasında iken, yeni sosyo-ekonomik örgütlenmeyle birlikte, topluluğun tek tek her bir üyesinin ilişkilerine sızar ve gündelik yaşama nüfuz eder. Fakat bu çelişkiler, çoğu zaman bireyin ölümüne kadar ‘açığa’ çıkmadan varlıklarını sürdürürler; veya zaman içinde ve herhangi bir çatışmaya yol açmaksızın, aşama aşama ortadan kalkarlar. Ancak çelişkilerin ‘yaşamın kırılma anlarındaki’ belirli bir kombinasyonu, çatışma için gerekli olan zemini hazırlar. Nitekim bunlar ya doğrudan doğruya ‘karakterin kendi edimi’yle ya da bir başka sebeple güçlenirler ve birer ‘çatışma’ olarak *su yüzüne* çıkarlar. Daha önce ‘bilinç’ düzeyinde deneyimlenmeyen çelişkiler, böylece ortaya çıkar ve kendi çözümleri açısından bir ‘aciliyeti’ dayatırlar.

Dramatik yapılarda kavramın karşımıza çıkışı geniş boyutuyla açıklanan durumlar içinde değerlendirilebilir. Yine, dramatik bileşenler açısından gözden geçirildiğinde, “çatışma” ile karşılaşan “eksen karakter”in bir seçim yapmaya zorlandığı ve seçimlerinin sonucunun onu

değiştirdiği (Cowgill, 1997: 42) hatırlanabilir. “Çatışma”nın karakterlerin kendi aralarında, buldukları ortam ya da çevre arasındaki karşıtlıktan doğduğu (Arslanyürek, 1998: 88) bu temel bilgilere eklenebilir. Ayrıca, çatışmanın çözülüşüne göre anlatılan dünyanın; onaylayıcı, betimleyici ya da eleştirel nitelikte ele alınıp alınmadığı da anlaşılabilir (Abisel, 1994: 103-104). Çatışma kavramı ile ilgili olarak belirtilecek bir başka nokta ise, çatışmanın sürdürülmesidir: “Karakterlerin amaçlarını gerçekleştirmeye yönelik eylemler ve amaca ulaşmasını engelleyecek karşı eylemlerle karşı karşıya bırakılması anlamına gelir. Çatışmanın sonuçlandırılması ise, karakterin amacına ulaşip ulaşmadığının belli olmasıdır” (Dalay Küçükkurt, 2004: 21-22). Önemli dramatik bileşenlerin yeniden ele alındığı bu bölümün ardından sayılan özellikleri açısından *Namustlu* filminin incelenmesine geçilebilir.

Eksen Karakter Ali Rıza

Dramatik anlatının bileşenleri ile ilgili bu tanımların eşliğinde filmin dramatik yapısını ortaya koyabilmek için *Namustlu*'nun eksen karakteri üzerine odaklanılabilir. Şener Şen'in canlandığı Mutemet Ali Rıza Ögün^{vi}, kendi halinde tipik bir memurdur. Ali Rıza, dürüst kişiliği ve rüşvete karşı olması yüzünden birlikte çalıştığı arkadaşlarının işini bilir davranışlarını ve yaşayışlarını normal karşılamaz. Ali Rıza, diğer birçok çalışma arkadaşı gibi rüşvet almadığı için ekonomik sıkıntı içindedir. Bu dürüst tavrı yüzünden başta ailesi olmak üzere çevresindeki kimseden saygı görmez. Bir gün bankadan işyerinde dağıtmak üzere aldığı paralar yolda gasp edilince hayatı geri dönülmez bir biçimde değişecektir. Çevresindeki herkes parayı kendi zimmetine geçirdiğini sanınca Ali Rıza'nın başına gelen bu “talihsiz olay” yüzünden etrafı ikiyüzlü ve çıkarıcı insanlarla dolar. Ailesinin de içinde olduğu çıkarıcı insanlar güruhu onun dürüst ve namuslu olabileceğine bir türlü inanmak istemez ve onu bir kahramanmışçasına içlerine alıp ona karşı tutumlarını “olumlu” anlamda hemen değiştirirler. Filmin evreninde dönemin genel eğilimine paralel olarak “namusluluk” sorgulanmadan yok sayılması gereken bir kusur ya da hata gibi algılanması üzerinde durulur. Dönem, filmde “köşe dönmeçilik”in nasıl olursa olsun gerçekleşmesi inancıyla motive olmuş yan karakterlerle abartılı bir biçimde resmedilir. Ali Rıza, çevresindekilerin tamamen değiştiğini görür ama buna engel olamaz. Onlara masum olduğunu ç her fırsatta anlatmaya çalışsa da çabaları sonuçsuz kalır. Etrafındakilerin ikiyüzlülüğünü cezalandırmak isteyen Ali Rıza, bu kez kendisinden beklendiği gibi “namussuz” olmayı dener. Bu değişimden sonra, çevresini saran yakınları mağdur durumda kalacaktır. Bu anlamda, filmin bir başka dramatik öğesi olan temasının ise, “bireysel çıkarların ön plana çıkması yozlaşmayı bulaşıcı kılar” gibi bir cümleyle özetlenebilir (Kirel, 1999: 307).

Filmin diğer karakterleri de bu anlamda önemlidir. Ali Rıza kendi halinde orta halli bir aile babası olarak resmedilmektedir. Zamanın yozlaşmayı meşrulaştıran etiğine ve egemen dinamiklerine karşı durması onun çevresi tarafından saygı duyulmayan ve önemsenmeyen bir insan olarak karşılanmasına nedeni olarak gösterilir. Ali Rıza'nın hayatındaki temel değişim işyerine ulaştırmakla yükümlü olduğu paranın gasp edilmesiyle başlar. Bu dönüş noktasından sonra, filmin evreninde hiç bir şey eskisi gibi kalmayacaktır. Karakterin temel amacı dürüst ve namuslu yaşamını çevresindeki tüm baskın yozlaşmaya karşı sürdürmek isteğidir. Ali Rıza'nın başına gelen gasp olayının sonrasında ikincil amacı, çevresindekilere bir ders vermek isteği olur. Eski günlerdeki gibi saygı ve sevgi görmek isteyen Ali Rıza, değişen dünyanın karşısında değişmeden kalmak için çabalar. Ancak bunu başaracaktır. Filmin, yaşanan sürecin baskın ekonomik ve sosyal kaygılarına dair çatışmaları ve temsilleri içinde barındıran bir filmsel evreni vardır. Filmin belirtilen anlatsal yapısı içinde karşıt karakterleri olarak Ali Rıza'nın karısı Naciye, Naciye'nin annesi, kayınbiraderi, oğlu ve çalışma

arkadaşları Necati, Müdürü, Genel Müdürü, Çaycı, Koruma Görevlisi vb. sayılabilir. Ali Rıza dışında tüm karakterler onun düşünsel ve davranışsal olarak karşısında yeralacak şekilde kurgulanmışlardır. Bu açıdan filmin dramatik çatışması bu eksen üzerinde değerlendirilmelidir. Ali Rıza, tek başına dönemin değişen egemen değerler sistemine karşı durmaya çabalar. Ayrıca, çalışma arkadaşları dışında apartmandaki ve mahallede yer alan diğer kişiler de karşıt karakterler olarak düzenlenmişlerdir. Ev sahibi Hacı Bey, Karı-koca komşuları, bakkal, kasap, manav ve beyaz eşya satıcısı esnaf da Ali Rıza'nın etrafını saran ve karşıt karakter olarak tanımlanabilir.

Filmin eksen karakteri Ali Rıza'nın değişimi filmdeki simgeler eşliğinde yorumlanabilir. Ali Rıza, filmin ilk karesinde lacivert ceket, şapkası, kravatı, gömleği, evrak çantası, sefer tası ile tipik bir memur görünümünde çizilmiştir. Gasp olayından sonra Ali Rıza'nın kendisini zor durumda bırakan çevresindekilere bir oyun oynama isteği değişimini başlatır. Bu değişim görsel olarak fark edilir bir değişimdir. Verdiği bu karardan sonra Ali Rıza'nın aksesuarları (gömlek, kolluk, kalın çerçeveli gözlük vs.) ve tipik memur kıyafetleri birdenbire farklılaşır. Ali Rıza bu kez yeni açık renk takım elbisesi, tel çerçeveli gözlüğü, fuları ile şık ve fark edilen bir erkek olur. Fiziksel değişimine paralel olarak kişiliği de değişen Ali Rıza, onu zor durumda bırakan; genel müdürüne, müdürüne, müteahhite, çalışma arkadaşlarına ve ailesine kötü davranmaya başlar. Bu davranışlarına rağmen, yeni kıyafeti ve kendinden emin tavırları ile herkesin “saygı”sını kazanır. Filmin sonunda görkemli bir veda yemeği düzenler. Gazetelerde “namuslu” olduğu ve paraları gerçekten hırsızların çaldığı haberinin yayınlandığı gün, bir gemiye biner ve rıhtıma gelen ailesine, iş arkadaşlarına, ev sahibine uzaktan el sallayarak herkesi ardında bırakacağı için mutlu bir biçimde limandan ayrılır. Filmin en son karesinde geminin güvertesinde Hawai desenli gömleği, kırmızı şortu ile çok farklı bir Ali Rıza vardır. Ali Rıza'nın tüm yaşadıklarından sonra yaşamı da, alışkanlıkları da, değerleri de değişmek zorunda kalır. Ancak, yine de kendine bu yozlaşmış toplumsal ilişkiler düzeneğinin egemen olduğu dünyada yer bulamayıp kaçmak istemesi önemlidir. Bu son, daha sonraki yıllarda ağırlığı iyiden iyiye hissedilecek küreselleşme bağlamında değerlendirildiğinde binilen ulusaşırı geminin götüreceği farklı bir “dünya” olmadığı da kolaylıkla tahmin edilebilir.

