



ANAAKIM TÜRK KOMEDİ SINEMASINDA STEREOTİP OLGUSU “MAHSUN KIRMIZIGÜL’ÜN FİMLERİNDE STEREOTİP VE KLİŞELERİN ANALİZİ”

A Case Of Stereotype In Mainstream Turkish Comedy Cinema "Analysis of Stereotypes and Cliches in Mahsun Kırmızıgül's Films"

Ferhat KAÇAR*

* Öğr. Gör. Harran Üniversitesi, Şanlıurfa Sosyal Bilimler MYO, Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Radyo ve Televizyon Programcılığı, Şanlıurfa, kacarferhat@harran.edu.tr, orcid.org/0000-0003-4053-7163

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:
09.12.2021

Kabul/Accepted:
05.05.2022

DOI:
10.18069/firatsbed.1034724

Anahtar Kelimeler

Stereotip, klişe, anaakım
sinema, söylem analizi,
melodram

Keywords

Stereotype, cliché,
mainstream cinema, discourse
analysis, melodrama

ÖZ

Bu çalışmada, Türk sinemasının çoğu zaman eleştiri konusu olan ve filmleriyle geniş kitlelerin beğenisini kazanan, anaakım oyuncusu ve yönetmenlerinden biri olan Mahsun Kırmızıgül’ün filmlerinin söylemsel bir analizi yapılmıştır. Stereotip ve klişe kavramlarından hareketle; Kırmızıgül’ün gerçekçilik, teknik kullanım, kişisel stil ve içsel anlamın endüstriyel sinemayla olan ilişkisinin analizi yapılmıştır. Bu analizde Kırmızıgül’ün filmlerinde teknik ve sinematografik yaratıcılığı, kişisel stilinin varlığı bakımından film dilinin nitelikleri, sinemasında ürettiği içsel anlam, mekân, karakter ve temasal nitelikler, filmlerinin toplumsal gerçekçiliği yansıtan biçimi, stereotiplerin ve klişelerin nasıl kullanıldığının söylemsel analizi yapılmıştır. Sırasıyla *Beyaz Melek*, *Güneşi Gördüm*, *New York'ta Beş Minare*, *Mucize 1*, *Mucize 2: Aşk* filmlerinin örnekleminde ele alınmıştır. Kırmızıgül’ün filmlerine, söylemsel olarak yaklaşılacak bu çalışmanın en temel noktası, toplumda tartışma konusu olan farklı kimliklere odaklanma çabası olduğu söylenebilir. Kırmızıgül’ün filmlerinde basmakalıp (stereotype) yargılar, bazı grupların (ırksal, cinsel, etnik, dini, mesleki, vs) üyesi olan insanların neye benzedikleri konusu aşırı basitleştirilmekte, inanç ya da bir düşünce, insanlara ilişkin bazı kimlikleri kesin kategorilere ayırarak sunumu yapılmaktadır. Kırmızıgül filmlerinde, toplum kimlikleri ve kalıp yargılarını melodram, dram ve komedinin türlerinin yoğun bir şekilde kullanılması, anaakım Türk sinemasının teknik klişelerinden ve stereotiplerinden beslenerek, sinemanın endüstrileşen eğlence anlayışıyla birer ticari nesneye dönüştürmüştür.

ABSTRACT

In this study, a discursive analysis of the films of Mahsun Kırmızıgül, who is one of the mainstream actors and directors who are often the subject of criticism of Turkish cinema and won the admiration of large audiences, has been made. Based on the concepts of stereotype and cliché; The relationship of Kırmızıgül's realism, technical use, personal style, and inner meaning with industrial cinema has been analyzed. In this analysis, the technical and cinematographic creativity of Kırmızıgül's films, the qualities of the film language in terms of the existence of his style, the inner meaning, space, character and thematic qualities he produces in his cinema, and the way his films are reflected are discussed. A discursive analysis of social realism and how stereotypes and stereotypes are used. They are discussed in the samples of the films *White Angel*, *I Saw the Sun*, *Five Minarets in New York*, *Miracle 1*, *Miracle 2: Love*, respectively. It can be said that the most fundamental point of this study, which has a discursive approach to Kırmızıgül's films, is the effort to focus on different identities that are the subject of discussion in society. In Kırmızıgül's films, stereotypes about what people from certain groups (racial, sexual, ethnic, religious, professional, etc.) look like and the subject is oversimplified, and a belief or thought is presented by dividing specific identities about people divided into separate categories. The intense use of melodrama, drama, and comedy genres in Kırmızıgül's films, together with the industrialized entertainment understanding of cinema, has transformed the identities and stereotypes of society into commercial objects that are fed by the technical stereotypes and stereotypes of mainstream Turkish cinema.

