

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE GÜLDÜRÜ SİNEMASI

Fatih BAŞARAN

İstanbul Okan Üniversitesi, Türkiye

fatihbasaranist@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1786-6639>

Veli BOZTEPE

İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye

veliboztepe@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3757-3772>

<i>Atf</i>	BAŞARAN, F., BOZTEPE, V. (2021). TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE GÜLDÜRÜ SİNEMASI. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(4), 925-954.
------------	---

ÖZ

Sinema, içinde bulunduğu toplumun siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimlerinden etkilenir. En eski ve en önemli sinema türlerinden biri olan güldürü sineması, bu değişimleri en iyi aktaran, sorunlara eleştirel yaklaşan türlerden biridir. Türkiye’de 1960’lı yıllardan itibaren köklü sosyoekonomik değişimler yaşanmıştır. Bu çalışmada, Türkiye’de 1960’lı yıllardan başlayarak yaşanan söz konusu değişimlerin güldürü sinemasına etkileri incelendi. Bu çalışmanın amacı, Türkiye’nin toplumsal yapısındaki değişimlerin 1970-2010 yılları arasında çekilen güldürü filmlerine etkilerini eleştirel bir yaklaşımla ortaya koymaktır. Makalede, önce filmlerin çekildiği dönemin temel özellikleri üzerinde duruldu, ardından seçilen sekiz örnek film, Norman Fairclough’un Eleştirel Söylem Çözümlemesi yöntemiyle ele alındı. Çalışma, Türkiye’de yaşanan değişimler ile güldürü filmleri arasında anlamlı ve yakın bir ilişki olduğunu ortaya koydu.

Geliş tarihi: 09.06.2021 – Kabul tarihi: 13.07.2021, DOI: 10.17932/IAU.IAUSBD.2021.021/iausbd_v13i4003

Araştırma Makalesi - Bu makale iThenticate programıyla kontrol edilmiştir.

Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Daha açık bir ifadeyle bulgular, çalışmanın “Türkiye’nin toplumsal bağlamda geçirdiği değişimlerin güldürü sinemasına yansıdığı” varsayımını doğruladı.

Anahtar Kelimeler: *Toplumsal Değişim, Türk Güldürü Sineması, Eleştirel Söylem Analizi.*

COMEDY CINEMA AND SOCIAL CHANGES IN TURKEY

ABSTRACT

Cinema is affected by the political, economic, social, and, cultural changes of the society it is in. For this reason, cinema, especially comedy, is one of the oldest and most important types, besides reflecting changes of the country it is in. Since 1960’s radical social-economic changes have happened in Turkey. This paper examines the impact of the social upheavals on comedy cinema (1970-2010) in Turkey. The article is to provide analysis of the reflections of the social upheavals that occurred in the aftermath of two dramatic periods (1960-1980/ 1980-2010) in the country. The paper first discusses the main characteristics of the eras when the films were made. Then, selected samples of Turkish comedy films are examined drawing upon Norman Fairclough’s critical discourse analysis. The study proves that there is close and meaningful relation between comedy movies and changes in Turkey.

Keywords: *Social Changes, Turkish Comedy Cinema, Critical Discourse Analysis.*

GİRİŞ

Politik ve ekonomik değişimler, toplumsal kurumlar, değerler ve insan ilişkileri başta olmak üzere toplumsal yapının temel unsurlarında derin izler bırakır. Toplumsal yapıdaki değişimler ise sanatın diğer alanlarında olduğu gibi sinemaya da yansır. Sinema toplumsal değer yargılarından, hatta ideolojik ve politik eğilimlerden ayrı ele alınamaz. Buna ticari sinemanın ürünleri de dâhildir (aktaran Güçhan, 1992: 6). Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010: 35), sinemanın toplumsal gerçekliği kuran, ortaya çıkaran kültürel temsil yapısının parçalarından biri olduğunu; sürecin kısmen temsillerin benimsenmesi, içselleştirilmesiyle ortaya çıktığını belirtirler.

Film içeriklerinin değişmesi, toplumdaki genel değer yargılarının, inançların ve bakış açılarının da değiştiğini gösterir. Sinemanın en eski ve en önemli türlerinden biri olan güldürü sinemasının çözümlenmesi, toplumsal kültürel yapıdaki dönüşümün analizini yapmak için iyi bir yoldur. Bu düşünceden yola çıkılarak yapılan çalışmada, Türkiye'nin derin toplumsal değişiklikler geçirdiği 1980 öncesi ve sonrası, güldürü sinemasındaki değişim üzerinden incelendi. Çalışmada, öncelikle söz konusu dönemlerin değişen ekonomik ve siyasi yapısıyla bağlantılı olarak toplumsal/kültürel yapıları analiz edildi. Çalışmanın temel hipotezi, Türkiye'nin geçirdiği toplumsal, kültürel değişimlerin güldürü sinemasına yansıtıldığıdır.

Çalışmada, Eleştirel Söylem Çözümlemesi kullanıldı. Eleştirel söylem çözümlemesi toplumsal hayatta gerçekleşen köklü değişimler, söylemin değişim süreçlerindeki tanımlanma biçimleri ve pratiklerin ağ yapısındaki göstergesel süreçlere odaklanır. Bunun yanında diğer toplumsal öğelerin ilişkilerindeki değişimler de ele alınır (Fairclough, 2003: 173-175).

Çalışmanın analiz bölümünde 1970-1980, 1980-1990, 1990-2000 ve 2000-2010 yıllarını kapsayan on yıllık süreçlerden seçilen toplam sekiz filmin çözümlenmesi yapıldı: Kibar *Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978), *100 Numaralı Adam* (Osman F. Seden, 1978), *Namıslu* (Ertem Eğilmez-1984), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986), *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008). Yapılan örnek film incelemeleriyle toplumsal dönüşümlerin güldürü sinemasına ne ölçüde yansıtıldığı saptanmaya çalışıldı. İncelemenin yapıldığı 1970-2010 yılları arasında Türkiye'de askeri darbe/müdahale, yeni anayasalar ve yeni ekonomi düzeni gibi önemli olaylar/değişimler yaşanmış, bu durum toplumsal yapıyı derinden etkilemiştir. Söz konusu dönemlerde ayrıca televizyon yayıncılığının başlaması, sinema teknolojisinde değişimler gibi başka yenilikler de yaşanmıştır.

TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE TOPLUMSAL/KÜLTÜREL DİŞAVURUM

Manevi/maddi kültür ve toplumsal ilişkiler bütünü olan (Kongar, 2000: 41) toplum, sürekli bir değişim içindedir ve bu değişimin hem toplumsal hem de kültürel alanda gözlenebilir etkileri vardır (Örnek, 2006: 21). Türkiye özellikle 1960'lı yıllarla birlikte önemli değişimler geçirmiştir. Türkiye tarihinde önemli bir yere sahip olan 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, Demokrat Parti yönetimi ve parlamentoya olduğu kadar, ordu hiyerarşisine karşı yapılan bir darbedir.

Darbenin ardından hazırlanan 1961 Anayasası, kaçınılmaz olarak darbenin gerekçelerinin izlerini taşır. Anayasa ile köktenci politikaları benimseyen aydınlar ve öğrencilerin, engellere rağmen işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerinin önü açılmıştır. Yeni anayasadaki düzenlemeler, rejimin sol düşünceye açılmasına katkıda bulunmuştur (Özdemir, 1989: 192).

1960'lı ve 1970'li yıllar iktisadi boyutuyla sanayileşmenin yaygınlaştığı, derinleşmeye başladığı yıllardır (Boratav, 1989: 347). Bu dönemde burjuvazi de gelişmeye başlar. İşçi sınıfının gelişmesi ise 1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklarla devlet eliyle desteklenir. "İş Kanunu" sendikalara geniş haklar verir; sosyal güvencenin yanında toplu görüşme ve grev gibi haklar, çıkarılan bu yeni yasa ile teminat altına alır. Bu gelişmeler, işçi ve işveren kesimindeki örgütlülüğü artırır (Kongar, 2000).

60'lı yıllarda, siyaset dünyasında da hareketlilik görülür. Kutuplaşmanın arttığı bu yıllarda bir taraftan milliyetçi cephe oluşmuş, diğer taraftan halkçı gruplar ortaya çıkmıştır (Ergül, 2000). Bu yıllarda toplumsal yaşamda görülen en önemli dönüşümlerden biri iç göçte yaşanan artışla bağlantılıdır (Demirtürk, 2015: 161). Yoğunlaşan sanayileşmenin de etkisiyle hızlanan göç, şehirlerde gecekondulaşma gibi yeni olguların yaygınlaşmasına yol açmıştır. Erman'ın (2004) ifadeleriyle bu dönemde "(...) *gecekondulu, sorunların kaynağı yerine şartların mağduru olarak görülmeye, 'Sömürülen/Dezavantajlı Öteki' olarak kurgulanmaya başlanmıştır.*" Yaşanan değişim politik arenada ve düşünce ortamında olduğu kadar sanat dünyasında da etkisini hissettirir. Basın-yayın alanında 1961 Anayasasının görece özgürlükçü yapısının etkisiyle özellikle sol yayınlarda büyük bir artış görülür. Bunun yanında *Yeni Sinema, Yeni Dergi, Ulus, Dost, Yeditepe, Akşam* ve *Cumhuriyet* gibi yayınlarda, dönemin atmosferinin etkisiyle sanat ve sansür, siyaset ve sanat/sinema ilişkisi, sanat ve devlet gibi konular tartışılmaya başlanır. 1960'larda sanatçı ve aydınların yazdığı yazılarda sanatçılara devlet tarafından destek verilmesi, sanatın yaygınlaştırılması gibi beklenti ve öneriler dile getirilir (Gürdaş, 2013: 35). 1961 Anayasası, 1971 ve 1973 ara rejimlerinde iki kez köklü değişikliklere uğrar. Bu değişikliklere rağmen Türkiye'de toplumsal, kültürel ortam canlanır. Bu canlanma sinemaya da yansır.

Türkiye'de toplumsal yapı, 80'li yıllarda çok hızlı bir değişim geçirmiştir. Söz konusu değişimin temel nedenlerinden biri 12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen askeri darbe, diğeri ise dönemin iktidarı (Anavatan Partisi) tarafından uygulanmaya konulan neo-liberal ekonomi politikalarıdır. Türkiye, 1980'de 24

Ocak kararları ile başlatılan, darbeyle sürdürülen süreçte köklü bir neo-liberal dönüşümün uygulandığı ilk ülkeler arasında yer alır (Boztepe, 2015: 73). Darbeyle başlayan “depolitizasyon” süreci, Turgut Özal iktidarı tarafından sürdürülmüştür.