Filmin Dramatik Çatışması Neye Dayanır?

Filmin temel çatışmasını “namusluluk” ve “namussuzluk” üzerine dayandırıyor oluşu rastlantısal değildir. Burada vurgulanmak istenen ekonomi temelli bir dürüstlük anlayışının değişiyor oluşudur. Bu çatışmanın temsil ettiği bir başka noktanın ise, birey ile toplum arasındaki değer çatışması olarak değerlendirilebileceği açıktır. Ekonomik değişimler düşünülürse, seksenli yıllarda liberal uygulamaların ve tüketim kültürünün kendini yaşamın her alanında dayatmasının ardından sistem ile bireyin bu değişimden önceki değerlerinin çatışması olduğu öne sürülebilir. Eski değerlerle yeni değerlerin keskin çatışması evrensel bir sorundur. Filmin sonunda Ali Rıza kendinden beklenmeyeni yapar. Bir “namuslu”dan el birliği ile bir “namussuz” yaratılmış olur. Filmdeki, “Namussuzmuş namuslu!” deyimini dönemi ve filmi en çok tarif eden diyaloglardan biri olarak zihinlerde kalır. Vecdi Sayar'la yaptığı bir görüşmede Ertem Eğilmez *Namuslu*'yu; “Sosyo-ekonomik karmaşa içinde olan bir toplumda insanların bireysel kaliteleri ne olursa olsun, doğanın tabiatına aykırı “namuslu” kalabilmesi. Sosyo-ekonomik karmaşa insanları ne olursa olsun namussuz yapıyor” (1984: 36) biçiminde yorumlar. Yönetmenin bu yaklaşımı filme nasıl baktığını da özetler niteliktedir. Abisel, *Namuslu* filmini “Birey ile çevresi arasındaki çelişkiye dayanan çatışma” başlığı altında değerlendirir ve: “Dürüst bir yaşam sürdürme konusundaki ısrarı yüzünden çevresiyle

çelişkili bir duruma düşen karakterlerin (*Namuslu; Çıplak Vatandaş*, Sabuncu, 1985) öyküsünü anlatan filmler de, bir aşk gerilimine gerek duymaksızın bireyle yaşadığı ortamı karşı karşıya getirmektedir” (1994: 89) yorumunu yapar. Yazarın “Gerçekleşebilecek bir dünya tasarımı” başlığı altında *Namuslu*’yu bir kez daha ele aldığı görülür (Abisel, 1994: 117):

... komedinin olanakları aracılığıyla abartılı biçimde kurduğu “yanlış” dünyanın karşısına, uzun süre her şeye tek başına direnen karakteri yerleştirip –yine olumsuzun altını çizerek- olumluya gitme yolunu tutmuştur (*Namuslu*). Bu filmin kurmaca dünyasında kimse üzerine düşeni yapmamakta, herkes görevini yerine getirmek için fazladan bir ödeme talep etmekte, saygı yalnızca parası olana gösterilmekte, sevgi ve dayanışma çıkar üzerine kurulu planların bir parçası haline gelmiş bulunmaktadır. Artık beklentiler, geçim sıkıntısı noktasını aşmış; herkes gözünü köşe dönmeye dikmiştir. Üstelik bu durum, yerli filmlerin hemen hepsinde yüceltilmekte olan aile ve mahalleli arasında da görülmektedir. Anlatının merkezindeki erkek karakter, işte bu dünyanın içinde kendine inşa ettiği bir başka dar dünyada, adeta etrafındakileri yok sayarak yaşayıp gitmektedir. Karısının “Görev senin gibi enayilerin kuruntusu” demesine karşılık “Çocuğu da ziyan edecek.” diye düşünülmesine, iş arkadaşlarının “Kararname çıkıyormuş, vatan millet için çalışanların heykelleri dikilecekmiş” şeklindeki alaylarına karşın, bildiğinden dönmeyen karakterin yaşamının bu garip dengesi, bir rastlantıyla bozulacak, çatışma da burada ortaya çıkacaktır.

Burçak Evren, *Namuslu* filmini değerlendiren sinema yazarları arasındadır. Evren, filmde “köşeyi dönme” değininin anlamını irdeler. İktidarların ekonomi anlayışlarının pratik yaşamda yansımaları bulduğuna dikkat çeken yazar; “Geçmiş yılların “her mahallede bir milyoner yaratma” felsefesi, şimdilerde yerini “köşeyi dönme” esprisine bırakmış durumda... Her türlü erdemlerin çıkar/para ile ölçülüp biçildiği bir yaşam tarzında, yaşamın güçlüklerinden ve bunaltısından “köşeyi zahmetsizce” dönmek, yalnızca yaşanan bir çağın ekonomi anlayışının espiye indirgenmiş yanını değil, onun da ötesinde, orta sınıfın –ya da orta direğin- umuduyla körüklenen bir özlem olup çıkıyor ortaya” (1990: 45) biçiminde filmi değerlendirir. Film hakkında Abisel’in yorumu devam eder: “Bu filmin, aile, komşuluk ve mahalle ilişkilerini ele alarak eleştiri yelpazesini genişletmesi yerli film geleneği açısından önemlidir ve özellikle aileyi betimlerken ortaya koyduğu tavır, bu kurumu her zaman onaylamadığını ortaya koyan ikinci örnek olmaktadır. (Öteki: *Aaah Belinda*) Daha da önemlisi, film temsil ettiği dünyayı gülmeceyle eleştirirken herhangi bir geriye-yönsemeli arayış içine girmediği gibi “teslim bayrağı”ni da kaldırmamaktadır” (1994: 117). Sayılan anlatısal özelliklerin yanısıra filmdeki güldürü unsurlarının seksenli yılların başında yaşanan süreçle birlikte ele alınması anlamlıdır.

Filmdeki Güldürü Unsurlarının Değerlendirilmesi

Namuslu’daki güldürü unsurları arasında abartının çok önemli bir yeri vardır. Ali Rıza’nın parayı zimmetine geçirdiğinden emin olan mahallelinin onu bir kahraman gibi karşılamaları buna bir örnektir. Bayraklar, motorsikletli kortej ile mahalleliyi selamlayan Ali Rıza, üstü açık bir arabayla mahalleye girer. Kurbanlar kesilir. Folklor ekibi “görev”ini yerine getirir. Yozlaşmaya direnen Ali Rıza’yı yozlaştıranların aralarına kabul etme töreni geleneksel göstergelerin de yer aldığı bu coşkulu hal, tam bir tören gibi düzenlenir. Birlik ve dayanışma

teması bu filmde Ertem Eğilmez'in diğer filmlerinden farklı bir biçimde eleştiri noktasında kullanılır. Söz konusu olan negatif bir dayanışma ve birleşme tematiğidir. Ali Rıza, itiraz ettiği ve kendine yer bulamadığı bu baskın zihniyetle savaştan vazgeçince çevresindekiler tarafından yok sayılan varlığı kabul edilip kutsanır ve bu türden bir kabule itiraz edip bilinmeze gidene kadar bu kabullenmişliğin keyfini çıkarır. Yok sayılan, sıradan bir erkekten coşkulu bir kalabalığın içinde saygınlık kazanan bir erkek olma “mertebesi”ne yükselen Ali Rıza bir süre bu keyfi sürecektir. *Namuslu*'da yer alan güldürü unsurlarını Evren, töre güldürüsünden, savruklamaya, vodvilden saçmaya ve acıklı güldürüye kadar varan geniş bir yelpazede görüldüğünü belirterek (1990: 46) tanımlar. Filmin anlatsal yapısı bu anlamda eklektiktir. Toplumsal yerginin zaman zaman ön plana çıktığı film, karakter güldürüsü, abartı, ironi gibi çok çeşitli güldürü unsurları ile bezenir. Filmdeki güldürü unsurlarının yanısıra genel anlamıyla güldürüden beklenenin ne olduğu üzerinde durulmalıdır. Ünsal Oskay, güldürü/komedi türünün eleştirel özelliğine dikkat çeker. Bir anlatsal form olarak “komedyacı” yüzyıllardan beri “insanoğlunun bir yandan kabullenip içinde yaşamaya çalıştığı, bir yandan da değiştirmeye çaba gösterdiği toplumsal hayatına ve bu verili toplumsal hayatını, konumunu ona değişmez bir kader gibi göstermeye yönelik gelenek, töreler ve bağnaz düşüncelere karşı bir özgürleşme çabası” olduğuna değinir (2000: 25). Ardından da “düzen-içi” komedi geleneğinin karşısında yer alan ütopyan boyutu ele alır. Güldürü filmlerinin çeşitli tiplendirmelerle sıradan insana sıradan insan anlatılırken aslında yaşanan kişiliğin örselenmesinin tarihsel boyutunun farkına varılmasını sağlanmasına vurgu yapar. Asıl sorumlu tutulması gerekenin toplumdaki egemenlik ilişkileri olduğunu ve ancak örselenmiş halden bu değiştiğinde kurtulabileceğini göstermesi açısından komedyanın ütopyan bakışının vazgeçilmezliğinin altı çizilir (Oskay, 2000: 31). Bu yaklaşım eşliğinde popüler filmlerin anlatsal dünyasının ve güldürü türünün anlatsal özelliklerinin üzerinde durularak *Namuslu*'nun temsil kavramı bağlamında yeniden gözden geçirilmesi anlamlı olacaktır.