Atf/Citation: Kaçar, F. (2022). Anaakım Türk Komedi Sinemasında Stereotip Olgusu “Mahsun Kırmızıgül’ün Filmlerinde Stereotip ve Klişelerin Analizi”. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32, 2(685-698).

Sorumlu yazar/Corresponding author: Ferhat KAÇAR, kacarferhat@harran.edu.tr

1. Giriş

Kişilerin ya da grupların ortak deneyimlerden oluşan, onların dünyayı algılama biçimlerini anlatan stereotipler, her bireyin algı dünyasını, davranışlarını ve hareketlerini etkiler. Kişilerin ait olduğu grup, ulus, kültüre göre izlenimlerini ve düşüncelerini oluşturur. Kalıp düşünceler, insan zihninin temel niteliği olan kategorik düşünme biçiminin de bir sonucudur. Stereotipler, düzenin, değişmezliğin ve tahmin edilebilir olanın dayanaşmasıdır. Stereotiplerin yapısal estetiği, izleyiciler ve metin üreticilerinin nihai biçimsel temsili için geleneksel yapı içerisinde kurulur. Stereotipler basit yapıyla ve izleyicinin karakterleri anlamasını kolaylaştırdığı için anaakım sinemada çok fazla tercih edilmektedir. Stereotipler, üzerinde derin bir şekilde düşünülmeyen basit toplumsal yargılardan oluşur ve anaakım sinemasında çok sık kullanılır.

Sinema ve stereotipler arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Stereotipler toplumsal yapı, rol, değişme, tip, toplumsal ilişki, üretim ve tüketim biçimleri, yabancılaşma, anomi, toplumsal kontrol, toplumsal hareketler gibi temel kavramlarla ilişkilidir. Sinema da kültürel üretim sürecinde bu kavramlar ve olgularla beslenir.

Bu çalışmada, bir kişi, grup, ulus ve kültür hakkındaki çoğu zaman yanlış, aşırı basitleştirilmiş, genelleştirilmiş izlenim ve düşünceler; kısaca birtakım kalıp yargılarının ve klişelerinin Kırmızıgül'ün filmlerine yansımalarının söylemsel analizi yapılmaktadır.

2. Stereotip Kavramı

Stereotipler, toplumun düşünme biçimidir; dolayısıyla toplumun kanatlerini, ideolojilerini, düşüncelerini ve bilincini yansıtır. Stereotipler, kafamızdaki şemalardan, toplumsal kanı ve önyargılardan oluşmaktadır (Kartarı 2006:215). Etimolojik olarak stereos (katı) ve typos (nitelik, tip) sözcüklerinden oluşan; bu anlamda stereotip terimi kafamızdaki imajlara işaret etmek üzere Walter Lippmann tarafından kullanılmıştır. Seçkin bir gazeteci olan Lippman tarafından bu kavramı ilk kez *Kamuoyu (Public Opinion)* isimli kitabında dile getirilmiştir (Bilgin, 2003:367). Lippman, stereotiplerin kafamızdaki resimlerden oluştuğunu ileri sürmüştür, gerçek dünya ile kafamızda taşıdığımız küçük resimler arasındaki ilişki üzerinde durmuştur (Aronson, Wilson, Akert, 2012:751). Lippman, ötekinin neden bireye farklı görüldüğü ile ilgili psikolojik ve toplumsal temellerini araştırmış (Kabadayı,2009:163), Lippman, bireyin ait olduğu grup, onun düşünceleri oluşturduğunu, bireyi görüp tanımlamadan önce, bireyi tanımlayıp sonra gördüğünü söylemiştir. Bilgin'e göre (2007:129), Lippman'ın stereotipe bakışı; geniş anlamda çeşitli eşyalar (araba modelleri), yerler (kentler, kafeler), olay ve durumlar (terör, moda defilesi, grev), kültür sanat eserleri (müzik türleri, filmler, gazeteler) veya kişilere atfedilen özellikler bütününe ifade edecek şekilde kullanır.