Türkiye’de de küreselleşmenin etkisiyle birey ve bireysel tercihler gittikçe ön plana çıkmaya başlamış, medya da bu değişimlerin aktarıcısı ve aynası durumuna gelmiştir. Göle’ye göre, Türkiye 1980’li yıllarla birlikte 1970’li yılların devrimci siyaseti yerine güncel sorunların siyasileştiği bir ortamı yaşamaya başladı. Bu nedenle, ilk kez bireyi ilgilendiren sorunlar siyasetin gündemine girerek bilincin kişiselleştirilmesine katkıda bulundu (Göle, 1995: 55). Nurdan Gürbilek’e göre ise 80’lerde Türkiye’de yaşanan, özel hayatın, bireyselleşme ve özgürleşme söylemi çerçevesinde, otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesidir. Özel hayat, 80’lerin Türkçeye kattığı en önemli kelimelerden biridir (Gürbilek, 2001: 23). Bu dönemin toplumsal yapısıyla ilgili en önemli özelliklerden biri de tüketimdir. 1980’li yıllardan itibaren köşe dönme olarak formüle edilen pragmatizmi, kültürel melezleşmeyi, hazcılığı, tüketimi, öncelikle kendini düşünmeyi ve bireyi en yüce değer olarak kabul eden yeni bir anlayışa dayanır (aktaran: Örnek, 2006: 140-141).

80’lerde çeşitli müzik tarzları, yaygınlık kazanır. Genellikle "arabesk" ismi altında toplanan söz konusu müziklerin yaygınlığı temel olarak ne kendi geleneksel kültürlerinden kopabilmiş ne de şehir kültürünün parçası olabilmiş insanların varlığıyla bağlantılıdır (Gürbilek, 2001: 24). 1980 sonrası, arabesk müzik açısından da bir dönüm noktası olacak, arabesk müzik 80 öncesi ve sonrası biçiminde ikiye ayrılacaktır. Bu ikinci dönemle ilgili en önemli özellik, arabeskin aşkın toplumsal sorunlarla iç içe geçen yapısından uzaklaşmasıdır (Özbek, 2013: 203–204).

Türkiye’de 1980’li yıllardan itibaren harekete geçirilen değişim dinamiklerinin, meyvelerini esas olarak 1990’larda verdiği söylenebilir. Bu bağlamda, 1980 öncesinde toplumsal projeden kalan pek çok öge, 1980 sonrasında kurulmaya çalışılan düzen için ayak bağı olduğu iddiasıyla hedef haline gelmiştir (Boztepe, 2015). Hızlanan liberalleşme ve küreselleşme süreci sonucunda 1990’lı yıllarda bireyselleşme yönündeki tercihler ivme kazanır. 1970’li yıllar ile 1990’lı yılları amaç-değerler açısından karşılaştıran bir çalışmada önemli değişimler görülür (aktaran: Örnek, 2006: 154). Bu dönemde toplumun “depolitize” edilmesi, bireyselliğin öne çıkarılması konusunda özellikle gençler üzerinde başarılı

olmuştur. Erdal Atabek (1997), “*kayıp kuşak*” olarak nitelediği 12 Eylül sonrası gençliğinin en önemli özelliklerinden birinin “*hiçbir değer yargısına ve sorumluluğa sahip olmamak*” olduğunun altını çizer ve “*Fark etmez*” sözcüğünün kullanımına dikkat çeker.

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL/KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN GÜLDÜRÜ SİNEMASINA ETKİLERİ

Diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sineması da toplumun ortalama kültür düzeyini yansıtmaktadır (Güçhan, 1992: 9). Bu durum, sadece toplumsal sorunlara değinen ya da politik yönü öne çıkan filmler için değil, diğer filmler için de geçerlidir. 1960'lara kadar Türk sineması, toplumun çoğu kesitinin gerçek bir yansımasını verememiştir (Gevgilili 1989: 158). 1960 darbesi ve sonrasında 1961 Anayasasının getirdiği ortam ise Türk sinemasına, o döneme kadar göz ardı ettiği toplumsal sorunlarla ilgilenme olanağı bulmuştur (Güçhan, 1992: 81-82). Türk sinemasında “toplumsal gerçekçi” film olarak adlandırılan filmlerin ortaya çıkması darbeye ve anayasasının uygulanmaya başlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Ancak 1960'lı yılların güldürü sineması için aynı şeyleri söylemek güçtür. Bu dönemde Türk güldürü sineması, sadece eğlendirmeye amaçlayan salon güldürülerini, duygusal durum güldürülerini izleyicinin karşısına getirmiştir. *Turist Ömer, Cilalı İbo, Küçük Hanımefendi, Ayşecik ve Ömercik* ve benzeri dizilerin ön planda olduğu bu dönemin masalsi yapısında toplumsal sorunları ele alan, izleyiciyi düşünmeye sevk eden, gerçekçi bir güldürü anlayışı sinemada kendine yer bulamamıştır.

Türk sinemasının genel yapısındaki değişim ve dönüşüm gecikmeli olarak da olsa kendini güldürü filmlerinde de göstermiştir (Aydemir, 2015: 29). Bir yandan eskilerin uzantısı olan salon güldürüsü yönetmenlerce sürdürülürken diğer yandan nitelikli güldürü filmleri çekilmiştir. 1970'ler komedisi, güldürmenin yanında var olduğu toplumun köy-kent, zengin-yoksul, iyi-kötü zıtlıklarından yola çıkılarak bir eleştiri yapmaya çalışır. 1970'li yıllar, politik mizahın -o yılların toplumsal şartlarında- sesini en baskın şekilde çıkartılmaya çalıştığı yıllardır (aktaran: Güneş ve Baylan, 2016: 338). Veysel Atayman'a göre 1970'lerde yapılan komedi filmleri dönemin sol yaklaşıma sahip, ciddi politik filmlerinden daha politiktir. Arzu Film, bu türde birçok film çekmiş, yeni aktörler yaratmış ve politik komediye gerekli önemi vermiştir (aktaran: Aydemir 2015: 29). Murat Ünal ise Arzu film güldürülerinin, gerçek bir eleştiriden ziyade filmin olay örgüsünün akışı içinde dramatik bir araç olarak kullandığını belirtir ve ekler

“ancak, bu türden kaydırmalar yapan güldürülerin yine de “insani deneyimleri anlamlı kılmak için toplumsal iktidara bir karşı çıkış oldukları söylenebilir” (Ünal, 2018: 33-34).

1974 yılı güldürü sinemasının tanıştığı yeni kimlik “seks güldürüleri” olmuş, bu filmler “salon güldürüleri”nin yerini almıştır. Seks güldürüsü furyası, Oksal Pekmezoğlu’nun *Beş Tavuk Bir Horoz* filmi ile başlamıştır (Özgüç, 2005: 71). Genellikle komik bir konu ekseninde gelişen olaylar arasına seks sahneleri serpiştirilmiştir. İtalya’daki örneklerden esinlenen bu tür, özellikle 1976’dan itibaren tamamen seks filmlerine dönüşmüştür. Söz konusu dönemde görülen seks-komedilerin bu denli ilgi görmesi dönemin toplumsal yapısıyla bağlantılıdır. Yoğun göçün yarattığı, içinde cinselliğin de yer aldığı toplumsal sorunlar bu filmlere talebin artmasına neden olur. Bu sorunlu durumun üzerine bir de televizyonun evlere girmesi eklenince sinema sektörü büyük bir krize girer. Halkı artık sinema salonlarına çekemeyen sinemacılar, bu krizden çıkmak amacıyla seks filmlerine ve seks-komedilerine yönelirler (Scognamillo ve Demirhan, 2000: 289-324).

12 Eylül askeri darbesi ve sonrasında toplumsal yapının yanında kültürel ve sanatsal yapı da yeniden şekillendirilir. Sanat, özellikle sinema da bu olumsuz süreçten payına düşeni fazlasıyla alır. Bu dönemde sinema anlayışı değişir. Darbeyle başlayan, Turgut Özal hükümetleri döneminde sürdürülen depolitizasyon politikaları, sinema seyircisi üzerinde de derin etkiler bırakır. Bireyi öne çıkaran, bireyseli toplumsalın yerine koyan politikalar, izleyici yapısını da aynı doğrultuda biçimlendirir (Dorsay, 1995: 13). “Özel hayat” filmleri 80’lerde neredeyse bir tür oluşturur. Toplumsal bir ihtiyaca yanıt veren, seyircinin bir açlığını gideren bu filmler Nurdan Gürbilek’e (2001: 66) göre başarısını, “(...) *ev içlerini, özel ilişkileri seyirlik kılabilmesine, seyirciye estetize edilmiş özel hayatları “dikizleme” fırsatı veriyor olmasına*” borçludur.

Seksenlerdeki güldürü filmleri, 1980 darbesinden önce çevrilen *Kibar Feyzo*’ya göre daha yumuşak bir dile sahiptir ve ağırlıklı olarak gündelik konulara yönelik eleştiriler öne çıkar. Yine de 1980’ler güldürü filmlerinde toplumsal eleştirinin sürmesi (Güçhan, 1992: 12) ve çok sayıda film çekilmesi dönemin baskıcı yapısı göz önünde bulundurulduğunda önemlidir. Dönem sinemasının toplumsal olana ilgisinin dikkatle incelenmesi gerektiğini belirten Serpil Kirel (2010: 15), seksenli yıllardaki filmlerin güncel konuları yakalamaları ve bu konuları filmler aracılığıyla hızlı bir şekilde yansıtılmaları bakımında göze çarptığını vurgular.

Kirel'e göre güldürü filmleri, tüm seslerin duyulmaz olduğu bir dönemde eleştirelliğe duyulan ihtiyacı karşılamak amacıyla çok fazla üretilir. Seksenli yılların ilk yıllarında yasakçı anlayışa rağmen eleştirel filmlerin çekilmesi önemlidir. Bu filmler daha çok onarıcı bir rol üstlenmiştir. Seksen sonrasındaki güldürü filmlerinin ortak noktası, kahramanların genellikle büyük kentin yoksul insanlarını temsil etmesidir. Söz konusu kahramanların dramı, dram türündeki filmlerden çok, trajikomik bir çizgiye sahip olan toplumsal güldürü sinemasının konusu olmuştur (aktaran: Ünal, 2018: 35). Toplumsal eleştirel güldürülerin toplumda karşılık bulması, izlenmesi de altı çizilmesi gereken bir durumdur.