Popüler Güldürü Filmleri ve Temsil Açısından *Namuslu* Nasıl Yorumlanabilir?

Popüler kültüre ait öğelerin doğru yorumlanabilmesi için üretilen kültürel malzemeyi çok boyutlu değerlendirmek gerekir. Bu açıdan hem popüler beğeni, hem popüler beğenin bir kültürel malzemeyi üretirken etkinliği ve belirleyiciliğini dikkate almak gerekir. Sinemanın popüler kanadının içinde barındırdığı temsiller ve etkinliği açısından önemli ipuçları sunduğu açıktır. Popüler sinema söz konusu olduğunda tür dikkat çeken bir başka önemli kavramdır. Bu bağlamda, sinemasal türler arasında toplumsal değişimlere yanıt vermesi açısından güldürü türünün oluşumu dikkatle incelenmeyi hak eder. Bu çerçevede içinde popüler kültür ve beğenin olduğu kadar temsil kavramının ve basmakalıplaştırmanın (stereotip) üzerine yoğunlaşılması gerekir. John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak* adlı çalışmasında popüler beğeni üzerinde durur ve popüler beğeni ile gündelik yaşam arasındaki ilişkiyi irdeler (1999: 159-160):

Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklar ile gündelik yaşam arasındaki ara kesimde üretilir. İlintiliği merkezi bir ölçüt olarak tanımlar bu. Kültürel kaynak, gündelik yaşam deneyiminin kendisiyle birlikte tınlamasını olanaklı bağlantı noktaları önermiyorsa, popüler olamaz. Gündelik yaşam, sürekli değişen toplumsal dayanışmalar aracılığıyla, akışkan bir biçimde yaşanıp öyle de deneyimlendiği için, bu bağlantı noktalarının da türlü türlü olmaları, metinselden çok toplumsal belirlenimlere açık, ayrıca da geçici olmaları zorunludur.

Fiske, popüler metinler üzerine yorumlarına devam eder ve önemli bir uyarıda bulunur (1999: 164-165):

Popüler metinler toplumsal düzeni değiştirmeye ya da onun dengesini bozmaya çalışan anlamların üretimini teşvik etmeleri nedeniyle ilerici olabilirler ama asla düzene doğrudan doğruya karşı çıkabilecek ya da onu devirebilecek denli köktenci olamazlar. Popüler deneyim hep egemen yapıların içinde biçimlendirilir; popüler kültür bu yapılar içinde popüler alanlar üretilmesiyle, bunların genişletilmesiyle ilgilenir. Popüler hazlar ve anlamlar tabiliği üreten güçlerden asla bağımsız değildirler, gerçekte bunların özü bu güçlere karşı çıkma, direniş gösterme, sıyrılmaya ya da saldırma yeteneklerinde yatmaktadır. İlinti gereksiniminin anlamı, popüler kültürün ilerici ya da saldırgan olabileceği, ama asla popüler olduğu toplumun iktidar yapısından köktenci bir şekilde özgür olamayacağıdır.

Bu uyarı popüler kültüre ait anlatıların içinde üretildikleri sürece bağlı olarak şekillendiğini hatırlatır. Popüler anlatılar, gündemdeki egemen değerlerin ve iktidarın sunduğu “izin verilen alan” içinde sistemin temel özelliklerinin uzağında kendine bir alan yaratamayacaktır. Bu denklemin içine Fiske’den yapılan alıntıda popüler hazzın kaynakları ile ilgili nokta da düşünülerek seyirci boyutunu eklemek olasıdır. Popüler anlatıların muhafazakâr, statükocu ve sürece egemen olan değerlerin yeniden üretilmesine yarayacak temsilleri ve anlamları barındıran öğelerle bezeli olduğu bu açıdan her zaman yapılacak yorumlarda dikkate alınmalıdır. Bir filmin popüler olması vurgulanan nitelikteki soru işaretlerinin yanıtlarını filmde aramayı gerektirir. Nilgün Abisel, popüler kurmaca anlatıların her zaman dış dünyayla sıkıca bağlantılı olduğu, gündemdeki meselelere göndermeler yapan öyküler anlattığının altını çizdikten sonra: “Popüler anlatılar duygulara yönelik olduğundan ağırlık eylemlerde ve olaylardadır. Bunlar da dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde gerçekmişgibiliğin (verisimilitude) önemini arttırmaktadır. Popüler filmler geleneksel anlatı tarzını temel alarak inşa edildiklerinden bu tarzın içerdiği antidemokratik yapının izlerini taşırlar” (1994: 75) uyarısını yapar.

Popüler filmler söz konusu olduğunda “temsil” kavramının önemi bir kez daha ortaya çıkar. Stuart Hall, ‘basmakalılaştırma/stereotipleştirme’ üzerine yoğunlaşan kuramcılar arasında önemli bir isimdir. Yazar, ‘basmakalılaştırmanın/stereotipleştirme’nin içindeki temsil, farklılık ve güç arasında bir bağlantı kurulduğuna dikkat çeker. Çoğunlukla güç doğrudan fiziksel zorlama ve baskı kavramıyla ilintili düşünülmektedir. Oysa güçten söz edildiğinde temsildeki güçten, işaret etmekteki güçten, sınıflandırmadaki güçten, tayin etmekteki güçten de söz edildiği hatırlanmalıdır. Burada güç, sadece ekonomik sömürü ve fiziksel zorlama anlamında değil aha geniş kültürel ve sembolik anlamlarıyla anlaşılmalıdır. Birini ya da bir şeyi belli biçimde temsil etme gücü düşünülmesi ve belli bir ‘temsil rejimi’ içinde bu konuya eğilinmelidir (2002: 259). Hall’un bu konudaki uyarısını sinema ile ilgili olarak karakterleştirmeler ve stereotipleştirmeler üzerinden sinemasal kodlar ve düzenlemelerdeki ‘basmakalılaştırmalar/stereotipleştirmeler’ üzerinden kullanmak olasıdır. Böylece, basmakalılaştırmalar konusundaki yaklaşımı anlatının ‘temsil rejimi’ni ve politikasını ortaya çıkaracak anahtarlardan biri olacaktır. Graeme Burton *Görünenden Fazlası* adlı çalışmasında temsil ve inşaya değinir. Yazar, medya ile temsil ilişkisini birlikte yorumlar ve temsilin algısal etkilerini ortaya koyar (1995: 111):

Sonuç olarak, medya insan kategorileri ve belirli insanların niçin belirli kategorilere dahil olması gerektiğine dair anlayışımızı düzenler. Bu kategoriler, medyada olduğu kadar gerçek hayatta da insanları yargılamak için kullandığımız düşünce sürecimizin bir parçası haline gelir. Bu gibi kategoriler algısal kümeler olarak adlandırılır. Yani, insanların medyada temsil edilmesi bu algısal kümelerin inşa edilmesine ve sürdürülmesine yardımcı olur.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, popüler sinema filmleri yoluyla iletilen temsillerin de basmakalıplaştırmalar aracılığıyla hem anlatıda bir ekonomi sağlamaya yaradığı hem de basmakalıplaştırdığı insan tipleri aracılığıyla belli bir algısal kabul ve beklenti oluşturduğu varsayılabilir. Basmakalıplaştırma güldürü türü düşünüldüğünde çok sıklıkla başvurulan bir anlatısal çözümdür. Seksenli yıllara ait popüler güldürü filmleri gözden geçirildiğinde basmakalıp memurlar, orta direk aile üyeleri, ev kadınları, ağa ve köylüler vb. kurmaca kişileştirmelere rastlanır. Özellikle orta direk aileye dair temsillerin hem bütün halinde hem de kadın ve erkek temsilleri açısından yeniden gözden geçirilmesi gereken bir tablo oluşturduğu görülür. Seksenli yıllarda güldürü sinemasına ait *Katma Değer Şaban*, *Banker Bilo* ya da bir güldürü olmayan *Faize Hücum*^{vii} filmlerinin adlarından anlaşılacağı üzere gündelik yaşam deneyimleri ile film konuları arasında sıkı bir bağ vardır. Örneğin, *Katma Değer Şaban*'ın diyaloglarına yansıyan döneme referans veren hali ilgi çekicidir. “Biz orta direğiz” sözleriyle başına gelen olayları anlatan Şaban (Kemal Sunal), bu anlamda dönem ile bir alıp veremediği varmış gibi duran ancak yaşananlara bilinçli bir eleştiri getirmekten çok aktaran bir figür olarak sayısız filmde kimi zaman aynı isimle olmasa da “Şaban” olarak yer almaya devam eder.