Stereotip (kalıp düşünce) sosyal bilimlerde, bir toplumsal gruba ilişkin inançlar; insanları birtakım türlere, tiplere bölmeyi ifade eden zihinsel yapılar; çevreyi anlama sürecinde karar vermeyi kolaylaştırma işlevine sahip, merkezi, kemikleşmiş, şematik, büyük ölçüde yanlış bilişsel formlardan oluşmaktadır. Bilgin'e göre stereotip, birey, grup veya topluluk hakkında sahip olunan temellendirilmemiş kanaatlerdir (Bilgin, 2003:367). Berger'in stereotip tanımı ise daha çok kimliklerle ilgilidir. "Bir basmakalıp (stereotype) yargı, bazı grupların (ırksal, cinsel, etnik, dini, mesleki, vs) üyesi olan insanların neye benzediğini, hakkında aşırı basitleştirmiş bir inanç ya da bir düşünce, insanlara ilişkin bazı kategorilerin bir grup tarafından paylaşılan imgesidir" (Berger, 2012:165). Bu imgeler, "çevreyi asimile etmeye ve yaşamı kolaylaştırmaya yarayan bilişsel formlar, kemikleşmiş kanılardır" (Kartarı, 2006:215). Stereotipler, insanları birtakım türlere, tiplere böler ve zihnimizde o kişiyle ilgili birtakım yargılara neden olur. "Hafif doğruluk payları bulunsa da genellikle büyük yanlışlar içeren kalıpyargılar, birçok insana ait aşırı genellemelerdir" (Taylor, Peplau, Sears, 2007:179). Dolayısıyla "stereotipleştirme genellikle sadece dünyaya bakışımızı basitleştiren bir tekniktir ve herkes bunu bir dereceye kadar yapar" (Aronson-Wilson-Akert, 2012:752). Bunun yapılmasına, farklı toplulukların herhangi bir gruba, inanca, millete mensup olması, ait olduğu grubun stereotiplerini kullanmasından kaynaklanır. Mardin (1997:101), bütün toplumlardaki insanların ortak sayabileceğimiz davranış kökleri var olduğunu; ancak "dünyayı algılama haritaları" bir toplumdan diğer toplumlara farklı olduğunu vurgular. İnsanın kafasındaki haritayı şekillendiren, yaşadığı toplumunun genel kültürel yapısıdır. Bu da birtakım öryargıların oluşmasına kaynaklık etmektedir.

Sosyal psikolojiyle uğraşanlara göre stereotipler, bir resimden daha fazlasıdır. Onlara göre stereotipler kendine ait zihinsel yaşamı olan bilişsel bir yapıdır" (Ünlü, 2011:179). Kalıp yargılar zihinde depolanan, sosyal yaşamda öğrenilen bilgilere rehberlik etmekte ve sosyal olaylar, zihinde oluşturulan kalıpyargılara göre

açıklanmaktadır. Bu anlamda kalıp düşünceler, ilgili ulus ya da bireyin zihnindeki resmi oluşturur (Kartarı, 2006:213). Dolayısıyla ulusla ilgili izlenimler, onunla ilgili oluşturulan sıfatları da içerir. Bu sıfatlar çoğu zaman önyargıları da beraberinde getirmektedir. Bilgin (2007:129) önyargıların, genelde bir gruba karşı yüklenen olumsuz dogmatik yargılar olduğunu, bu dogmatik yargılar içinde kini, nefreti, şiddeti, beraberinde farklı tutumları da beslediğini ifade eder.

Stereotipler, toplumun gelenek ve göreneklerinin kalıplaşmasıyla meydana gelmektedir. Genel olarak yanlış olsalar da bu özelliklerini kaybetmezler (Türkmen, 2005:235). “Stereotip, aralarındaki farklılığı göz önüne almaksızın bir grubun hemen hemen bütün üyelerine aynı karakteristik özellikleri atfederek grup hakkında genelleme yapar” (Aronson, Vd, 2012:752). Bilgin’e göre (2007:130), “stereotipler, dış grubu olumsuzlayıp aidiyet grubunu yücelterek, bireylere bir tür farklılık duygusu, yani bir kolektif kimlik duygusunu kazandırır.” Sosyal gruplar, kendi kategorisi içinde bulunan kişilere karşı koruyucu ve tutucu bir şekilde davranmaktadır. Gruplardaki kişiler kendi gruplarının farklılıklarını abartılı şekilde övdükleri bir gerçektir. Örneğin aynı futbol takımını tutan kişiler, aynı ırktan milletlerden oluşan kişiler, aynı dini duygulara ait cemaat mensupları, aynı şehir ve kasabada yaşayanlar, aynı okuldan mezun insanlar, aynı meslek grupları vs. birbirlerini hiç tanınmasalar da bir araya geldiklerinde aynı takım etrafında kümelenir, ait oldukları ırkları, meslekleri över ve savunurlar. Genellikle gruplar kendi kimliklerini tanımlarken, ayrıştırma yoluyla Simmel’in olumsuzlama teorisinde belirtildiği gibi karşı grubun yadsınması üzerine yapar. “Başka bir deyişle, her grup kendi farklılığını önemli ve genelde olumlu olduğunu savunur” (Hortaçsu, 2012:559). Kişiler, grupla olumlu özdeşleştikleri oranda gruba bağlılıkları artar ve karşı taraftakini ötekileştirirler.