Toplumsal taşlamaların ağırlıkta olduğu bu dönemde aynı zamanda yönetmen ağırlığı hissedilmeye başlanmıştır. Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Zeki Ökten, Yavuz Turgul gibi yönetmenler belli ölçüde toplumsal eleştiri içeren ve sinemasal üslup taşıyan düzeyli güldürüler çekerler. Böylece güldürü sinemasında filmlerin toplumsal eleştiri boyutları seksen sonrasında belirginleşir. Fiziksel aksiyona dayanan güldürü yerine, yaşanan gerçekleri anlamayı ve bu sayede gerçeklere eleştirel bir bakmayı hedefleyen güldürü ön plana çıkar (aktaran: Ünal, 2018: 34-35). Atilla Dorsay'ın (1995: 111) ifadesiyle bu filmler "*Özal Türkiye'sinin ve Özal ekonomisinin filmleri*"dir.

1960'larda hız kazanan köyden kente göç; kentle bütünleşme olanaklarının azlığı, geçim sıkıntıları, eğitim yetersizliği gibi nedenler ve köy kültüründen kopamama bu kitleleri yeni bir kimlik arayışına itmiş ve bu kitle, yeni bir alt kültürün oluşmasına neden olmuştur. Toplumsal değişimlerin doğurduğu yeni ve karmaşık kültürel sürecin inşa ettiği popüler kültürün belirgin özellikleri tüketiciye dönük olmasının yanında kolay, ucuza elde edilmesi ve sayıca fazla üretilmesi olmuştur (Güçhan, 1989: 92). 80'lerin ikinci yarısında en çok şikâyet edilen sorunlardan biri büyük şehirlerin "istila" edilmesidir. Gecekondu daha önce de mevcut olsa da İstanbul'un "elden gittiği" 70'lerde değil de gecekondulaşmanın hızını kaybettiği 80'lerde daha fazla dile getirilmiştir. Arabesk müzik 70'lerde de vardır, fakat bu ancak 80'lerde bir söylem nesnesi haline gelmiş; şehirlilere yabancı bir müzik tarzının değil, "kültürsüzlüğün" de adı haline gelmiştir (Gürbilek, 2001: 69). Nurdan Gürbilek (2001: 97) arabeskin değişimini Orhan Gencebay arabeski üzerinden inceler. Gürbilek, 80'lerde büyük şehirlere yeni gelenlere bir an için olduğundan başka bir şey olma, kendi sesini duyurabilme, özgürlüğünü verdiğini belirtir ve ekler: "*Dom dom kurşunları*", "*Ben sana dolanayım*"lar, taşranın ancak büyük şehrin imkânları ile karşılaştığında, parayla buluştuğu anda edinebileceği bir rahatlamayı temsil

ediyordu. 1980'lerin yıldızı bu yüzden İbrahim Tatlıses'ti, Orhan Gencebav değil."

1980'lerin sonu, 1990'ların başından itibaren yaşanan değişimle birlikte, farklı arayışlar gündeme gelir. Bir tarafta "sanat filmi" yapmaya çalışan sinemacılar yer alırken, diğer tarafta televizyondan da destek alan, popüler bir sinema yaratma çabası içine giren sinemacılar yer alır. Bu yıllar, reklamcılığın ön plana çıktığı, kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktuğu yıllardır (Gürbilek, 2001: 21). Ortaya çıkan "yeni sinema", Türk sinemasında da yeni bir sinemanın inşa sürecini başlatır. Genel olarak, Türk sinemasında ortaya çıkan değişim, Türk güldürü filmlerinde de kendini gösterir. Murat Ata'ya (2015: 40) göre güldürü sinemasında Ertem Eğilmez'in 1988 yapımı *Arabesk* ve Şerif Gören'in 1993 yapımı *Amerikalı* filmleri bir kırılmaya işaret eder.

Hollywood başta olmak üzere yabancı sinemaların Türk Sineması üzerindeki etkisi, 1980 sonrasında artmıştır. Bunun temel nedenlerinden biri, 1989'da kotaların kaldırılmasıyla birlikte, Hollywood Sinemasının sinema salonlarında aracısız olarak gösterilmeye başlamasıdır (Karakaya, 2004: 67). 1990'lı yılların ilk yıllarından itibaren Türk Sineması'nda Hollywood filmlerinin ve özel televizyonculuğun da etkisiyle popüler sinema anlayışı gelişmiştir. Bu filmler ya Hollywood filmlerinden ilham almış ya da onları taklit etmiştir. Bu filmler, Hollywood benzeri pazarlama teknikleriyle gösterime sokulmuşlardır. Bu durum, güldürü sineması için de söz konusudur. Film üretiminin yanında dağıtım ve gösterimde de Hollywood izleri görülmüştür. Hızlı kurgu, aksiyonun öne çıkması, çekim teknikleri, efektler vb. uygulamalar, bu filmlerin vazgeçilmez özellikleri arasındadır. Bu dönemin bir başka özelliği ise seyirci sayısını arttırmak amacıyla televizyon dünyasının popüler simalarına ağırlık verilmesidir (Aktaran: Ulusal, 2014: 59).

1980 darbesinin ve Özal politikalarının güldürü filmlerine etkileri asıl 1990'lardan itibaren ortaya çıkmaya başlar. Güldürü sinemasında Arzu Film döneminin anonim karakterinin kaybolduğu, kişisel yönetmen üsluplarının öne çıktığı gözlenir. Eleştirel içeriğe sahip filmler giderek azalır (Ünal, 2018: 35-36). 2000'li yıllarla birlikte yapımcıların riski mümkün olduğu kadar en aza indirmek amacıyla devam filmlerine yatırım yapma, bir mecradan diğerine karakter taşıma gibi stratejiler geliştirdikleri görülür. Popüler televizyon dizilerinin sinema uyarlamasıyla başlayan süreçte komedi filmleri de televizyondan beyaz perdeye transfer edilir (Pekman ve Tüzün, 2012: 21-22). Bu dönemin güldürü aktörleri ağırlıklı olarak televizyonun getirmiş olduğu popüleritenin etkisiyle yüksek

izlenmeler elde etmeye başlamıştır. Yeni konular, yeni anlatımlar ve 90'lara doğru *Arabesk* ile ortaya çıkan mizah ve komedideki değişim 2000'lerin başında sürer. Ali Şimşek'in (2014: 48) de işaret ettiği 90'larda trajik olanı ironileştirme süreci, 2000'li yılların başında *Arabesk*'le başlayan parodi, *Kahpe Bizans* (2000) ile devam etmiştir. Bu yıllarda *Beynelmilel* gibi eleştirel filmler çekilse de filmlerin büyük bir bölümüne toplumsal içeriği olmayan, bireysel güldürüyü öne çıkaran yeni güldürü sinema anlayışı hâkimdir. *Vizyontele Tuuba* (2004), *Organize İşler* (2005) gibi bazı filmler ise toplumsal sorunları bir fon olarak kullanmaktan öte gitmezler (Görücü, 2007: 33; Türker, 2004).

Tüketim kültürünün ve yeni yaşam biçiminin izlerini 2000'li yıllardaki Türk güldürü sinemasında da görmek mümkündür. Filmlerin genel özellikleri; eleştirel ve estetikten mahrum olma, senaryolarındaki gelişigüzel kurgu, kaba erotizmdir. Bu filmler, ticari anlamda kar odaklıdır (Aktaran: Güneş ve Baylan, 2016: 339). Çetinkaya'nın (2015: 18) ifadeleriyle devir halkı aldatması karşılığında kendisine ev, araba vereceğini söyleyen reklamcıya gülümseyerek “eşşoooleşşekk!” diye tepki gösteren 100 Numaralı Adam'ın değil, filmine sponsorluk yapan firmaların reklamını yapan uzaylı Arif'lerin, Aziz Vefa'ların devridir (Çetinkaya, 2015: 18).

Türk sinemasında komedi anlayışının değişimini Recep İvedik ve İnek Şaban'ı karşılaştırarak değerlendiren Tayfun Atay (URL 1), “*Recep İvedik'in İnek Şaban'ın intikamı*” olduğunu belirtir. İnek Şaban'ın köyden kente göç eden insanların “ezik”liğine dair bir karikatürleştirme olduğunu, Recep İvedik'in ise bu insanların “azman”lığına dair bir karikatürleştirme girişimi olduğunu vurgular. Bülent Vardar (2005: 115) ise Recep İvedik'in halk kahramanı olmak bir yana, medeniyet düşmanı olduğunu belirtir. Elbette burada sorulması gereken sorulardan biri halkın bu karakteri neden bu denli izlediği, benimsediğidir. Recep İvedik filmlerinin çok izlenmesini toplumun kompleksli olmasına bağlayan Vardar (2005: 115), muhtemelen insanlara hakaretin ve itip kakmanın dozu arttıkça seyircinin daha da mutlu olacağını savunur.

Nigar Değirmenci ve Büşra Kaya (2018: 68) da Neo-liberalizm'in yarattığı bireycilik ile filmin başkarakteri olan Recep İvedik arasındaki bağa dikkat çekerler. Değirmenci ve Kaya'ya göre belirli ölçülerden herkeste var olan yabancılaşmanın doğal bir sonucu olarak filmin izleyici kitlesinde olması da olasıdır ve bu yolla film karakteri ile onu izleyen kitle arasında bir bağ kurulabilir. Recep İvedik'in toplumda yerleşmiş olan gelenek ve göreneklere, sosyal unsurlara ve modernleşmeye gibi durumlara karşı yabancılaşması, toplumu