Güldürü filmlerinin anlatısal yapısının niteliği filmler ile ilgili olarak yapılacak yorumlamada önemli hale gelmelidir. Nazlı Bayram bu konuda bir uyarıda bulunur (1997: 35):

Güldürü filmleri, değerlerimizi, alışkanlıklarımızı, toplumsal ilişkilerin oluşturduğu yapıları sarstıktan hatta yıktıktan sonra çatışan öğeleri birbirleriyle uzlaştırıp içinde bulunduğumuz toplumsal sisteme olan inancımızı ve güveni yeniden duyumsayabilmemiz için güven duygumuzu tazelemeye girişir. Bunu mutlu sonlarla, bütünleştirici bir anlatıyla yapar. Çatışan karakterleri uzlaştırarak, kötülerin yenilgisini ve iyilerin yengisini göstererek, iyilerin yeniden birarada ve ayakta oluşlarını sunarak, mutluluk olanaklarını sergileyerek yapar.

Yine Bayram'ın Wead ve Lellis'ten aktardığına göre: “Güldürü bizi güldürürken toplumun inançlarının ve düzen içindeki kalıpların nedensiz kurallar olduğunu... hatırlatır. Bunu dile getirdikten sonra yarayı iyileştirir ve toplumu bozulmamış haliyle bırakır” (1997: 35-36). Güldürünün popüler türler arasındaki yeri, tür kavramı çerçevesinde içinde barındıracağı temel anlatısal özelliklerin ele alınmasına neden olur. Abisel'e göre: “Tür filmi biçime sadık kalmayı içeren bir yapı olduğundan esas olarak hem estetik hem de politik açıdan tutucu bir nitelik taşır. Köktenci bir yenilik yapılması halinde bu biçim, özünde saldırıya uğramış olacaktır” (1995: 66). Seksenli yıllara ait filmlerin günceli yakalama ve filmler yoluyla hızlı bir biçimde yansıtması açısından göze çarpar. Bu anlamda, dönem sinemasının içinde barındırdığı temsillerin çarpıklığı ya da sorunlu yanları bir yana toplumsal olana ilgisi

dikkatle incelenmelidir. Seksenli yıllarda sıradan insanın üretilen filmlerdeki varlığı dönem sinemasının tipik özellikleri arasında hemen akla gelenlerindedir. Bir başka açıdan sıradan insanın sinema filmlerindeki temsilinde sorunlu bir yan olduğu görmezden gelinemez. Özellikle güldürü filmlerinde söz konusu olan eleştirel yanların sıradan insanın sinemadaki temsili açısından filmin sonu düşünüldüğünde üretilen meşrulaştırmanın ve uzlaşımın üzerinde yoğun bir biçimde durulmasını gerektirecek denli belirsizlikler içerebilir. Ayrıca, güldürünün bir tür olarak her türlü sesin kısıldığı bir dönemde eleştirel bakışa duyulan ihtiyaca yanıt verebilmek için yoğun olarak üretildiği varsayılabilir. Susturulan muhalefetin yerini, sıradan insanın kendine bakıp güldüğü türden bir güldürü anlayışının alması ise bu anlamda sorunlu bir alan oluşturur. Bu açıdan, güldürü sineması üzerine önemli bir muhalefet ol(uştur)ma işlevi düşmesine rağmen bu boşluğun popüler filmler yoluyla sömürüldüğü ve toplumsal muhalefetin yeterince oluşturulamayan bir alan olarak doğru kullanılmadığı öne sürülebilir. Güldürü filmleri popülerdirler. Sevilirler. Ancak, yeterince güçlü bir muhalif ve eleştirel karşı ses barındırmazlar. Bu bağlamda, seksenli yılların kendine özgü tarihsel süreci göz önünde tutulduğunda sansür ve oto-sansürün etkisinin üretilen filmlerde etkinliğinin unutulmaması gerekir. Seksenli yılların başında deneyimlenen yasakçı zihniyetin yarattığı sindirici etkinin sanatçıları da kolaylıkla etkisi altına alabileceği açıktır. Bu yüzden, çoğu güldürü filmi örneği aslında muhalif gibi görünmelerine rağmen, toplumdaki muhalif, gelişmeler karşısında tepkili ve eleştirel enerjinin üstünü örtecek bir biçimde işler. Popüler filmler, insanın sistem karşısındaki sıkışmışlığını anlatıp konularının merkezine bunu alırlarken diğer yandan da ortaya çıkan durumun ciddiyetinin üstünü kapatmış olurlar. Filmlerde sisteme ya da iktidara karşı tavır geliştirmeye yetecek güçte bir karşı ses oluşturulamaz. Bu özellikleriyle seksenli yıllarda söz konusu olan güldürü filmleri daha çok onarıcı bir işlev üstlenirler. Bunun nedeninin güldürünün türsel özelliği kadar popüler sinemanın yapısı, üretilme biçimi ve işlevlerinde aranması anlamlı olur. Kökünü politik güldürüden alan bir geleneğin zayıflığının etkisi güldürü sinemasında da hissedilecektir. Ayrıca, popüler oyuncuların canlandığı basmakalıp orta direk karakterler ve çevresindeki sıradan insanlara dair temsillerin sorunlu yanları olduğu açıktır. Popüler sinema, kazanç sağlamak uğruna önemli ve ağır konuları politik eleştiriden soyutlanmış bir karakter güldürüsü kıvamında ele almayı seçer. İşsizlik, parasızlık, memuriyet, köy-kent karşılaşmasından kaynaklanan sorunlar güldürü filmlerinde kalıplaştırmalar yoluyla ortaya konur. Toplumsal değişimin yoğun yaşandığı dönemlerde güldürü türüne başvurulması anlaşılır bir durumdur.

Konu seçimleri gözden geçirildiğinde erkeklerin dünyasını anlatan filmler üretildiği anlaşılır. Kaçınılmaz bir biçimde Türkiye’de üretilen güldürü sineması, Kemal Sunal, Şener Şen ve İlyas Salman gibi kendi erkek yıldızlarını yaratır. Anlaşılacağı üzere, güldürü geleneğinin kendisi gibi filmlerin ana karakterleri de erkeklerdir. Erkekler ve deneyimlerinin güldürü filmlerinin merkezindeki yerini daima koruyor oluşu anlatsal tercihlerin toplumsal cinsiyet bağlamında yorumlanması konusunda bir fikir verecektir. Kadınlar güldürü filmlerinde ancak yan karakterler olarak yer bulurak temsil olanağına “erişirler”. Bu açıdan, adı anılan yıldız erkeklerin yanında dönemin Ayşen Gruda, Adile Naşit gibi kadın oyuncuları yardımcı unsurlar ve ikincil karakterler olarak yer alabilmektedirler. İktidarın her türüne karşı muhalif olabilme potansiyeli güldürünün en önemli özelliklerinden biri olması gerekirken bu işlevin çoğu zaman yerine getirilmediği görülür. Özellikle toplumsal cinsiyet açısından değerlendirildiğinde kadınlar güldürünün erkek egemen dünyasında ikincil konumlarını sürdürmek zorunda oldukları için filmlerin ürettiği temsillerin de bu merkezde bir algıyı popülerleştirmeye ve yeniden üretmeye devam ettiği açıktır.