3. Klişe

Klişeler, insanların üzerinde düşünmeden genelde hazır kullandıkları yargılar, edimler, hazır teknik kalıplardan oluşmaktadır. Klişeler, aşırı kullanılmış, tüketilmiş, maddileşmiş, insansal ifadeler için özsel bir nitelik taşımaktadır. Klişe, (sözcüklerde, düşüncelerde, duygularda, jestlerde ve eylemlerde dışa vuran) insan ifadesinin geleneksel bir biçimidir. Klişe toplumsal yaşamda sürekli olarak tekrar tekrar kullanılmasından ötürü kendi orijinal, çoğunlukla da yaratıcı anlam gücünü kaybetmektedir (Zijderveld, 2010:28).

“Klişeler, önceki kuşaklarının eski deneyimlerini, gözlemlerini ve inançlarını içermektedir. Bunlar ilk çıktığı zamanlarda orijinal ve yaratıcıyken, şimdilerde çok fazla uzun kullanımlarından dolayı eskimiş ve yıpranmıştır. Özetle klişeler önceki toplumun kadim bilgilerini taşımaktadır” (Zijderveld, 2010:29). Bu durum klişeler için her zaman olumlu olduğu söylenemez. Klişeler, üzerinde düşünülmeden kullanıldığı için yaşam ve bilinç üzerinde olumsuz etkilere sahiptir. Geçmişte oldukça etkili ve sürecin anlamlı bir parçası olmasına rağmen, zaman içerisinde çok fazla kullanılması nedeniyle etkisini, tanımlayıcı gücünü büyük ölçüde kaybeden ifade, fikir ya da davranışlar anlamına gelmektedir (Turğut, 2016:201-202). Klişeler sadece dilsel alanda ortaya çıkan, dilsel söylemler değildir, klişeler insan eylemlerinin, kültürel biçimlerinin de ifadesidir.

“Klişeler en az gülmek kadar bulaşıcıdır. Tüm bu durumlarda bilişsel düşünce etkileşimi geri planda bırakılmaktadır. Klişeler, deyimle ifade edilecek olursa; kullanmaya hazır bir vaziyette dilimizde beklemektedir” (Zijderveld, 2010:32). Çoğu zaman bu klişeler konuşma ve hareket rutinleri içerisinde otomatik bir şekilde gerçekleşir. Klişeler, onu tüketenlerin zihniyet ve tutumlarını biçimlendirerek belirli bir yönde konuşma, düşünme ve eylem yapmaya hazır hale getirir. Bunun için klişelerde “kesin bir ifade yerine aceleci ve yeterince gözden geçirilmemiş bir dilin kullanımı vardır” (Corrigan, 2008:145). Klişeler diğer insanlarla kurduğumuz iletişim esnasında üzerine düşünmeden ve çoğunlukla anlamına vakıf olmadan gerçekleştirdiğimiz davranışsal, düşünsel edimlerden oluşmaktadır (Tuğrul, 2016:212).

Teknik klişelerinin dışındaki klişeler, aynı dil ve göstergelere sahiptir. Dolayısıyla aynı dili konuşanlar aynı klişeleri bilir, kullanır ve kabul eder. Onun için klişeler de stereotipler gibi belirli grup ve uluslara aittir. Çin’de, Hindistan’da ya da Avrupa’daki klişeler, Türkiye’deki klişelerden farklıdır. Söylenebilir ki klişeler toplumlarının kendi dilinin anlamlarına göre değişiklik göstermektedir. Dolayısıyla klişelerin varlığı; ülkeler, bölgeler arasında farklılık arz etmektedir.