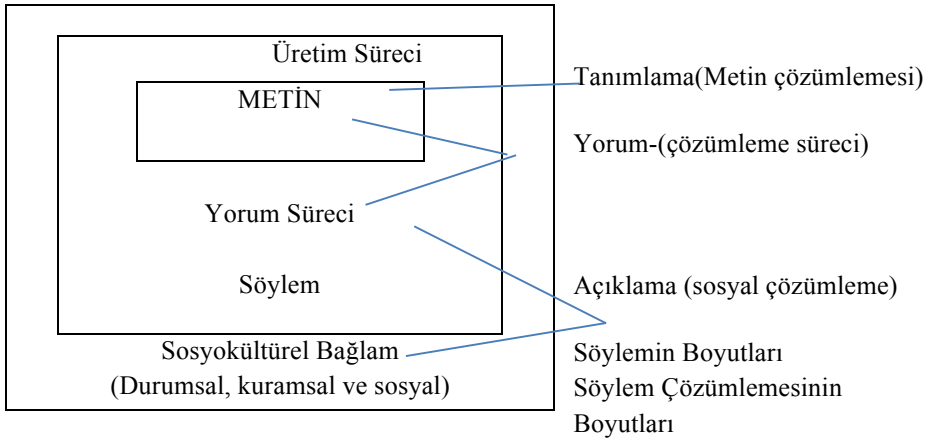
oluşturan bireylere olan saldırgan ve aşağılayıcı tutumu bir noktada “özümüze dönelim” mesajlarına sahiptir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de toplumsal yapıdaki değişiminin güldürü filmlerine etkisini eleştirel bir yaklaşımla ortaya koymaktır. Çalışmada ele alınan dönem, 1970-2010 yılları arasındaki dönemdir. Çalışmanın temel hipotezi, Türkiye’nin toplumsal bağlamda geçirdiği değişimlerin güldürü sinemasına yansıdığıdır. Bu düşünceden hareketle Türkiye’nin toplumsal-kültürel yapısının derin bir biçimde dönüştüğü 1970’li yıllardan günümüze kadar geçen dönemde yaşanan toplumsal dönüşümlerin güldürü sinemasına etkileri ele alınmıştır. Bu kapsamda; 1960 askeri darbesi/1961 anayasasının sonrasına denk gelen dönemden (1970-1980) iki, 1980 Askeri Darbesi sonrasına, neoliberal politikaların uygulamaya koyulduğu yıllara denk gelen dönemden (1980-1990) iki ve neoliberal politikaların asıl etkisini gösterdiği 1990 sonrasında (1990-2000 ve 2000-2010) iki film olmak üzere toplam sekiz film incelenmiştir. İncelenen film örnekleri şöyledir: *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz-1978), *100 Numaralı Adam* (Osman F. Seden-1978), *Namuslu* (Ertem Eğilmez-1984), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul-1986), *Amerikalı* (Şerif Gören-1993), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı-1998), *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak-2004), *Recep İvedik* (Togan Gökbakar-2008). Filmler seçilirken güldürü sineması içerisindeki yerleri, izleyiciden gördükleri ilgi ve izlenme sayıları/oranları gibi ölçütler dikkate alınmıştır.

Çalışmada, Norman Fairclough’un eleştirel söylem çözümlemesi kullanılmıştır. Bunun nedeni, Fairclough’un ‘Diyalektik İlişkili Yaklaşımının’ söylemini kapitalizmle diyalektik ilişkili olarak ele alması ve eleştirel düzeyde açıklamadaki işlevselliğidir. Bu yaklaşım, toplumsal dönüşüm/sinema ilişkisini incelemeye uygundur. Fairclough’a göre söylem çözümlemesinin amacı, söylemin içeriğinde yer alan ve saklanan ideolojinin yapısal etkilerini incelemektir (Fairclough, 1995: 77). Dil, göstergesel biçimler, söylem, toplumsal pratiklerin diğer öğeleri arasındaki diyalektik ilişkiler, eleştirel söylem çözümlemesinin alanına girer. Toplumsal ve kültürel değişimle söylem arasında bir bağ vardır. Toplumsal yaşamda görülen köklü dönüşümler, söylemin bu dönüşüm süreçlerindeki tanımlanma biçimleri önemlidir (Fairclough, 2003: 173-175).

Fairclough'ın söylem çözümlemesi metin, metindeki söylemler-söylemlerin yorumlanması ve sonuca ulaşma-açıklama gibi birbiriyle bağlantılı üç aşamadan oluşur. Bu üç boyutlu bir çözümlemenin merkezinde metin bulunur. Bu bölümde metnin yapısı, gramatik özellikler, kelimeler ele alınır. Metindeki söylemlerle metnin yorumlanması aşamasında birinci aşamada ele alınan unsurlar yorumlanır. Aynı zamanda üretim süreci olan bu aşamada söylemlerdeki ideolojik-toplumsal ifadeler incelenir. Üçüncü ve son boyut, söylemler yorumlanarak ortaya çıkarılan veriler kullanılarak geniş bir kapsamda sonuca varma ve açıklama aşamasıdır (Fairclough, 1995: 98).



Şekil 1. Eleştirel Söylem Analizinde Üç Boyutlu Tasarı

Kaynak: Fairclough (1995: 98)

Bu çalışmada, Türkiye'deki toplumsal, kültürel değişme ile güldürü sinemasının söylemi arasındaki ilişki Fairclough'un yukarıda özetlenen yaklaşımından yararlanılarak ele alınacaktır. Çalışmada, güldürü film örnekleri metinsel ve bağlamsal düzeylerde incelenecektir.

BULGULAR: TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLERİN GÜLDÜRÜ FİMLERİNE ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

Kibar Feyzo (1978)

Filmin Yönetmeni: Atıf Yılmaz

Senaryo: İhsan Yüce

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Film Feyzo’nun, sevdiği Gülo ile evlenebilmek için verdiği mücadeleyi anlatır. Köyün sakinlerinden Bilo’nun da Gülo’ya talip olmasıyla başlık parası yükselir. Köyün sahibi Maho Ağa’nın onay vermesiyle Feyzo senet imzalayarak Gülo ile evlenir. Düğün günü ağanın taktığı fotr şapkaya benzer bir şapka taktığı için köyden kovulan Feyzo, şehirde çalışmaya başlar. Senedin ödeme günü yaklaştığı için ağa tarafından köye çağrılan Feyzo, bir süre sonra tekrar köyden kovulur. Feyzo’nun evlenme, mücadele üzerine kurulu olan filmde Türkiye’deki çok sayıda soruna değinilir.

Kibar Feyzo, 1970’ler Türkiye’sinde ezen-ezilen ilişkisi, feodal düzen, işçi sorunları, gelenekler, kadın sorunu, din sömürüsü, köyden kente göç gibi birçok konuya değinir. Bir “bozuk düzen” eleştirisi olan *Kibar Feyzo*, Türk güldürü sinemasının önde gelen politik-hiciv filmlerinden biridir. Film, feodaliteden anti-sendikal harekete kadar birçok sorunlu yapıyı, uygulamayı sert bir biçimde eleştirir (Hazar, 2015: 71). *Kibar Feyzo*, tesadüfen öğrendiği grev, sendika ve benzeri kavramları da kullanarak düzeni sorgulamaya başlar. Bu uyanış ile köyü örgütlenmeye başlayan Feyzo’nun karşısına düzenin başı Maho Ağa çıkar. Maho Ağa, bozuk düzenin temsilcisidir. Feodal yapıdan, dinden ve töreden aldığı güçle köylüyü sömürür. Feyzo ise ağanın bu sorunlu düzenini bozmaya çalışan kişidir. Şehirde ağanın karşılığı patronlardır. Ancak, şehirde işçiler örgütlü oldukları için patrona karşı koyabilmektedirler. Feyzo’nun Maho ağayla mücadele etmek için seçtiği yöntem de örgütlü mücadeledir.

Film, dini temsil açısından da eleştirel bir tutuma sahiptir. Köy duvarlarındaki yazıları gören ağaya köyün hocası destek olur. Feyzo’nun başkaldırıp köylüyü de örgütlediğini duyan ağa köylülere “(...) *yav bu dünyanız yetmemiş gibi, öteki dünyanızı da düşünüp yeni cami yaptırırım. Daha ne istersiniz vicdansızlar?*” der. Bu sahnede dinin iktidarın bir aygıtı olarak kullanılması eleştirilir. Filmde kadını ikinci sınıf yurttaş olarak gören anlayış ve gelenekler de eleştirilir.

Filmin sonunda Maho Ağayı öldüren Feyzo mahkemede, Maho Ağa'yı öldürmenin aslında hiçbir şeyi değiştirmedini, düzenin sürdüğünü belirtir. Hâkime, aslında hâkim yerine koyduğu seyirciye dönerek konuyla ilgili yorumunu sorar: *“Maho Ağa ölmüştür. O ölmüştür başka ağa gelmiştir köyümüzün başına. Haber almışım herkes Maho Ağa'yı arar olmuş. Bu işin sonu neye varır ben bilmiyorum. Sen devletsin, sen bilirsin. Gayrı hükmü sen ver kurban!”*

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

Kibar Feyzo'da siyasal gerilimin artması, ekonomide yaşanan sıkıntılar, toplumsal örgütlenme, işçi sınıfının gelişmesi/bilinçlenmesi, toplumsal duyarlılıkların yükselişi, feodal düzene karşı mücadele gibi çekildiği döneme ilişkin birçok konu işlenmektedir. Filmde olumlu yaklaşılan örgütlü-sendikal mücadele, adalet/hak arayışı, toplumsal bilinçlenme gibi konuları 1961 Anayasası'nın getirdiği haklar ve görece özgürlük ortamıyla bağlantılı olarak ele almak gerekir. Filmin büyük bir bölümü her ne kadar köyde geçiyor ve ağaya karşı mücadele üzerine kurulu olsa da verilen mesajların büyük bir bölümü filmin çekildiği yıllardaki ekonomik, siyasal, toplumsal yapıyla bağlantılıdır.

Türk sinemasında sendikal/örgütsel mücadelenin, grev hakkının övülmesi ve desteklenmesi ilk kez 1964 yapımı *Karanlıkta Uyananlar* filmiyle gündeme gelmiştir. 70'li yılların ortalarından itibaren bu konuları işleyen filmlerin sayısının arttığı görülür. *Kibar Feyzo* filminin aynı dönemde çekilmesi tesadüf değildir. Yine filmde yer verilen *‘(...) grev, ekmek ve özgürlük’*, *‘İşçiler kardeş, patronlar kalles’* gibi ifadeler 1970'li yıllarda sık kullanılan ifade-sloganlardır. Feodal düzeninin yanı sıra kapitalizmin eleştirildiği filmde sol ideoloji popülerleştirerek de olsa da kullanılır. *Kibar Feyzo*'da sendikal olmak, grev, örgütlü mücadele övülürken, Türk sinemasının pek de alışık olmadığı *‘kahrolsun faşizm’* gibi sloganlara yer verilir.

Bu dönemde işçilerin-emeği ile geçinenlerin, yoksulların güldürü sinemasındaki olumlu temsili *Kibar Feyzo* ile sınırlı değildir. *Bizim Aile* (1975), *Gülen Gözler* (1977), *Çöpçüler Kırılı* (1978) örneklerinde de bu temsil biçimi görülür. *Bizim Aile* (1975) filminde Yaşar Usta'nın patronun karşısına dikilebilmesi ve patronu eleştirmesi dönemin bu özelliğini ortaya koyan en iyi örneklerden biridir.