Güldürü filmlerini etkilediği varsayılarak çok kısaca Türk güldürü geleneğine göz atıldığında Keloğlan'ın önemli bir figür olarak yerinin önemlidir. Oğuz Adanır'ın masallar ve Türk sineması arasındaki benzerliğe yaptığı vurgu (akt. Abisel, 1997: 121) bu anlamda akılda tutulmalıdır. Tahir Alangu, masallar dışında Keloğlan tiplemesine Koroğlu, Aşık Garip gibi kimi destanlarda da rastlandığını hatırlatarak (1990: 167) etkili bir figür olduğunun altını çizmiş olur. Örneğin, Keloğlan'ın biçimsel olarak kelliğinin Hacivat ve Karagöz'de kullanılmaya devam edildiği de iddia edilenler arasındadır (Öngören, 1998: 52). Tüm Keloğlan masallarında rastlanan ortak özellik kahramanın dünyanın haksızlıklarına karşı sinsi ve kinle karışmış bir saldırı ya da bir direnme ihtiyacı duyması olarak tanımlanır. Neredeyse 'kötü'ye yakın bir kahraman olarak değerlendirilebilecek olan Keloğlan, kötülük yapmaktan çekinmeyen, hemen hemen her zaman merhametsiz bir masal kahramanı (Alangu, 1990: 170-171) olarak tanımlanır. Öngören'in altını çizdiği gibi, Keloğlan'ın en temel özelliklerinden biri gözünün yükseklerde-padişahlıkta olması ve padişahlıktan hak alma isteğidir. Bu tema, Keloğlan masallarının ortak teması (1998: 45) olarak karşımıza çıkar. Keloğlan'ın iktidarla bir alıp veremediğinin olmadığı, ancak iktidarın gücünü paylaşma noktasında zekice yollar bulmaya odaklanan bencil, çıkarıcı ve kurnaz bir zeka olarak değerlendirileceği açıktır. Keloğlan bir figür olarak güldürü sinemasına ait örneklerde sıradan erkek karakterlerine kaynaklık eden ağırlıklı bir motif olarak varlığını sürdürmüştür. Örneğin, Kemal Sunal'ın^{viii}, Şaban^{ix} tiplemesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu açıdan, kendisi gibi sıradan insanın sesi olabilen varlığı kabul edilebilecekken güldürü tiplmeleri özdeşleşme açısından yeniden gözden geçirildiğinde toplum içindeki eleştirel bakışı ve enerjiyi de ortadan kaldıracabilecek bir unsur oldukları da hatırlanmalıdır.

Namustlu'nun yaratıcıları arasında Ertem Eğilmez ve Başar Sabuncu isminin yan yana gelmesi iki ayrı sinemasal bakışın yanyana gelişi olarak filmin anlatsal yapısını etkilerler. Popüler film yapma geleneği içinden gelen Ertem Eğilmez'in yönetmenlik anlayışı ile sosyal eleştiri yaklaşımıyla Başar Sabuncu'nun eğiliminin karışımı olarak *Namustlu* iki sanatçının yaklaşımlarından da izler taşır. Eğilmez'in daha önceki filmlerinden farklı biçimde bu filmde toplumsal yerginin daha yoğun hissedilmesinin nedeni Başar Sabuncu'nun senaryosunun içerik yapısıdır. Eğilmez'in "içerisini" ya da ev ve aileyi merkeze aldığı filmlerinin -ki çoğunluğunun senaryosunu Sadık Şendil kaleme almıştır- aksine içinde yine çekirdek ailenin yer aldığı ama "dışarı"nın varlığını kuvvetli bir biçimde hissettirdiği bir kurgulama söz konusudur. Bu kez, "dışarı" tüm ayrıntılarıyla filmin evreni içindedir. Eksen karakter Ali Rıza da, bu dramatik düzenleme içinde dış dünya ile kendi dünyası arasındaki sıkışmışlıkta doğruyu bulmaya çalışır. Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü'ne ait popüler filmlerde geleneksel aile bağlarının, ailenin kurum olarak vazgeçilmez bir dayanışma alanı ve pozitif değerler üreten varlığına dair temsillerinin bu kez tamamen değiştiği göze çarpar^x. *Namustlu*'da aile de değişmiştir. Çıkar ilişkilerinin ağırlık kazandığı, tüketime dayalı mutluluğun ön planda olduğu ve aile üyelerinin bireysel çıkar vs. gibi negatif sayılacak değerlere sahip oluşuyla yetmişli yıllarda görülen filmlerdekine tamamen zıt karakterde bir aile yapısı gösterilir. Ayrıca, alışkın olunan otoriter, güçlü, sözü geçer ve yeri geldiğinde mülayim baba figürünün yerini *Namustlu*'da para sahibi olmadığı için ailesi tarafından güçsüz bir erkek ve güçsüz bir baba olarak görülen bir figüre bırakır. Filmde Ali Rıza'nın, önceleri rızası olmadan çevresi tarafından, paranın yardımıyla; güçlü, acımasız ve sert erkek haline getirilmesi ironiktir. Filmde erkeğe "özlediği" gücü ve saygınlığı el birliğiyle yeniden kazandırılmış olur. Bu "oyun"da, artık alışıldık Ertem Eğilmez filmlerindeki dayanışmanın, sevginin, emeğin değerli olduğu bir dünyanın yerini nasıl olursa olsun köşenin dönülmesi gerektiği bir dünya alır. Hatırlanacağı gibi, Ertem Eğilmez'in yönettiği ve ağırlıklı olarak başka yönetmenler üretmiş olsa bile Arzu Film'e ait filmlerde aile merkezdedir. Başka bir

deyişle, aile dayanışmanın, yeri geldiğinde yoksulluğu paylaşmanın, erdemin ve dürüstlüğün egemen olduğu sığınacak bir liman olarak resmedilir. Arzu Film'e ait örnekler hatırlandığında özellikle kalabalık ailenin ya da aileyi çağrıştıracak yoğunlukta arkadaşlığın ağırlıklı varlığı hissedilir. *Namuslu*'daki aile, paylaşmak yerine rekabet, açgözlülük, kandırmaca ve sınıf atlama arzusunun her an hissedildiği bir alan haline gelmiştir. Bir yandan da anlatsal farklılık söz konusuysen oyunculuk açısından devamlılık da söz konusudur. Eğilmez'in vazgeçemediği Adile Naşit, Ayşen Gruda, Şener Şen gibi oyuncuların canlandırdığı basmakalıplaştırmaların da ters yüz edildiği görülür. Hatta her zaman ailedeki güçlü erkeklerin ardına sığınan zayıf "kayınbirader" tiplmesi bile değişmiştir. Bu özelliği ile filmin tonu Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolüne alışkın seyirci için de şaşırtıcı bir deneyim olacaktır. Bu açıdan, yetmişli yıllardaki alışıldık aile motifi ve bu motif içindeki oyuncuların *Namuslu*'da değişmiş olmaları önemli bir ayrıntıdır. Daha önce değinildiği gibi, Işık ve Pınarcıoğlu, kente yeni göç edenlerin yükselmek için legal ve illegal arasında sıkışmaları (2003:127)'nin önemine dikkat çekerler. *Namuslu*'nun Ali Rıza'sı da karşılaştığı yeni değerler ortamında legal ve illegal arasındaki bir yerde asılı kalır. Bu türde çatışmanın bir çok güldürü filminde de tartışıldığı görülür. Yeni kazanç olanakları ve günlük hayata giren paranın gücüne dayanan yeni değerler; *Banker Bilo* (1980), *Faize Hücum* (1983) ve *Katmadeğer Şaban* (1985) gibi filmlerde de yerini alacaktır. Bu filmlerin kimilerinin *Orta Direk Şaban* (1984) ya da *Katmadeğer Şaban*'da olduğu gibi adlarında gündemdeki ekonomik temelli sosyal değişimleri çağrışırsa da, *Faize Hücum* (1982) filminde olduğu gibi film öyküsünün merkezine bu değişimleri alan örneklerle de rastlanır. Atilla Dorsay'ın "günümüz Türkiye'sinin filmi" olarak tanımladığı *Namuslu*, "Özal Türkiye'sinin ve Özal ekonomisinin filmleri"nden biri olarak değerlendirilir (1995: 111). *Namuslu*, Turgut Özal iktidarının ilk yıllarına dair hızlı değişim döneminin etkilerini konu eden temsilci örneklerinden biridir. Rüşvet almanın ve görevi kötüye kullanmanın yanı sıra sınıf atlama ve yükselme hırısının toplumda dalgalar halinde yayılan bulaşıcı etkisini hicveder. Bu açıdan, filmde rüşvet almak ve görevini kötüye kullanmakla ilgili durumların pek çok sahnede gündeme getirilmesi rastlantısal değildir. Seksenli yıllar rüşvet, zimmete para geçirme, sınıf atlama ve yükselme hırslarının ve bu anlamda "başarı" hikayelerinin gündemde olduğu ve tüketim kültürünün hızla yaygınlaştırılmasından kaynaklanan travmatik etkilerin gündelik yaşamda etkisini hissettirdiği yıllardır. Buna koşut bir biçimde seksenli yılların sineması da özellikle güldürü türüne ait filmlerle bu değişimi konu eder. 1985 yılında Meclis'te rüşvet skandalının yaşanmasını kanıtlar bir biçimde (Kirel, 1999: 312) *Namuslu*'da da bu konu olaydan önce yansıtılır. Filmde anlatılan ve önü alınamaz bir biçimde yaygınlaşan "rüşvetin belgesi olmaz" mantığı ile belki de yeterince kanıtlanamayan bu çürüme, Meclis'te de sorgulanır hale geldiğinde film çekilmiştir. Bu açıdan yaşanan gündelik çatışmaları yansıtması açısından *Namuslu*, dönemin bir tanığı olarak seyredildikçe yaşanan değişimi hatırlatacak bir çalışma olarak kabul edilebilir.