Klişeler insan bilincinin, konuşmasının, düşüncesinin, duyuş ve davranışlarının üzerinde denetim sağlayıcı bir işlevi olduğu gibi, insan gruplarının eleştirel düşünme imkanını da devre dışı bırakmaktadır. Bu anlamda günümüzde klişeler, hem popüler kültürü beslemekte hemde popüler kültürden beslenmektedir. Bunun en bariz örneklerinden biri medya alanlarında üretilen metinlerde görülmektedir. Filmler, müzikler ve diğer sanat eserleri toplumun stereotiplerini ve klişelerini kullanarak kendilerine daha geniş bir alan açar ve toplumun

onları kabul etmesine de sebep olur. Adorno ve Horkheimer’in sinema endüstrisiyle ilgili vurguladıkları durum, toplumsal yaşamdaki klişelerin sinemada da yer bulmasıyla ilgilidir. Filmler gündelik dünyayı yeniden vermeyi amaçladığı için, dışarıdaki sokaklar az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyim yapımın temel ilkesi haline gelmiştir” (Adorno ve Horkheimer, 2010:169). İzleyici bir filmde çıktığı zaman, sokağı filmin devamı gibi görmesi “aldatıcı olan kültür endüstrisinin eğlenmeyi sunması değil, kendisini tasfiye etmekte olan ideolojik klişelerine iş-zihniyetli bağlantısıyla komikliği berbat etmesidir” (Adorno ve Horkheimer, 2010:190-191). Kültür endüstrisi her yerde klişeleri kullanarak, izleyicinin günlük alışkanlıklarına seslenmektedir. Onun için sinemanın kullandığı klişeler bildik, tanıdık eylem, tavır, düşünce ve teknik rutinlerden oluşmaktadır. Bu durum yaratıcı sinema edimlerinin ortaya çıkmasını engelleyen önemli yapısal bir durumdur.

4. Çalışmanın Yöntemi ve Sınırlılıkları

Bu çalışmada stereotip ve klişe kavramlarının tanımlaması yapılarak Kırmızıgül’ün filmlerinin stereotip ve klişe kavramları bağlamında söylemsel bir analizi yapılmaktadır. Söylem analizi, dilbilim, toplumbilim, kültür çalışmaları ya da göstergebilim gibi, topluma ait dilsel ya da kültürel değerleri inceleyen bilim dalları için de belirli bir toplumsal uzam gerektirir. Dilin gerçek bağlam içinde kullanımı olan söylem hem dille ilgili hem de kültürle ilgilidir. Dil toplumsal iletişimde temel etkidir. Birey dili sözcükle değil toplumsal bir bağlam içinde öğrenir. Dilin özenli ya da özensiz, argo kullanımı hem dilli hem de kültürü ilgilendiren özelliklerdir (Doğan, 2016:30). Bir dilin konuşulduğu toplumsal bağlama bağlı olarak gelişir. Hall’a göre söylem (2017:13-14), belirli bir pratik konusundan bahsetme ya da onun hakkında bilgi oluşturma yolları, toplumda belli bir konu, sosyal etkinlik, kurumsal hakkında konuşma şekilleri, bilgi formları ve onlarla ilişkili davranışları sağlayan fikirler, görüntüler ve pratikler kümesidir.

Bu çalışmada yöntem olarak söylem analizi kullanılmıştır. Söylem analizi edebiyattan medyaya, ideolojiden yönetim şekline kadar geniş bir yelpaze içerisinde eleştirel bir bakış açısıyla kullanılabilir. Söylem analizi, konuşma ve metinler aracılığı ile oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyo-kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir. Söylem analizi, günlük pratiklerde ve medya metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bir anlam yaratma sürecinde başat bir rol oynayan söylem, anlatı destekli bir yapı olan sinemada da var olmakta ve çeşitli biçimlerde (karakter yaratımında, çekim ölçeklerinde, repliklerde, zaman ve mekân tasarımında vb.) kendisini yeniden üretmektedir. Çalışmada Kırmızıgül’ün *Beyaz Melek*, *Güneşi Gördüm*, *New York’ta Beş Minare*, *Vezir Parmağı*, *Mucize 1* ve *Mucize 2: Aşk* filmlerinde kullanılan stereotip ve klişe kavramlarından hareketle söylemsel bir analizi yapılmaktadır. Kırmızıgül filmlerinde komedi filmlerinin öğelerinden yararlanarak bir anlatım dili oluşturduğu için Türk sinemasının güldürü filmlerinin bir izleği oluşturularak başlanmıştır. Çünkü Kırmızıgül’ün filmleri anaakım komedi ve melodram türlerinin bir birleşimi ve Amerikan anaakım sinemasının teknik klişelerinden beslenerek melez bir yapı oluşturmaktadır. Bu anlamda Kırmızıgül’ün filmlerini özgün, orijinal, politik ya da sosyal gerçeklik bağlantısı içerisinde sanatsal görmek; sinema dili ve anlatımı açısından gerçekçi değildir. Dolayısıyla Kırmızıgül’ün anlatımda teknik klişelere sıkça başvurması, stereotiplerin kullanmasının yanında, bunları doğasından uzaklaştırarak melodram ve güldürü öğelerini abartılı olarak vermesi, gerçekçi sinema ideasını çürütür.