100 Numaralı Adam (1978)

Filmin yönetmeni: Osman F. Seden

Senaryo: Osman F. Seden

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Sanayi ve hizmet sektörünün temsilcileri, kötüleşen kârlılığı arttırmak için bir reklam ajansı ile anlaşır. Reklamlarda kullanılmak üzere halk kahramanı yaratma kararı alan reklam ajansı, çalışanlarından Ayşe'yi reklam yüzü bulması için görevlendirir. Ayşe, tesadüfen karşılaştığı işsiz bir genç olan Şaban'ı reklam filmlerinde oynaması için ikna eder. Tanıttığı ürünlerin bozuk, sorunlu çıkması üzerine Şaban reklam filmlerine devam etmek istemez. Halkın aldatılmasına tepki gösteren Şaban ile reklam firmasının sahibi aralarında şu konuşma geçer:

Şaban: *“Ben bırakıyorum bu işi.”*

Reklamcı: *“Bok bırakırsın... Sokaktan aldım, halkın sevgilisi haline getirdim. Şimdi beyefendi beni bırakacak, öyle mi? (...) Daha dün konuşuyorduk Ayşe'yle. Bu çocuğa 100 bin lira pirim verelim diyordum. Ne dersin bu teklife?”*

Şaban: *“Eşşeoğlu eşek.”*

Şaban bu küfrü filmin sonraki sahnelerinde de kullanır. Bu sahnelerden birinde reklamcı Şaban'ın projeye devam etmesi için daha fazla para ve araba teklif eder:

Reklamcı: *“(...) Yeni bir anlaşma yapalım. (...) Senede tam 250 bin lira veririm sana.”*

Şaban: *“Fakir fukarayı kandırma karşılığı mı?”*

Reklamcı: *“Canım nasıl söz öyle. Bir de araba vereyim. Hadi. Cevabın?”*

Şaban: *“Eşşoleşsek.”*

Sarf edilen onca cümlenin karşılığı gülümseyerek edilen bir küfürdür. Ahmet Koyuncu'nun da (URL-2) altını çizdiği üzere *‘Eşekoğlu eşek’* diye küfreden bir adamın, halk tarafından benimsemesinin nedeni, onda kendini görmesidir.

Filmin sonunda ise Şaban halkı kendilerini soyanlara karşı uyarır: *“Halk kuzu gibidir dediler. Ne verisen yer. (...) Dertleri elinize geçen beş on kuruşu kapmak. Karşılığında on para etmez malı sizlere yutturmak. (...) Şimdi milyonlar veriyorlar bunları size anlatmayayım diye. Benden söylemesi (...).”*

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

Şaban, apartman dairesinden çıkarılmalarına fazla tepki göstermez. Ailesini sakinleştirir. Ancak, gecekondualarının ellerinden alınması söz konusu olduğunda en sert tepkiyi o gösterir. Çünkü gecekonduadan vazgeçmek şehirde yaşamaktan

vazgeçmek, köye dönmek anlamına gelecektir. Bu sahne, filmin en vurucu sahnelerinden biridir. Filmin çok izlenmesinin nedenlerinden birinin gecekonduya sahip çıkma mesajı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1970’lerde dünyada ve Türkiye’de yaşanan ekonomik bunalım nedeniyle solun giderek güçlenmesi de dönemin toplumsal yapısını ve güldürü filmlerinin içeriğini etkilemiştir. Dönemin siyasal-ekonomik koşullarıyla bağlantılı olarak 1970’lerde ‘gecekondululara’ yönelik yaklaşımlarda farklılıklar yaşanmıştır. Filmde gecekondulaşmanın kendisi irdelenmese de gecekondululara “insani” bir biçimde yaklaşılır. *100 Numaralı Adam* filminde hem metinsel hem de bağlamsal anlamda yoksullara, özellikle de gecekondululara yönelik olumlu mesajlar verilmesinin ve bu mesajların toplumda karşılık bulmasının nedeni dönemin siyasal toplumsal yapısıyla örtüşmektedir. 27 Mayıs sonrasında toplumun alt kesimlerinin haklar elde etmeleri, hakları için mücadele etmeleri ve devlet görevlilerinden destek bulmaları filmin yoksulları destekleyen mesajlarının dayanağıdır.

Film, retorik açıdan incelendiğinde daha önceki yıllarda görüntüye arka plandan yansıyan, ya da tamamen görünmez kılınan yoksulların, gecekonduların film süresince sık sık ekrana getirildiği görülür. Yoksulların görünür hâle gelmesi bile bir değişime işaret eder. Üzerinde durulması gereken önemli bir nokta da filmin senaristi ve yönetmenin zengin bir aileden gelen ve çektiği gişe filmleriyle adından söz ettiren Osman F. Seden olmasıdır. Seden’in bu filmi çekmesinin nedeninin filmde verilen mesajlara katılmasından ziyade dönemin izleyici yapısını dikkate almasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Filmin sonunda dayak yiyenlerin asıl sorumlular olan sanayiciler, müteahhitler değil de reklamcılar olması, dolandırıcıların sadece zenginler arasından değil, yoksullar arasından da çıktığının vurgulanması da bu bağlamda değerlendirilmektedir.

Namuslu (1984)

Filmin Yönetmeni: Ertem Eğilmez

Senaryo: Başar Sabuncu

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Ali Rıza, namuslu, kendi halinde bir devlet memurudur. Eşi, oğlu ve kaynanasıyla bir apartman dairesinde kirada oturmakta, aldığı maaş yetersiz olduğu için ay sonunu zar zor getirmektedir. Ali Rıza, rüşvet almadığı, işini yaptığı için iş arkadaşları ve ailesi tarafından eleştirilir, dışlanır. Kendisine emanet edilen yüklü miktarda parayı kapkaççılara kaptırmasıyla Ali Rıza’nın

hayatı tamamen değişir. Ali Rıza'nın soyuldum iddialarına kimse inanmaz. Çünkü çevresindekilerin memurlardan beklentisi rüşvet alması, çıkarlarını düşünmesi yani namuslu olmamasıdır. Bu beklentiye karşılık veren Ali Rıza itibar görmeye başlar.

Filmin başında iş arkadaşı Remzi, Ali Rıza'ya: “*Ooo aferin, çalış çalış. Bir kararname çıkarılıyormuş yakında. Vatan millet aşkına sefaletle talim eden enayilerin meydanlara heykelleri dikilecekmış*” der. Bir diğer arkadaşı rüşvet almanın normal bir durum olduğunu savunur: “*Niye öyle kötü baktın? Herkes bir yolunu bulmuş geçinip gidiyor işte. Bir memur maaşına kalacak olsak... Hayat kısa dimi abi.*” Bu düşüncelere karşı çıkan Ali Rıza evde de benzer eleştirilerle karşılaşır. Hırsızlığın toplumda normalleşmesinden şikâyet eden Ali Rıza'ya eşi “*Keşke sen de hırsız olaydın da*” der. Kayın biraderi “*Zamanında, memurdur yolunu bulur dedik Naciye'yi sana verdik sana ama.*” sözleriyle eleştirir onu.

Ali Rıza soyulduktan sonra işyerine döndüğünde arkadaşı Remzi ile aralarında şu diyalog geçer:

Remzi: “*Ne oldu abi? Niye sinirlisin bu kadar abi?*”

Ali Rıza: “*Başlarım abinin dinine imanına. Yok, kardeşim böyle çay ocağı aracıyla, vatandaş maaşıyla olacak iş değil bu. Hayat gelmiş geçiyor. Bana ne. Kendime bir iş kurup basıyorum istifayı.*”

Oğlu ile aralarında geçen diyalog ise 1980'lerin Türkiye'sinin eğitim-öğretime bakışışının özeti gibidir:

Ali Rıza: “*Sınavına çalıştın mı?*”

Oğlu: “*Yoo*”

Ali Rıza: “*Ama olur mu sınavına 10 gün kala...*”

Oğlu: “*Dayım okula mokula boş ver diyor.*”

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

Film, 1980 sonrasının siyasal ve ekonomik yapısını yansıtır. Rüşvet, kayırmacılık, köşe dönme gibi kavramlar 1980 sonrasının özellikle Turgut Özal döneminin nitelikleridir. Turgut Özal, gemisini yürütmeyi, pragmatizmi, toplum için kendini feda etmenin enayilik olduğunu, bu dünyadan ne alınırsa onun kâr kaldığını, devlet teamüllerinin gerektiğinde çığnenebileceğini gösteren kişidir (Atam, 2011: 105). Dönemin ekonomik koşullarının hayat şartları üzerinde etkisinin, ahlaklı, dürüst bir devlet memurunun geçinemeyişinin ve temelde ekonomik olarak refah seviyesinin düşük olmasının getirdiği itibarsız hayatının filmidir *Namuslu*. Dönemin ekonomik hayatını bir memur üzerinden anlatan

filmde, anlatılanlar Özal döneminin toplumsal ve ekonomik yapısıyla örtüşmektedir. (...)

Namuslu filminin Ali Rıza'sı da içinde yaşamaya başladığı yeni değerler ortamında arada bir yerde kalır. Bu tür çatışmaların birçok güldürü filminde de ele alındığı görülür (Kirel, 2010: 17): 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 örneklere de rastlanır.

Bu dönemdeki sorunlu dönüşümü ortaya koyan bir başka film ise *Yoksul*'dur (1986). Olayların geçtiği iş hanı hayali ihracatçılarıyla, tefecileriyle, emek sömürsüyle, dolandırıcılarıyla dönemin Türkiye'nin minyatürü gibidir.

Muhsin Bey (1986)

Filmin Yönetmeni: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Film, yeni toplumsal yapıya ayak uyduramayan, bu nedenle finansal koşulları da giderek kötüleşen İstanbullu Muhsin Kanadıkırık ile kısa yoldan ünlü olmak için İstanbul'a göç eden Urfalı göçmen Ali Nazik arasındaki ilişkiyi anlatır. Filmde bu iki karakter üzerinden farklı kültürlerin, dünya görüşlerinin, yaşam tarzlarının mücadelesi ele alınır. *Muhsin Bey*, toplumsal değişimin sıradan insanın günlük hayatına etkilerini ele alması bakımından Türk Sineması'nda önemli bir yere sahiptir.