Güldürü filmlerinin üretilme dinamikleri göz önüne alındığında, erkek egemen sinemanın, erkek egemen bakışının ağırlığının hissedililer oluşu evrensel ölçekli bir başka sorundur. Bu durum en iyi seksenli yıllardaki liberal uygulamaların etkilerini daha çok "bir türlü istekleri bitmeyen, aç gözlü" kadın karakterin karşısında bocalayan ve onurlu bir biçimde ayakta durmaya çalışan bir dolu erkek karakterlerin varlığı sorgulanarak açıklanabilir. Benzer bir durum *Namuslu* filmi üzerinden somut bir biçimde örneklenebilir. Ali Rıza'nın karısı (Ayşen Gruda), kayınvalidesi (Adile Naşit) iş arkadaşları ve komşusu gibi yakın çevresinde bulunan tüm kadınların sınıf atlama hırısının etkisinde resmedilmeleri dikkat çeker. Seksenli yılların sinemasında "sınıf atlama" hırısının ve bu hırısın bulaşıcı etkisinin popüler filmlerde ağırlıklı olarak gündeme getirildiği görülür. Seksenli yıllarda üretilen güldürü filmlerinde "orta direk"

temel simgesel özellikleri ile basmakalıplaştırılmış bir biçimde ele alınmış ve birçok filmin eksenine yerleştirilmiş vazgeçilmez figürlerden biridir. Orta sınıfa bu türden indirgemeci bakışın popüler olanda durmadan kendini tekrar etmesi sorunlu alanlardan birini oluşturur. “Orta direk” olarak tariflenen orta sınıfa ait değerlerin benzer ev eşyaları, benzer aksesuarlar, benzer arzular ile ortaya konması aynı zamanda itiraz edilmesi gereken bir noktadır. Nazlı Bayram romantik komediler ve kadın üzerine yoğunlaştığı çalışmasında popüler sinema ve toplumsal cinsiyet temsiline değinerek; “Bütün toplumsal cinsiyet ilişkileri toplumsal/kültürel süreçler içinde yeniden üretilir. Popüler sinema da bu üretimin alanlarından biri. Özellikle kateksis^{xi} yapısı içinde anılan ilişkiler popüler filmlerde dolayımlanan gerçekliğin uzantıları olarak temsil düzeyinde önemli bir varlık alanı bulurlar” (2001: 86) yorumunu yapmakta haklıdır. *Namuslu*, birçok güldürü filminin ortak noktalarını (sınıf atlama hırsı, gündelik yaşama ait hızla değişen değerler, liberal değerlerin toplumda kendine yer bulması, paranın göstermesi, ele alması açısından da değerlendirmek gerekir. Seksenli yıllarda “arzu”nun nasıl şekillendiği noktası sorgulandığında yine *Namuslu* örneğinden yola çıkarak bu soruya yanıt verilebilir. En azından güldürü sinemasında “arzu”lananların başında sınıf atlamının gelmesi göze çarpar. Ayrıca, cinselliğin nasıl sunulduğu erkek egemen bakış ve çerçeve ile şekillendiğinde nasıl ele alındığı bir başka çarpıcı yan olarak karşımıza çıkar^{xii}. Kadın karakterler arzularını ancak karşılarındaki erkekler yeterince zengin, güçlü ve iktidar sahibi olduklarında onlara yönelerek görünür kılmaktadırlar. *Namuslu*’da da benzer bir şekilde kocasına karşı ilgisiz olan kadın, onun kendi istediği gibi değiştiğinden emin olduğunda kocasını arzu nesnesi olarak görebilmektedir. Kısaca, Ali Rıza zimmetine para geçirdiği sanılan biri olduğunda her açıdan itibar kazanır! Bu sahnenin ardından ertesi sabah işyerine giden Ali Rıza alkışlarla karşılanacaktır. Bu alkışlar artık “muteber” bir sistem adamı haline gelen Ali Rıza’nın işyerinde daha önce dürüstlüğü nedeniyle dışlandığı değerler sistemi tarafından kabul edilmesinin göstergesidir. Seksenli yıllarda sinemada yeralan kadın temsillerinin dikkat çekici olduğu açıktır. Filmlerdeki kadın karakterlerin tüketim kültürünün yaygınlaşmasının en önemli unsuruymuşcasına sınıf atlamaya hevesli -genellikle ev kadınları-konumunda tutulmaya ısrarla devam edildiği net bir biçimde fark edilebilir. *Namuslu*’da da şaşırtmayan bir denge kurulmuş gibidir. Erkekler çalışmakta, kadınlar ise, sınıf atlamayı istemektedirler. Ancak, bu “uğurda” kendileri bir şey yapmak yerine “bağımlı” oldukları erkekleri bu uğurda motive etmeye uğraşırlar. Bu anlamda, filmlerde kadınların istekleri odağında şekilleniyormuş gibi görünen, saldırgan ve etik olmayan alanlarda -kadınlar genellikle cinselliklerini koz olarak kullanmaktadır- gelişen bir meşrulaştırma düzlemi oluşturulmuş olduğu görülür. Dikkat çekici bir başka nokta, güldürü filmlerinde çalışan kadınların ekonomik ve sosyal değişim karşısındaki bocalamalarının tamamen yok sayılmasıdır. Filmin eleştirel dozu içinde kadınların bu “ayrık” ama “şaşırtmayan” konumunun devam ediyor oluşunun *Namuslu*’nun aynı zamanda en zayıf ve eleştirilmesi gereken noktasını oluşturduğu belirtilmelidir. Kadınların temsilinde kapitalist sistemin değerleri (açgözlülük, hırs, heves, arzu ve maddiyata düşkünlük vb.) “bedenlenmiş” ve kadınlar dönemin sistem karşısında travma yaşayan “zavallı” erkeklerinin korkulu rüyası olmuşlardır. Popüler filmlerde kadın temsilleri, yan karakter olduklarında bile buna benzeyen bir ima taşıyarak ısrarla tüketim kalıplarının en çok işlendiği alanı oluşturmaktadır. Kadının bedensel kullanımı dışında, kadınlığın olgu olarak bu uğurda kullanılması seksenli yılların Türk sinemasında erkek egemen kalıplarının en uç noktalarda gezinmesinin de en görünür kanıtlarından biri olarak dikkat çeker. Bu yanlı ve tek taraflı bakış, toplumsal cinsiyet temelli erkek egemen sinema sektörünün yapısını da hatırlatır. Güldürü filmi olsun ya da olmasın kadınlara dair negatif temsillerin yer alışı sinemada temsil sorununun ideolojik yanını gösterdiği için önemlidir. Cinsiyet, cinsellik ve kadının filmlerde temsili ile ilgili uygulamalar yeniden ele alınmayı gerektirecek denli önemlidir. Kadınların filmlerdeki varlıklarının itiraz

edilmesi gereken olumsuz özelliklere sahip bir “stereotip repertuarı” haline getirilmesi düşündürücüdür. Özellikle, alt-orta sınıf kadın karakterlerin seksenli yıllarda üretilen filmlerde –güldürüler ağırlıklı olmak üzere- tüketim sever, tüketim kültürünün gerekliliklerine hemen uyum sağlayan halleri dikkat çekicidir. Ayrıca, bu şekilde ele alınan kadın karakterlerin çoğu zaman üretim içinde değil, daha iyi yaşamayı isteyen, kolay yoldan sınıf atlamaya istekli kadınlar biçiminde yaratılmalarının ardında sinemanın erkek egemen yapısı ve bu yapının beraberinde getirdiği tek yönlü bakış açısının egemenliği etkindir. Bu türden resmedilen “aç gözlü” ve hırslı kadınların karşısında, yeni sistemin çarkları arasında ezilen, çaresiz ve her bakımdan “zavallı erkekler”in yer aldığı filmlerin seksenli yıllarda yoğun olarak karşılıklarını bulması^{xiii} düşündürücüdür. Popüler kültür ürünlerinde temsillerin yerleşiminin içinde bulunduğu denklem daha çok birbirini üretmeye/yaratmaya yarayan/devam eden bir işlev üstlenir görünmektedir. Popüler algıda bunun statükoyu sağlamlaştırmaya ve muhafazakâr kodların devamını sağlamasına yaraması bu olgunun üzerinde yeniden düşünülmesini gerektirir.

Sonuç

Popüler beğenin ortaya çıkışı kadar popüler metinlerin üretilme dinamikleri ve amaçlarının da hesaba katılması gerektiği açıktır. Popüler sinema seyircisi ile kurduğu ilişkisinde günceli yakından takip etmekte, gündemi olay kurgularında, çatışma ve temsillerde yansıtmaktadır. Ancak, popüler filmlerin güncelle ilişkisinin dikkatle gözden geçirildiğinde anlatsal yapısı gereği muhafazakâr, statükocu ve mevcut egemen sistemin değerlerini ve işleyişini koruyan bir zemine ilerlediği anlaşılır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, güldürü filmleri popüler sinemanın vazgeçilmez öğeleri olarak içlerinde barındırdığı temsiller aracılığıyla gündemi yakından takip eden mevcut toplumsal ve bireysel çatışmalara değen konulaştırmalarıyla dikkat çekerler. Popüler güldürü filmlerinin yansıttıkları evrenlerinin ise genellikle uzlaşmacı, dayanışmayı ön planda tutan ve mutlu sona meğilli bir anlatı yapısı kurmaya yatkın oldukları eklenmelidir. Güldürünün eleştiri ile yakın bağı türün saygınlığının bir işareti olabileceken bir yandan da uzlaşmayı salık vermesi nedeniyle dikkatle incelenmesi gerekir. Muhafız gibi görünen güldürü filmlerinin içeriksel öğeleri yeniden değerlendirildiğinde yaşanan dünyanın egemen değerlerinin çok uzağında kalamadıkları anlaşılır.