5. Anaakım Türk Komedi Filmlerinde Stereotip ve Klişelerin Kullanımı

Sinemada en çok ilgi gören filmler, kitlelerin beğenisine hitap eden, anlaşılması kolay, büyük bütçeli, ancak basit filmlerdir. Bu anlamda Duhamel’in filme ilişkin nitelendirmesi, önemlidir. “*Ancak kölelere uygun düşebilecek bir vakit öldürme aracı, sıkıntıların altında ezilen, bilgisiz, yoksul, çalışmaktan posaları çıkmış yaratıklar için düşünülebilecek bir eğlence, hiçbir yoğunlaşma istemeyen, hiçbir düşünme yetisini koşul kalmayan bir gösteri* (Benjamin, 2000:67) olduğunu söyler. Onun için filmlerde genelde tek tip eğlenme şekli, benzer esprilerle, avam dili ve anlatımıyla sanayi ambalajından çıkma filmler izleyicilerin ilgisini cezbetmektedir. Anaakım sinema içerisinde üretilen neredeyse bütün filmlerde aşırı duygusallık ve gülme edimi alıp, satılan bir meta aracı haline gelmiştir. Horkheimer (1998:82), malların satılabilirliğini ve dolayısıyla belirli bir emek türünün üretken olup olmadığını pazar fiyatının belirlediğini söyler. Bu anlamda Türk güldürü sineması da üretken uğraşa dönüşmüştür. Onun için filmler düzeysizleşmiş, metalaşmış ve eğlence aracına dönüşmüştür. Adorno ve Horkheimer’in (2010:191) “kültür endüstrisi günah yavrusu olduğundan değil,

düzeyle eğlencenin katedrali olduğu için yozdur” söylemi; anaakım güldürü sinemasının anlayışını da özetlemektedir.

“Güldürü/gülmek tarih boyunca her kültürde düşük bir uğraş olarak görülmüştür. Buna karşın alt kültür grupları ve geniş halk yığınları egemen güçlere, seçkin zümrelere karşı gülmeceye sarılır. Güldürü onlar için direnme ve başkaldırma aracı olur” (Kara, 2012:33). Barry Sanders kahkahaların bozguncu ve tehlikeli olduğunu söyler (Makal, 2017:17). Güçlü mizah toplumun en güçlü muhalif durumuna dönüşebilmektedir. Onun için iktidarlar tarih boyunca bu tehlikeli sesi susturmaya çalışmışlardır. Sinema kitleleri etkilediği içinde gülme edimi tehlikeli görülmüştür. Kara’ya göre (2012:34) komedi (güldürü), Avrupa ülkelerinde önemli bir muhalefet ve başkaldırı aracı olmasına karşın, Türk toplumsal muhalefetin yükseldiği dönemlerde egemenler tarafından, güldürü ucuzlatılmış ve halkı uyutmak amacıyla kullanmıştır.