Müzikteki çatışmanın yanı sıra hayatımızdan kopup giden, yok olan şeylerin filmi olan (Dorsay, 1995: 304) *Muhsin Bey*, göç ve bununla bağlantılı olarak şehirlerin yaşadığı dönüşümü konu alır. Muhsin Bey, her fırsatta göçün yarattığı değişimden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Ali Nazik'in uzattığı çığ köfteyi alırken rahatsızlığını şu sözler ile dile getirir: “*Zaten güzelim İstanbul'u kebab salonuna haline getirdiniz. Acılı Adana, acılı Ufra, acılı lahmacun İstanbul kebab kokuyor. Nerde o güzelim yemeklerimiz...*”

Ali Nazik ise ünlü olmak gibi hayallerle şehre göç edenlerin temsilcisidir. *Muhsin Bey*, topluma egemen olmaya başlayan ‘yükselmeyi’ her şeyin önüne koyan anlayışa karşı çıkar. Ali Nazik ve yardımcısı Osman ile aralarında geçen konuşmada bu düşüncesini şu şekilde dile getirir:

Osman: “*Muhsin ağabey işler gittikçe bozuluyor, kahveye kadar düştük. Bara, pavyona girmek istemiyorsun ama başka yerde para yok. Bizdeki sanatçıların hepsi moloz.*”

Muhsin Bey: “*Bak! Osman Cavit. Baban kollarımda öldü. Ölürken de seni bana emanet etti. Artık eşek kadar oldun. Bana bile akıl öğretiyorsun ama aklın hep hinliğe çalışıyor. Niye dürüst olmayı denemiyorsun hiç. Sanatçılarımıza moloz diyorsun. Peki, o zaman hadi git. Mesela Şakir ile çalış, iyi anlarsınız.*”

Ali Nazik: “*Yok be ağam, onu söylemek istemedi.*”

Muhsin Bey: “*Gel buraya senin adın ne?*”

Ali Nazik: “*Ali Nazik.*”

Muhsin Bey: “*(...) Senin gibi binlercesi geliyor her gün, sonra da pisliğin içinde yok oluyorlar, ‘puşt’ oluyorlar, ‘ibne’ oluyorlar, hepsi de aynı şeyi istiyor, senin gibi. Geri dön.*”

Göçün yarattığı değişim ile İstanbul’da çokça yer bulan taşranın yeme-içme kültürünün yanında bu değişimin müzikteki karşılığı arabesktir. Muhsin, acılı adana, acılı Urfa, acılı lahmacun gibi arabesk müzikten, kültüründen de rahatsızdır.

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

1980 sonrasında çekilen Türk Sineması’nın bazı özel örnekleri, neoliberal politikalar çerçevesinde değişen toplumsal yapıyı doğru bir analizle aktarır. ‘*Muhsin Bey*’, bu filmlerin önde gelen örneklerinden biridir. Film, Türkiye’deki kapitalist üretim ilişkilerinin etkisiyle şekillenen baskın ahlak anlayışının yarattığı açmazları, ele almakta ve bu açmazlara politik bir eleştiri yapmaktadır (Kılınç, 2008: 229).

İlk yıllarda görmezden gelinmesine karşın arabesk, müzikle sınırlı kalmamış, sinemada, romanda, basında kendine yer bularak günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir. *Muhsin Bey* filmi, bu anlamda popüler kültürü ve bir popüler kültür ürünü olan arabeski ele almıştır. Film; kültürel değişim, insanlar arasındaki çelişkili ilişkiler ve arabesk olgusu üzerinden içinde bulunduğumuz kültürün bir kesitini sunmaktadır. Filmin kahramanlarından Ali Nazik de işte bu yeni tür arabeskin temsilcisidir. 80’lerin karışık ortamı gibi o da talebe göre türkü-arabesk

ve benzeri türlerde eserler seslendirir. Bu anlamda Orhan Gencebay'dan ziyade İbrahim Tatlıses'tir.

Amerikalı (1993)

Filmin Yönetmeni: Şerif Gören

Senarist: Ümit Ünal

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Film, Amerika'nın hatırı sayılır zenginlerinden Şeref'in yirmi yıl sonra Türkiye'ye yaptığı ziyaret sırasında başından geçen olayları konu alır. Ülke, Şeref'in bıraktığı ülke değildir artık. İnsanlar değişmiş, 'robotlaşmıştır'. Tüketim hayatın merkezine yerleşmiştir. Öpecek toprak bile kalmamış, her yer betonlaşmıştır.

Parodi türünün bir örneği olan *Amerikalı*, Hollywood filmlerinin klişeleriyle, Türkiye'ye özgü arabesk unsurlarını harmanlar. Amerikan-Türk sentezini gözler önüne seren film, bir taraftan küçük Amerika olma çabasını diğer taraftan milliyetçi bağlardan kopamama çelişmesini işlemektedir. 1980 sonrası artan Türkiye'deki küçük Amerikan hayranlığı Klas Televizyonu isimli özel televizyonun muhabirinin sözlerine yansır: "*Herkesi şaşkırtacak kadar zengin, her şeye meydan okuyacak kadar zengin, genç adam Şeref The Türk olarak tanınıyor Amerika'da. (...) Atlantik ötesinde Türkiye'nin gururu oluyor.*" Çalışmaktan ve tüketmekten başka bir şey yapmayan insanlar adeta robotlaşmıştır. Bu durum, arabayla birlikte denize uçan şoförü için Şeref'in dile getirdiği '*yüzmeye programlı değildi*' sözleriyle anlatılır. Tüketim biçimi, hatta yemek kültürü değişmiştir. Bu değişim, filmdeki polisler üzerinden aktarılır. Olay yeri inceleme sırasında bir polis memuru diğerine şöyle seslenir: "*Şu hamburgerini ye de gidelim hadi*". Hayat kadınları da artık Amerikan doları talep etmektedir. Şeref ile yolda rastladığı hayat kadını arasında şu diyalog geçer:

Şeref: "*Gecede ne kadar istiyorsun?*"

Angel: "*Dolar üzerinden çalıştığıma göre iki ellilik daha verirsen olur.*"

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

Daha önce belirtildiği üzere film Türkiye'nin küçük Amerika olma yolundaki adımları ve 1980 sonrasının düzensizliğini eleştirir. Yeme-içme kültüründen dile, dilden yaşam biçimine toplumun Amerikanlaştığı filmin girişindeki şarkının

sözlerine şu şekilde yansır: “Köprü, kule, metro, havuz... Dilimle satılıyor karpuz. Burger, blue-jean, kola, buz; Ulan Amerikalı olmuşuz!”

Her tarafta *Coca-Cola*, *Marlboro* gibi Amerikan markalarının reklamları görülür. Hayat kadını İngilizce olan Amerikan dergisi *Newsweek* dergisi okur. Şeref’in uçaktan inince toprağı öpmek isteyip her yerin beton olduğunu fark etmesi, “memleketin havasını” içine çekip kirli hava nedeniyle öksürmesiyle sürer bu tür eleştiriler. Özel televizyonlar vardır ülkede artık. “Bir bul kazan zıpla” gibi yarışmalara bayılmaktadır ülke. Radyolarda yarı Türkçe yarı İngilizce pop şarkılar çalmaktadır.

Film, her ne kadar eleştirel mesajlar taşısa da şiddeti ve cinselliği kullanması, Hollywood tarzı çekim teknikleri ve kurgusuyla Türkiye’de yerleşmeye başlayan sorunlu film anlayışını yeniden üretir. Başka bir deyişle film, eleştirmeye çalışırken başka sorunlu içerik yaratır. Filmin aksiyona, cinselliğe, absürt komediye dayalı yapısı seksen sonrasının izleyici beğenisine hitap etmektedir.

Her Şey Çok Güzel Olacak (1998)

Filmin Yönetmeni: Ömer Vargı

Senarist: Hakan Haksun, Ömer Vargı, Cem Yılmaz

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Her Şey Çok Güzel Olacak, dargın olan iki kardeşin yıllar sonra karşılaşmaları ve ardından çıktıkları Bodrum yolculunda yaşadıklarına odaklanır. Altan, yıllardır hayalini kurduğu barı açmak amacıyla ağabeyi Nuri’nin ilaç deposunu soyar. İlaçları satmak için Bodrum’a gitmeye karar veren Altan, ağabeyini de kendisiyle gitmeye ikna eder. Nuri’nin bu yolculuğun gerçek nedeninden haberi yoktur. Altan ilaçları satar. Ancak deponun sahibi mafya babası ilaçların çalındığını anlar ve olaylar gelişir.

Her Şey Çok Güzel Olacak filmi, *Telsim* ve *Motorola*’nın sponsorluğuyla çekilmiştir. Filmin giriş jeneriğinin ardından “*Telsim* ve *Motorola*’nın Katkılarıyla” ifadesi görülür. Film süresince sponsor firmaların reklamları ürün yerleştirme uygulamasıyla ekrana getirilir. Bu, Türk sinemasındaki ilk ürün yerleştirme uygulamalarından biridir.

Filmin ürün yerleştirme biçimi ve Amerikan filmlerine benzer dili, 1980’lerde reklamcılığın yayılmasıyla dolaşıma giren Amerika merkezli imgelerle birlikte

ele alındığında anlam kazanmaktadır. Filmdeki diyaloglar da hızla kapitalistleşen-poplaşan yeni Türkiye'yi özetlemektedir. Anahtar kelime "para"dır artık:

Nuri: "*Oğlum kadın parasız erkeği sevmez.*"

Altan: "*Yok ya, bu mu problem yani.*"

Nuri: "*Evet budur, kadın parasız erkeği sevmez Altan.*"

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

Filmin karakterleri, özellikle de Altan, 1980 sonrasının değişen ve dönüşen iyi bir örnektir. İnsani değerlerden çok paraya önem verir. Para kazanmak için her yolu mubah gören Altan, felsefesini "*işin ucunda para varsa babamı bile tanımam abi!*" sözleriyle aktarır. Film, bu felsefeyi eleştirmekten çok meşrulaştırır. Bu meşrulaştırma aynı zamanda tüketim kültürünün de meşrulaştırılmasıdır. Filmde Nuri ve Altan, hamburger yerler, kola içerler. Türkiye'de artık Amerikan fastfood kültürü egemendir. Zevkleri de değişmiştir artık. Nuri, lüks araba tutkunudur. Dergilerden kestiği araba fotoğraflarının üzerine kendi fotoğraflarını yapıştırır.

Filmde yerli markalardan ziyade *McDonald's*, *Pepsi*, *Coca-Cola*, *Marlboro* gibi uluslararası markaların görüntüye gelmesi de değişen dönüşen Türkiye'nin bir başka kanıtıdır.

G.O.R.A (2004)

Filmin Yönetmeni: Ömer Faruk Sorak

Senaryo: Cem Yılmaz

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Antalya'da esnafılık yapmakta olan Arif, bir gün dükkânına insan kılığında uzaylılar tarafından kaçırlır. G.O.R.A. gezegenine götürülen Arif, aşık olduğu prenses Ceku ile birlikte bu gezegenden kaçmaya çalışır. Ancak buna engel olmaya çalışan komutan Logar'a karşı güç bir mücadelenin içinde bulur kendini.