Bir popüler filmin içinde üretildiği ekonomik, toplumsal ve siyasal sürecin izdüşümlerini barındırıyor oluşu dikkat çeken bir başka noktadır. Bu bağlamda Ertem Eğilmez’in yönettiği ve senaryosunu Başar Sabuncu’nun yazdığı *Namustlu* filmi dramatik öğeleri, güldürü unsurları, üretildiği sürece dair tarihsel, toplumsal, ekonomik ve sinema sektörüne ait özel üretim koşulları ve yaratıcılarının yaklaşımlarıyla birlikte gözden geçirilerek çok boyutlu bir biçimde ele alındığında bütünlüklü olarak kavranabilir. Bu yaklaşım bir yandan da popüler bir filmin oluşum koşullarını, içinde barındırdığı temsillerin nedenselliğini yeniden gözden geçirmek için bir olanak sağlar. Bu bağlamda *Namustlu*, seksenli yılların başlangıcında askeri darbenin hemen ardından gerçekleşen liberal ekonomik uygulamaların söz konusu olduğu Anavatan Partisi iktidarının geçerli olduğu bir politik iklim içinde üretilen bir filmidir. Sansür ve oto-sansür filmin yaratıcılarını ve toplumun genelini bağlayan uygulamalar ile varlığını hissettirmektedir. Çok kanallı televizyon ve videonun yaygınlaşması ile sinema ve seyirci ilişkileri de değişmeye başlamıştır. Video filmlerin gündelik yaşamdaki yeri ve tüketilme biçimi düşünüldüğünde bağımsız film izleme dahil olmak üzere bireyin ve bireysel hazların toplumsal düşüncenin karşısında yer aldığı ve giderek varlığını hissettirdiği görülür. Ekonomik temelli hızlı değişen sosyal hayat, alışveriş, tüketim kültürü ve gelir dağılımındaki adaletsizlik yüzünden çeşitli çatışmaların yaşandığı bir alandır. Bireysel çıkarlarla toplumsal

çıkarların karşı karşıya geldiği bir dünyada bilinen eski dünyanın değiştiği ve hızla yerine acımasız kuralları olan yeni bir dünya düzeni geldiği görülür. Muhalefeti bastırılan, karşı seslere müsamahasız bir politik iklimin beraberinde getireceği sinemasal anlatıların değişeceği çok açıktır. Sayılan türde değişimlere *Namuslu*'da verilen yanıtlar ilgi çekicidir. Filmde Ertem Eğilmez'in popüler güldürülerinden alışkın olunan oyuncu kadrosu yer alırken Başar Sabuncu'nun senaryosunda kurduğu dünyanın alışıldık Arzu Film ekolüne ait filmlere hiç benzemediği fark edilir. Kendini en çok aile kurumuna yaklaşımında belli eden Arzu Film'e ait örneklerin aksine *Namuslu*'da aile değişmiştir. Bu kez dayanışmanın değil, bireysel çıkarların ve sınıf atlamanın alanı olarak aile eleştirel bir biçimde ele alınır. Filme tür kavramı bağlamında eğilindiğinde yaşanan dünyanın değişimindeki temel politik etkenlere değinmek yerine filmin sıradan insanın değer yargılarının değişimini ele alarak tüm eleştiri oklarını sıradan insana yönelten bir kurmaca dünya ile yanıt aradığı görülür. Yeni yozlaşmış değerler sistemine ayak uyduramayan Ali Rıza'nın bir gemi ile kaçıyor oluşu düşündürücü bir sondur. Güldürü filmlerinin birer "emniyet valfi" işlevi göz önünde tutulduğunda işlev görüp biriken, olumlu anlamda muhalif bir enerji oluşturmak yerine, dillendirip ortadan kaldırabilir. Bu bağlamda, güldürünün her zaman tartışmalı konumu içinde Eğilmez filmleri de birer "onarıcı" olma işlevini üstlendikleri ileri sürülebilir.

Namuslu, seksenli yıllarda üretilen pek çok film gibi, gününe ve yaşanan travmatik ve çatışmalı duruma değinir. Seksenli yıllarda, toplumsal eleştirinin ve toplumsal eleştiriye benzeyen ama popüler güldürü olarak sosyal konulardan güldürü öğeleri çıkararak özellikteki filmlere daha sıklıkla rastlanır. Toplumsal değişime ait kimi konuların popülerleştirilerek güldürü filmleri ile gündeme getirilmesi günün sinemasal ortamında moda haline gelen bir eğilim olduğu düşünülebilir. Seksenli yılların güldürüsü anlatısal özellikleri açısından altmışlı ya da yetmişli yılların güldürülerine benzememektedir. Yetmişlerde eleştirel anlamda daha gelişmiş politik hicivlere rastlanırken, seksenli yıllarda oto-sansür ve apolitik ortamın etkisiyle daha yumuşatılmış ve günceli yakalayan güldürülere rastlanır. Gündemde olan konular sinema filmlerinde yerini alır. Bu anlamda, seksenli yılların sinema üretim pratiğinin belli ölçüler içinde toplumsal olana karşı kulağı duyarlı bir özelliği olduğu ileri sürülebilir. Örneğin, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Talihli Amele* (1980) gibi filmlerde eleştiri dozunun yüksek oluşu ve bu anlatısal eğilimin 12 Eylül'den sonra değişmesi dikkat çekicidir. Popüler güldürü filmleri ve toplumsal cinsiyet ilişkisi değerlendirildiğinde seksenli yılların güldürü filmlerinde kadınlara dair temsillerin düşündürücü olduğu görülür. Güldürü filmlerinin erkek egemen dünyası içinde kadınlara ayrılan yerin değişmediği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Aktan, C. C. (1992). *Politik Yozlaşma ve Kleptokrasi: 1980-1990 Türkiye Dönemi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Alangu, T. (1990). *Keloğlan Masalları*. 2. Baskı. İstanbul: Afa Yayınları.
- Algan, N. (1996). "80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji," 25. *Kare*, s. 4-9.
- Abisel, N. (1994). "Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?-Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi." *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi içinde*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Ankara: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (1997). "Türk Sinemasında Anlatı Üzerine," *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*. Der., Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayıncılık. s. 115-122.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoneix Yayınları.
- Atayman, V. (1998). "Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi," 25. *Kare*, sayı 22 (Ocak-Mart), s. 53-57.
- Bayram, N. (1997). "İnsanı Üzen, Eğlenceli Bir Film," *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*. Der., Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 21-37.
- Bayram, N. (2001). "Onun Arzuladığı Kadın Olmak: Romantik Güldürü Filmlerinde Arzu İlişkileri ve Cinsiyetçi Temsiller," *İletişim (Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi)*, sayı 10, s. 83-100.
- Boratav, K. (1996). "İktisat Politikaları 1980-1994," *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 13. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası- Medya Analizlerine Giriş*. Çev., Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cemal, H. (1990). *Özal Hikayesi*. 8. Basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Dalay Küçük Kurt, F. (2004). "Film Anlatısının 'Çatışma' ve 'Gerilim' Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması". *Sinemada Anlatı ve Türler*. Der., Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata. Ankara: Vadi Yayınları, s. 15-48.
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız-160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Egri L. (1993). *Piyes Yazma Sanatı*. 2. Baskı. Çev., Suat Taşer. İzmir: İleri Yayınevi.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. 2. Basım. İstanbul: Beta Yayınları.

- Evren, B. (1990). "Namuslu". Türk Sinemasında Yeni Konular. İstanbul: Broy Yayınları, s. 45-46.
- Fiske, J. (1999). Popüler Kültürü Anlamak. Çev., Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları.
- Gökmen, Y. (1992). Turgut Özal Sendromu. 2. Baskı. Ankara: V Yayınları.
- Güçhan, G. (1999). Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hall, S. (2002). "The Spectacle of the 'Other'". Representation-Cultural Representations and Signifying Practices. 5. basım. Der., Stuart Hall. USA: Sage Publications.
- Kandiyoti, D. (2003). "Parçaları Yorumlamak". *Kültür Fragmanları-Türkiye'de Gündelik Hayat*. Haz., Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber. İstanbul: Metis Yayınları, s. 16-33.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kirel, S. (1999). Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurtuluş, İ. (1996). "Sinemanın 100. Yılında Türk Filmciliği ve Sinemacılığı". Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Haz., Süleyma Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 381-382.
- Işık, O. ve M.M. Pınarcıoğlu (2003). Nöbetleşe Yoksulluk-Sultanbeyli Örneği. 3. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kellner, D. (1996). "Media Culture, Politics, and Ideology From Reagan to Rambo," *Media Culture*, s. 55-92. London: Routledge.
- Kırmızı, N. (1990). Geleneksel Anlatılar Ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basım Evi.
- Kongar, E. (1995). 12 Eylül Kültürü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, E. (1998). 21. Yüzyılda Türkiye-2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı. 18. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Oluk, A. (2008). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Oskay, Ü. (2000). "Kemal Sunal'lı Komedi Neden 'Konsolos' Gibi Değil..." *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 25-31.
- Öngören, F. (1998). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öngören, M.T. (1996). "Sinemamız ve Kurtuluşu," *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Haz., Süleyma Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 232-242.