Günümüz sinema filmlerinin inka düzeyleri kolay ve herkesin bildiği (toplumsal popüler) klişelerden beslenmektedir. Filmlerdeki karakterler ve olaylar, genelde bilindik prototiplerden ve hikâyelerden oluşmaktadır. Böylece kişi izlediği film karşısında çok fazla düşünmeden, her yerde alışık olduğu hikâyeleri, kişileri, esprileri ve yaşam biçimlerini bulur. Türk sinemasında absürt komedinin ya da ajite edilmiş dramlarının çok fazla izlenilmesinin nedenleri, izleyiciye tanıdık gelen stereotip ve klişelerin çok fazla kullanılmasıdır. Söylenebilir ki anaakım Türk komedi filmleri gerçek anlamda bir mizah anlayışı ve bir estetik dile sahip değildir. Anaakım Türk güldürü filmlerinin “diyalogları klişedir, insanlar stilize edilmiştir, kategoriktir ve kartondan oluşmuştur (Yalsızuçanlar, 2010:369). *Recep İvedik (Şahan Gökbakar)* tarzı karakterlerle toplumun en kaba klişe ve stereotipleri kullanılmaktadır. Çünkü izleyicinin günlük yaşamında bildik ve tanıdık bir karakterinin canlandırılması, izleyicinin izleme motivasyonu açısından önemlidir. Anaakım sineması bu anlamda risk almadan gündelik, herkesin bildiği klişelerden ve stereotiplerden beslenir. Sinema çoğu zaman bildik ve tanıdık mizaha ait klişeleri kullanarak, kendini yenilemektedir (Özdemir, 2017:410). Türk anaakım güldürü filmlerinin kökeni ise Türk geleneksel tiyatrosuna dayanmaktadır. Bu anlamda gülmenin serüveni, sözlü ve yazılı eserlerin, karikatürlerin ve çeşitli halk edebiyatlarının yanı sıra, farklı tür ve yapılarla sinemaya geçiş yapılmıştır. Tiyatrodaki düzeyli mizahi dil sinemaya geçişte ticari kaygılarla düzeysizleşmiştir. Onun için Türk sinemasında mizah denildiğinde absürt olaylar, halk tabiriyle; ağza alınmayacak küfür ve belden aşağı espri anlaşılmaktadır. Türk komedi filmleri ve melodramlarında kullanılan klişeler birer taklit ve tekrar olduğu için sürekli yüzeysel güldürü düzeyinde kalmaktadır. Türk anaakım komedi filmlerinde hareketle bir özet yapıldığında, Türk komedi filmlerinin düzeyleri hakkında daha geniş bir izlenime sahip olmak mümkündür.

Türk sinemasında ilk güldürü denemesi sinemanın ortaya çıkmasından yaklaşık yirmi yıl sonra *Himmat Ağa'nın İzdıvacı* (Sigmund Weinberg, Fuat Uzkinay, 1916) adlı filmle başlamıştır. Bundan sonra güldürü Muhsin Ertuğrul sinemasıyla varlık göstermiştir. Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *İstanbul’da Bir Facia Aşk* (1922) filminden başlayarak başka türler denense de özellikle melodrama ve bunun yanında güldürü filmlerine ağırlık verilmiş, belli kalıpların dışına da çıkılamamıştır (Makal, 2017:453). Türk sinemasında ilk dönem komediler, bir operetin uyarlamasından *Leblebici Horhor Ağa* (Muhsin Ertuğrul, 1934) yine Muhsin Ertuğrul’un çevirdiği *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmleri *Musahipzade Celal’in* iki tarihsel komedisine dayanmaktadır (Onaran, 2012:226). İlk dönem komedi filmlerine bakıldığında daha çok *Karagöz ve Hacivat*, *Meddah*, *Ortaoyunu*, *Keloğlan masalları* ve *Nasreddin Hoca'nın fıkraları* gibi geleneksel seyirlik sanatları ve edebi metinlerden etkilenmiş, geleneksel stereotip ve klişeleri kullanmaktadır. Bu filmler kısmen de olsa yaşadıkları dönemin sorunlarına yönelik eleştirilere yer vermiştir. Ancak ilk dönem sinema filmleri belirli bir estetik ve teknik anlatımdan yoksundur ve sinemaya tiyatro hâkim olduğu içinde, istenilen sinematografik etki sağlanamamıştır.

1950 ve 70’li yılları arasında komedi filmlerin yoğunlukta çekildiği bir dönemdir. Ancak 1960’lı yıllarda da Amerikan filmlerinin etkisiyle salon komedileri doğmuştur. Bu salon komedilerin bir anlamda başlatıcısı ve meşhur yönetmeni Osman F. Seden olmuştur. Seden, 1958 ve 1964 yılları arasında birçok komedi filmi çekmiştir. 1960’lı yıllarda Türkiye’de başlayan göç ve toplumsal hareketlilik Türk sinemasının konuları üzerinde belirleyici olmuştur. Bu toplumsal hareketlilik komedi filmlerine de yansımaya başlamıştır. Bu dönemin filmlerine bakıldığında kırsaldan gelen insanların şehirdeki adaptasyonları, eğitimsiz oluşları, saflıkları komedi filmlerinin temalarını oluşturmuş; bu durum Türk sinemasında absürt komedinin gelişmesinin zeminini hazırlamıştır.