Cem Yılmaz filmlerinde "yurdum insanı" olarak adlandırılan kesimler üzerinden "Türklüğün parodileştirilmesi" yöntemiyle üreten anlayışının izlerini görürüz (Ata, 2015: 40). Türklüğün parodileşmesinden kasıt ise alt-orta sınıf ile özdeşleşen çizgili pijama, piknik tüp, ince belli çay bardağı, minibüs muhabbetleri gibi simgesel şeylerin bu sınıfın, yüksek teknoloji gibi

karşılaştığında uyum sağlayamayacağı durumlarla sentezleyerek mizah üretmektir (Şimşek, 2014: 49).

G.O.R.A filminde öne çıkan “Türklük parodisi” mizah stratejisini gösteren diyaloglara bakmak bu mizah stratejisini teyit etmek için önemli olacaktır. İlk sahnede, kurnaz, ağzı laf yapan bir esnaf olarak sahte UFO fotoğrafıyla yayıncıyı ikna ederek para almanın peşindedir. Bunu da Türk toplumundaki “esnaf ağzı” diye adlandıran yöntem ile karşısındaki yayıncıyı şu sözlerle ikna etmeye çalışır:

Yayıncı: “*Bak canım ben 12 yıldır yayıncılık yapıyorum böyle saçma şey görmedim!*”

Arif: “*Ya yayıncılık değil de şimdi bu UFO benim gözlemlediğim bir olay. Ben bunu gördüm bunun fotoğrafını çekmiyeyim mi? Kaldı ki benim uzaylıyla bire bir sevişen arkadaşım var ben sana onu da getiricem!*”

Türklüğün parodileşmesi filmin sonraki bölümlerinde de sürdürülür. Sadri Alışık’ın Turist Ömer’i ile kurduğu ilişkinin yanında Cem Yılmaz’ın *G.O.R.A* filminde yer verdiği farklı noktalar da vardır. Bu farklılıklardan biri *Arabesk*’te olduğu gibi Yeşilçam’a da göndermelerde bulunulmasıdır. Cem Yılmaz’ın komedisine yansıttığı diğer bir nokta ise Hollywood filmleri ile kurduğu metinlerarasılık ilişkisiyle, aynı zamanda Hollywood sinemasını da alaycı bir mizahla ele almaktadır.

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

1980 sonrasının neoliberal politikaları ve darbenin yarattığı ortam, izleyici yapısını, taleplerini değiştirmiştir. Türkiye’de özel televizyon yayıncılığının da etkisiyle güldürü sineması da oldukça değişmiştir. Kemal Sunal güldürülerinde ortaya konan toplumsal mizah anlayışı yerini bireysel konular üzerine kurulu mizaha bırakmıştır. Yani Kemal Sunal’ın Şaban’ının yerini, Sadri Alışık’ın Turist Ömer’i almıştır. “(...) *Cem Yılmaz’ın, temeli 90’lara dayanan bu yeni komedinin mizah anlayışının kaynağı mahallenin saf ve temiz çocuğu; üçkâğıtçı müteahhidin, uyanık manavın, toprak ağasının ve bilumum zararlı haşerelerin korkulu rüyası olan muhalif Şaban değil, uzaydaki serüvenleriyle Turist Ömer’dir*” (Çetinkaya, 2018: 19). Dönemin ruhuna uygun bir karakter olan Arif, uzaylıları bile dolandırır.

Bu güldürü anlayışı, 1980 sonrasının izleyicisi, özellikle de genç izleyici için uygundur. Söz konusu izleyicinin temel özelliği, bireysel kimliği toplumsal kimliğin önüne koymasındır. Sorgulamayan, idealleri olmayan, kolay yoldan para

kazanmaya çalışan yeni nesil, beyaz perdede kendisine benzeyen kahramanları tercih eder. Arif, yeni izleyici kitlesinin beklentileriyle örtüşür.

Filmin başkarakteri Arif, Şaban'a değil Turist Ömer'e benzemektedir. Turist Ömer ile Arif'in temel benzerlikleri uzayda bir Türk, hangi ortama girerse girsin Türklükleri değişmez mesajıdır. Bunun yanında Arif, Turist Ömer'e oranla çok daha kurnaz, her konuda alt yapısız da olsa bilgi sahibi, içinde bulunduğu durumlardan türlü akıl oyunları ile sıyrılmasını bilen ve Turist Ömer'in işsiz güçsüz, çalışmaktan muaf durumuna oranla kapitalist sistem içinde kendine yer edinmesini bilen bir karakterdir (Ata, 2015: 40).

Filmin çekim tekniği de yeni izleyici kitlesinin beklentilerini karşılar. Hollywood'un kurgu anlayışı, aksiyona dayalı içerik, efektlerin ve dekorun ön plana çıkarıldığı yapı bu filmde karşımıza çıkar. Filmin öne çıkan diğer özellikleri ise televizyon ve gösteri dünyasının popüler isimlerine yer vermesi ve Hollywood benzeri pazarlama tekniklerini kullanmasıdır.

Recep İvedik (2008)

Filmin Yönetmeni: Togan Gökbakar

Senaryo: Şahan Gökbakar, Serdar Altunışne

Filmin Metinsel Düzeyde İncelenmesi

Recep İvedik, yolda bulduğu ünlü bir turizmciye ait cüzdanı teslim etmek için İstanbul'dan Antalya'ya doğru yola çıkar. Filmde, Recep İvedik'in yolculuk sırasında ve otelde yaşadığı olaylar işlenir.

Recep İvedik serisi, Şahan Gökbakar'ın televizyonda yayınlanan *Dikkat Şahan Çıkabilir* programında yarattığı tipe dayanır. *Recep İvedik* serisinin ilk filmi Şahan Gökbakar'ın televizyondaki skeçlerinin bir devamı sayılabilir. Kentin varoşlarında yaşayan Recep İvedik, komşularıyla kavga eden, işsiz, saygısız, alkolik bir tiptir. Görsel olarak doğu tipine özgü erkeklik nitelikleri ile karikatürize edilen Recep İvedik, kaba saba, toplumsal kurallara uymayan bir tip olarak yaratılmıştır. Sınırlı bir kelime haznesine sahip olmasından dolayı konuşmalarında küfre sık sık başvurur (Değirmenci ve Kaya, 2018: 64-66). “Yürü git layn!”, “Adın ne? Taylan. Koyim de yaylan.” örneklerinde olduğu gibi argo ifadeler kullanır.

Filmde toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten söylemlere de yer verilmektedir: “Kadının yaşı, erkeğin maaşı sorulmaz koçuum.”. Bu sorumlu

söylem, serinin sonraki filmlerinde de sürdürülmüştür. *Recep İvedik 3* (2010) filminde “uff nerede kaldı bu kız ya? Acaba 39 kere bıçaklanıp, gözlerini kaşıkla çıkarıp, suratına kızgın yağ döküp bi de tecavüz edip sonra çalılara gelinlik giydirip attılar mı acaba?” diyerek kadına yönelik şiddeti sıradanlaştıran, “kadın olsam ilk sana verirdim” diyerek kadını aşağılayan Recep İvedik, bununla beraber “Aşk kadınla erkek arasında olacak” diyerek heterojenliğe vurgu yapmaktadır (Değirmenci ve Kaya 2018: 68).

Kadını “ikinci cinsiyet” konumuna yerleştiren filmde, entelektüel birikime sahip insanları aşağılayan söylemlere de yer verilir: “En kral entilekteli, afedersin, donumda silkelerim. Hayat adamıyım ben. Britanikha takip ederim.” Bu söylemler, toplumda görülen söylemlerle uyumludur.

Filmin tanıtımlarında bir “halk kahramanı” olarak sunulmasına karşın Recep İvedik, bir popüler kültür temsilidir.

Filmin Bağlamsal Düzeyde İncelenmesi

Recep İvedik ve izleyicisini de 1980 askeri darbesi ve darbe sonrasında uygulamaya konulan neoliberal politikalar çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Film, belli çerçevede sınıfsal olarak toplumun alt sınıfını temsil etse de toplumsal eleştirel film olma özelliği taşımaz. 1970’ler ve 1980’lerde çevrilen toplumsal eleştirel filmlerindeki karakterler ile belli çerçevede ortak yanları barındırsa da bu benzerliğin temeli sınıfsaldır. Temelde marjinal bir imgenin maceralarının anlattığı *Recep İvedik*, popüler kültür etkisi ile oluşan bireysel bir mizah anlayışına sahiptir.

Recep İvedik serisinin kendi içindeki değişimi de güldürü sinemasıyla toplumsal yapı arasındaki bağı göstermesi açısından önemlidir. Recep İvedik, TV programındaki skeçlerde sigara kullanan, alkolik bir kenar semt tipidir. İlk filmde de TV’dekine benzer imaj çizer. Ancak Türkiye’de daha muhafazakâr kültürel kodların artmaya başladığı döneme denk gelen sonraki filmlerde, muhafazakârların kültürel yapısına seslenen bir figür haline gelir. Serinin sonraki filmlerinde sigara ve alkol gibi artık politik anlamlar da taşıyan temsilleri kullanılmaz. Filmlere, dönemin ruhuna uygun bir şekilde daha milliyetçi kodlar da eklenir.

Recep İvedik’in iki özelliği ön plana çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, sistem içinde yabancılaştığı her alanda fiziki kuvvete dayalı davranışlar ile kendini bu alan içinde gösterme çabası içinde oluşudur. İkincisi ise baskın erkeklik

niteliklerini, içinde bulunduğu alanlar içerisinde yıkıcı etkileri ile var etmeye çalışmasıdır. Neo-liberalizm'in içinde yer alan anomi ve yabancılaşma, filmin toplum bilimsel olarak incelenmesinde farklı bir açı sunar (Değirmenci ve Kaya, 2018: 67).

Recep İvedik, kırdan kente göç eden eken dönem göçmenlerin temsilcisi İnek Şaban'ın aksine kendinden emindir. Bunun nedeni ise kentin sahibi haline gelen, kültürel olarak baskınlaşan kitlenin temsilcisi olmasıdır. Neoliberal popülizm eksenli olarak yeniden yapılandırılan toplumda İnek Şaban, yerini Recep İvedik'e bırakmıştır.

SONUÇ

Türkiye'de toplumsal yapıdaki değişiminin güldürü filmlerine etkisini eleştirel bir yaklaşımla ortaya koymayı amaçlayan çalışmada, Türkiye'de 1960'lı yıllardan itibaren görülen değişikliklerin, 1970-2010 yılları arasında güldürü sinemasına ne ölçüde yansdığı incelendi.