Özden, Z. (2000). Film Eleştirisi-Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. İstanbul: Afa Yayınları.

Özgüç, A. (1995). Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü. İstanbul: Afa Yayınları.

Parla, T. (1993). Türkiye'nin Siyasal Rejimi 1980-1989. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sayar, V. (1984). "Ertem Eğilmez'le 'Namuslu' Bir Söyleşi". Videosinema, sayı 4, s. 36-39.

Scognamillo, G. (1990). Türk Sinema Tarihi. Genişletilmiş Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Scognamillo, G. (2005). Türk Sinemasında Şener Şen. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Swain, D.V. ve J.R. Swain (1988). Film Scriptwriting- A Practical Manual. 2.basım. London: Focal Press.

Tuncer, G. (1996). "Düne Bakarak Yarını Kurmak." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Haz., Süleyma Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık, s. 369-378.

Uluyağcı, C. (2006). "Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez." *Türk Sinemasında Yönetmenler/Biyografya 6*. İstanbul: Bağlam, s. 103-116.

Yılmaz, E. (2004). "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine," *Sinemasal*, sayı 10, s.23-35.

Ünal, Y. (2008). Dram Sanatı ve Sinema Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları. İstanbul: Hayalet Kitap.

Wood, R. (1992). "Ideology, Genre, Auteur," *Film Theory and Criticism-Introductory Readings içinde*. Der., Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. 4. basım. London: Oxford University Press, s. 475-485.

Zürcher, E. J. (1996). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Film

Namuslu. Ertem Eğilmez. 1984, (Uzman Film). İstanbul.

Diğer Kaynaklar

Cumhuriyetin 75 Yılı-1979-1997 (1999). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1994). Cilt 2, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Can Kozanoğlu (1996). "80'lerde Gündelik Hayat". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt:13. İstanbul: İletişim Yayınları.

Türkiye İstatistik Yıllığı, 1983, 1990, 1996, Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü Yayını.

Özgüç, A. (yılı belirtilmemiş) Türk Filmleri Sözlüğü. Cilt:1 ve Cilt:2. İstanbul: SESAM Yayınları.

İnternet

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=6231377748> (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2010).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Namuslu> (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2010).

Notlar

ⁱ Bunu kanıtlar bir biçimde internette “Namussuz Namuslu” adında facebook sayfası açıldığı ve yaklaşık 93 tane katılımcısı vardır (Bkz.<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=6231377748>).

ⁱⁱ Öncesinde, 1975 yılından itibaren tırmanan terör ve anarşinin etkisi bir yandan diğer yandan da 1977 yılında yapılan seçimlerde istikrarlı bir hükümet çıkmaması ve Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Adalet Partisi (AP) arasındaki diyalog eksikliğinden kaynaklanan sorunların devam etmesinin ardından 1979 yılında MHP-MSP destekli bir azınlık hükümetinin kurulması istikrarsızlığı ve artan terör olaylarını engelleyemez (Cumhuriyetin 75 Yılı, 1999:788-790).

ⁱⁱⁱ Seksenli yıllarda üretilen filmlerin sayısı Agah Özgüç’ün *Türk Filmleri Sözlüğü* adlı çalışmasından yararlanılıp yorumlanmıştır.

^{iv} Seksenli yıllarda Ertem Eğilmez’in ürettiği filmler arasında; Banker Bilo (1980), Hababam Sınıfı Güle Güle (1981), Namuslu (1984), Aşık Oldum (1985) ve Arabesk (1988) vardır (Özgüç, 1995:46).

^v Ertem Eğilmez ve Arzu Film ile ilgili az sayıdaki çalışmalardan biri Cem Pekman’ın derlediği basılmakta olan *Film Bir Adam Ertem Eğilmez*’dir. Kitapta çeşitli araştırmacıların Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolü hakkındaki yorumları bu kültürel fenomeni çok boyutlu bir biçimde yorumlamakta yardımcı olacaktır.

^{vi} Mutemet Ali Rıza’nın soyadının Öğün olması da dikkat çekici bir başka ayrıntıdır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Namuslu>).

^{vii} *Faize Hücum* (1982) filmi de adından ve konulaştırılmasından anlaşıldığı üzere dönemin liberal ekonomik uygulamalarının sıradan insan üzerindeki etkisini ele alan filmler arasında sayılabilir. Şükran Esen’in vurguladığı gibi, “1980’lerin ilk 2-3 yılı içinde yaşanan ve “bankerzede” deyişini doğuracak kadar, orta sınıftan insanı yaralayan “Banker Olayı”, sığağı sığağına *Faize Hücum* filminde işlenmektedir” (2000:177).

^{viii} Kemal Sunal’ın filmleri ile ilgili bir çözümleme Nazlı Kırmızı’nın çalışmasında yer alır.

^{ix} Şaban tiplmesi üzerine Veysel Atayman’ın “Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi” adlı çalışmasında durulur. Yazar, Şaban’ın “anarşisi”nden söz eder ve “Şaban’ın içine istemeden yollandığı düzene yer yer Şarlovari bir terörle karşılık verir yer yer ve asıl Marx Kardeşler örneği, anarşiyi bu düzene egemen kılar” (1998: 57) yorumunu ekler.

^x Bu anlamda *Tatlı Dillim* (1972), *Yalancı Yarım* (1973), *Oh Olsun* (1973) ya da *Sev Kardeşim* (1972) gibi filmler hatırlanabilir. Bir başka Arzu Film örneği olan *Neşeli Günler* (1978)’de olduğu gibi, boşanmanın konu edildiği bir filmde bile aile arayışı “sancısı” gündeme getirilir. Güçlü ve sarmalayıcı bir ailenin varlığı vazgeçilmezdir. Bu anlamda olay örgüleri de, karakterlerin yoksunlukları da bu merkez etrafında şekillendirilir. Aile, yoktan yahut yeni baştan, ne pahasına olursa olsun mutlaka kurulmalıdır.

^{xi} Yazar “kateksis” kavramıyla kast edilenin “insanların birbirleriyle duygusal bağlar kurma biçimleri ve duygusal ilişkilerin gündelik yönetimi” anlamında kullanıldığını belirtmektedir (Bkz. Bayram, 2001:98).

^{xii} Genel anlamıyla sinemada temsil ve kadının temsili ile ilgili olarak kimi kaynaklar gözden geçirilebilir (Bkz. Abisel, 2005, Kellner, 1996, Yılmaz, 2004 ve Wood 1992).

^{xiii} Bu türden filmlere çok sayıda örnek vermek olasıdır. Bu örnekler arasında; *Banker Bilo*, *Talihli Amele*, *Faize Hücum*, *Dolap Beygiri* ve *Çıplak Vatandaş* sayılabilir.

Görsel Malzemeler

Seksenli Yıllar



Seksenli yıllara ait bir kaç önemli figür: Darbe, Turgut Özal, Banker Kastelli ve Banker Kastelli'nin televizyonda yayınlanan ve ünlü oyuncuların yer aldığı reklamından bir kare.

Seksenli Yıllara Ait Film Afişleri



Seksenli yılların filmlerinde toplumsal değişimin sıradan insan üzerindeki etkisine olan ilgi kimi zaman *Katma Değer Şaban* ya da *Orta Direk Şaban* filmlerinde görüldüğü gibi sadece film adı boyutunda olsa da sürer.

Namuslu Filminin Yaratıcıları



Başar Sabuncu

Ertem Eğilmez

Namuslu

Ali Rıza'nın Değişimi



Ali Rıza el birliği ile değiştiriliyor! Ali Rıza Rüşvete iyi gözle bakmıyor!



Ali Rıza rüşvet alan arkadaşına kızarak bakıyor.

Sıradan insan Ali Rıza.

Ali Rıza soyuluyor!



Ali Rıza hızla değişmeye başlıyor!



Yozlaşmanın önünde kim durabilir?



Ali Rıza mahallede törenle karşılanır.



Banker Bilo'da kadının temsili ve asansörün simgesel kullanımı dönemle ilgili pek çok güldürü filmiyle benzer özellikler taşır.



Asansör simgesel olarak sınıf atlamanın bir başka görüngüsü olarak çok kullanılmaktadır. **Ali Rıza değişmeye başlıyor...**



Ali Rıza kendi çamaşırını yıkıyor. **Arzu nesnesi Ali Rıza!** **Ali Rıza el birliği ile erkekleştiriliyor!**



Ali Rıza "namussuzlaştıkça" arzu nesnesi olmaya başlıyor ve her yerde kabul görüyor!