Çalışmanın yöntemi olarak, film içeriklerinin değişimini toplumsal yapıdaki değişimle bağlantılı bir biçimde incelemek için uygun bir yöntem olan “eleştirel söylem analizi” kullanıldı. Bu yöntem, söylemi kapitalizmle diyalektik ilişkili olarak ele alır ve söylemi eleştirel düzeyde açıklamada işlevseldir.

Çalışmanın inceleme bölümünde, seçilen filmler ele alındı ve Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimler ile güldürü filmleri arasında anlamlı ve yakın bir ilişki saptandı. Diğer bir deyişle incelemenin sonuçları, çalışmanın “Türkiye'nin toplumsal bağlamda geçirdiği değişimlerin güldürü sinemasına yansdığı” varsayımını doğruladı. Çalışmanın sonuçları şu şekilde özetlenebilir:

1961 Anayasasının yarattığı görece özgürlük ortamı ve toplumsal, siyasal hayatta yaşanan hareketlilik kendini sinemada da göstermiş, “toplumsal gerçeklik” akımı doğmuştur. Toplumsal sorunların işlenmesi, dünyada ve Türkiye'de ekonomik sorunların arttığı 1970'lerde de sürmüştür. Toplumsal sorunları ele alan sinema anlayışı, Türk güldürü sinemasında da kendine yer bulmuştur. Cinsel içerikli güldürülerin tırmanışa geçtiği 1970'li yıllarda çeşitli toplumsal sorunları içerik edinen filmler yapılmış, toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarma eğilimleri artmıştır. Toplumsal mesaj verme eğilimi, çalışmada örneklem alınan *Kibar Feyzo* (1978) ve *100 Numaralı Adam* (1978) filmlerinde de saptanmıştır. Filmlerde verilen mesajların dönemin siyasal-toplumsal yapısıyla bağlantılıdır. Başlık parası gibi sorunlu geleneklerin eleştirilmesi, örgütlü-sendikal mücadele, adalet/hak arayışı,

toplumsal bilinçlenme, emeği ile geçinenlerin, yoksulların güldürü sinemasındaki olumlu temsili bu tür mesajlara örnek verilebilir. Bu tür mesajlar, incelenen iki filmle sınırlı kalmamış, eleştirel yaklaşım dönemin birçok güldürü filmine yansımıştır.

80'lerden 90'lara uzanan süreçte 1980 askeri darbesi ve hemen ardından uygulamaya konulan neoliberal ekonomi politikalarının Türkiye'yi şekillendirdiği görülmektedir. Seksenlerde sansüre, oto-sansüre ve apolitik ortama rağmen toplumsal eleştirel güldürülerin devam etmesi ve toplumda karşılık bulması önemlidir. Seksen sonrası güldürü filmlerinde genellikle büyük kentlin yoksul insanları temsil edilir. Bu insanların yaşadıkları dram, trajikomik bir çizgide gelişen toplumsal güldürü filmlerinin konusudur.

1980 darbesinin hem de neoliberal politikaların etkileri asıl 1990'lardan itibaren ortaya çıkar. Filmlerde anonim karakterin kaybolduğu, kişisel yönetmen üsluplarının ön planda olduğu gözlenir. Bu yıllarda çekilen güldürü filmleri daha çok seyirci ilgisini gişe anlamında kurabilmiş filmlerdir. 1980 sonrasının, neoliberal politikaların ve darbenin yarattığı ortam izleyici yapısını, taleplerini de değiştirmiştir. Kemal Sunal güldürülerinde ortaya konan toplumsal mizah anlayışı, yerini bireysel konular üzerine bina edilen mizaha bırakmıştır. Bu eğilim, incelenen filmlerde çok açık bir biçimde görülmektedir. *Namıslu* ve *Muhsin Bey* filmleri dönemin rüşvet, kayırmacılık, köşe dönme, kültürel değişim, ahlaki yozlaşma, insanlar arasındaki çelişkili ilişkiler gibi konuları ele alır. Neoliberal anlayışın yerleştiği 1990'lı yıllarda çekilen bu filmler, tüketim felsefesini eleştirmek yerine meşrulaştırır.

2000'li yıllarda tüketim kültürü-zenginlik teması medyanın da sürekli gündemde tutulmasının da etkisiyle yaygınlaşır. Tüketim kültürünün ve yeni yaşam biçiminin izlerini 2000'li yıllardaki Türk güldürü sinemasında da görmek mümkündür. 2000'li yıllarda güldürü filmleri "gişe" kaygılarının da etkisiyle dönemin medya-televizyon yıldızlarına yönelmiştir. Bu dönemin güldürü filmlerinde eleştirel olmaktan uzaklık, estetik yoksunluğu, kaba erotizm gibi özellikler öne çıkar. Bu dönemin güldürü sineması yetmişli ve seksenli yılların eleştirel karakterlerini değil, altmışlı yılların bireysel karakterlerini tercih eder. Bu karakterler, kaba ve alt yapısız da olsa her konuda bilgi sahibi, kurnaz, işsiz-güçsüz olmalarıyla bilinirler. Bu güldürü türü, 12 Eylül sonrasının politikalarına uyumlu hale gelen bireyselleşmiş, çok farkla sorgulamayan, günübürlük yaşayan kentli, özellikle genç izleyiciler için uygundur.

Toplumsal sorunları aktarmak için uygun bir tür olan güldürü sinemasına 1990'lı yıllardan itibaren sadece eğlenmek, zaman geçirmek gibi işlevler yüklendiği görülmektedir. Neoliberal politikaların hem toplumsal yapıyı dönüştürmekte hem de güldürü sinemasını dönüştürmekte başarılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

Ata, M. (2015). Starların Peşi Sıra Sürüklediğimiz Komedi. *Film Arası Dergisi*, 52: 40-43.

Atabek, E. (1997). Kayıp Kuşak (Genaration X). *Cumhuriyet Gazetesi*.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.

Aydemir, G. (2015). Tek Muhalefet: Türk Sinemasında Politik Komedi Geleneği. *Film Arası Dergisi*, 52: 28-31.

Boztepe, V. (2015). “Bir Sosyal Dışlanma Biçimi Olarak Yoksulluğun Türkiye’deki Televizyon Haberlerine Yansımaları”. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Çetinkaya, T. (2015). Yeni Komedi Üzerine Tezler. *Film Arası Dergisi*, 52: 16-18.

Çetinkaya, T. (2018). Cem Yılmaz Komedisini Anlamak. *Modern Zamanlar Dergisi*, 45: 18-19.

Değirmenci, N. ve Kaya, B. (2018). Neoliberal Türkiye’nin Bir Yansıması Olarak Recep İvedik Filmlerinin Oluşturduğu Zeitgeist Ortamın Kadının Soyol-Politik Statüsü. *İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 21: 52-86.

Demirtürk, S. (2015). 1960–1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, (4) 12: 155-182.

Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Ergül, T. (2000). *Sosyal demokraside Bölüşme Yılları (1986-1991)*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Erman, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında ‘Öteki’ Olarak Gecekondu Kurguları. *European Journal of Turkish Studies*. 1. DOI : <https://doi.org/10.4000/ejts.85>.

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study Of Language*. New York: Longman.

- Fairclough, N. (2003). Söylemin Diyalektiği, Barış Çoban (Çev.), Barış Çoban, Zeynep Özarlan (Haz.). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Gevgili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Göle, N. (1995). Modernlik: Zaman, Bilinç ve Desen. Ali Bayramoğlu (Der.). *Türkiye’de Toplumsal Değişim* içinde. İstanbul: Yeni Yüzyıl Kitaplığı.
- Görücü, B. (2007). 12 Eylül’ü Anlamak. *Yeni Film*, 13: 7-35.
- Güçhan, G. (1989). Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması: Muhsin Bey. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi İletişim Dergisi*, 6: 91-107.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Güneş, S. S. ve Yağız, B. D. (2016). Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansıması: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas’ın Eylenceler Örnekçesine Göre Çözümlemesi. *Global Media Journal TR Edition*, 6: 332-354.
- Gürdaş, B. (2013). 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesinin Toplumsal ve Kültürel Alana Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazınları Dergisi*, 28: 28-39.
- Hazar, M. N. (2015). Avuçladıkça Çoğalan Bir Mizah Hazinesi: Kemal Sunal. *Yedirenk Dergisi*, 14: 68-71.
- Karakaya, S. (2004). Küreselleşme, Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar. *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, 12: 63-70.
- Kılınç, B. (2008). Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından ‘Muhsin Bey’ Örneği. *Selçuk İletişim*, 5, 3: 220-235.
- Kırel, S. (2010). Ertem Eğilmez’in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak. *Kurgu-OIJCS*, 2: 1-20.
- Kongar, E. (2000). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Örnek, A. (2006). *Türkiye’de Değişen Kültürel Değerlerin Reklama Yansıması: Televizyon Reklamları Üzerine Bir İçerik Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdemir, H. (1989). Siyasal Tarih. Sina Akşin (Ed.). *Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde. İstanbul: Cem Yayınevi.

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Pekman, C. ve Tüzün S. (2012). Recep İvedik: “Kahraman”dan “Ürün”e. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 17: 9-28.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2000). *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ulusal, Ş. G. (2014). *Küresel/Yerel Eksende Cem Yılmaz Filmleri: G.O.R.A., A.R.O.G. ve Yahşi Batı Filmleri Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şimşek, A. (2014). 80 Sonrası Türk Sinemasında Mizah ve Komedinin Değişen Stratejileri; Mahallenin Mizahından Mahallelinin Mizahın. *Modern Zamanlar*. 33: 42-55.

Türker, Y. (2004). Vizontele’den 78’lilere. *Radikal*. 16.02.2004.

Tüzün, S. (2011). *Küresel-Yerel Tartılmaları Bağlamında Recep İvedik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Ünal, M. (2018). 1960-1990 Yılları Arasında Toplumsal Eleştiri Perspektifinden Türk Güldürü Sineması. *Sosyoloji Dergisi*. 37:21-39.

Vardar, B. (2005). Recep İvedik 3, *Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması* (115) içinde. Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar (Haz.), İstanbul: Beta Yayınları.

Velioğlu, Ö. (2010). *Türkiye’de Değişen Tüketim Kültürünün Türk Sineması Güldürü Filmlerine Yansıması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1, Atay, T. (2018). <https://t24.com.tr/yazarlar/tayfun-atay-pazar/inek-sabanin-intikami-recep-ivedik,21058>

URL-2, Koyuncu, A. (2017). <https://odatv.com/saban-filmleri-neden-cok-seyrediliyor-1311171200.html>, Erişim Tarihi: 07.05.2019.