“Feridun Karakaya *Cilalı İbo* rolünde, Öztürk Serengil *Adanalı Tayfur* rolünde ve Sadri Alışık *Turist Ömer* rolleriyle daha çok taşra esintileri içerisinde orta sınıfın anlatıldığı hikâyelerde, kentleşme sorunlarını ve kültür karmaşasını komedi türü içerisinde mizahî bir dille anlatılmıştır” (Aytekin-Türker, 2018:4). Osman F. Seden’in *Cilalı İbo İle Adanalı Tayfur*, o dönemin en bilinen filmlerindendir. Seden’in *Şeker üçlemesi* (*Ne Şeker Şey* (1962), *Badem Şekeri* (1963), *Beş Şeker* (1964)) bu komedi türünün önemli filmleridir. Bu dönemde komedi filmlerin önemli bir yönetmeni ve yapımcısı Hulki Saner’in *Turist Ömer*’i, Seden’in *Cilalı İbo*’su o dönemin önemli komedi karakterlerine dönüşmüşlerdir. Bu dönemdeki komedi filmleri daha çok izleyicinin ucuz eğlence ihtiyaçlarını karşılamış ve Yeşilçam anaakım sinemanın melodramlarına dayalı klişe ve stereotiplerini kullanmıştır.

Türk komedi filmlerinde, sisteme eleştiri yapan filmler genelde 1970 yıllarından sonra çekilmeye başlanmıştır. Bu eleştiriler daha çok *doğulu-batılı*, *kentli-köylü* karşıtlığı, *iyi-kötü*, *seküler-laik* gibi zıtlıkların çatışmasını ele alan filmlerden oluşmaktadır. Küçük burjuva geleneklerini, holding patronları ve kırsal bölgelerdeki ağalık sisteminin eleştirisine dayalı bir mizah anlayışıyla, daha çok ekonomi temelli sorunlara, belirli sınıfsal olgulara ve eşitsizliklere dikkat çekilmiştir. Bu dönemde Kemal Sunal’ın oynadığı komedi filmleri rağbet görmüş ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmiştir. Ancak denilebilir ki; Kemal Sunal filmleriyle ciddi bir düzen eleştirisi yapılırken, yine de sistem içerisinde kalmıştır. *Propaganda* ve *Zübük* filmleri hariç diğer filmlerinde sistem içerisinde kalarak eleştirilerini sürdürmüştür. Sunal’ın oynadığı Kartal Tibet’in yönettiği *Zübük* (1980) filmdeki İbrahim Zübükzade karakteri tipik bir taşlama örneğini sergilemektedir.

1970-1980 yılları arasında Türk sineması gerileme dönemine girmiştir. Televizyonun gittikçe yaygınlaşması, sinema salonlarında erotik filmlerinin gösteriminin artması ve arabesk filmlerin yaygınlaşması gibi durumlar Türk sinemasına ciddi manada darbe vurmuştur. Bu dönemde çok az sayıda yönetmenin çektiği toplumsal gerçekçi filmler ve iktisadi gelişmelerin toplumda yaratmış olduğu travmaların komedi filmlerinde dışa vurumu olmuştur. Bu döneminin yarattığı canavarlar, yani erotik filmleri ve arabesk filmleri haricinde elle tutulur tek akım, komedi filmlerinden oluşmaktadır (Tunç, 2012:135). Oyuncu *Kemal Sunal*’la birlikte *İlyas Salman*, *Şener Şen* gibi aktörler dönemin filmlerinde rol almış; mizah dilinin, toplumsal gerçeklikle birleştirilen bir yaklaşımı geliştirilmiştir. Ancak bu filmler, birtakım toplumsal gerçekliği mizah yoluyla sinemaya yansıtılmalarına rağmen, kaba komediden hiçbir zaman tam anlamıyla vazgeçmemişlerdir. Her dönem alıcı bulan basit komediler; fiziksel şakalar, argo ve kaba sözler Türk anaakım sinemasının en temel ilgi odağı olmaya başlamıştır.

2000’li yıllarla birlikte Türk komedi filmlerinde Yeşilçam sinemasının anlatımından farklı bir estetik anlatım ve anlayış gelişmeye başlamıştır. Bu dönemdeki filmler, Yeşilçam filmlerinde işlenen konular; taksici, fabrika işçisi, tablacı, tarlada çalışan ırgat, fakir baba, sevgili ve kör kız, zengin kız fakir oğlanın yaşadığı dram gibi hüznü veren karakterlerin öyküleri bir tarafa bırakılmış ve daha çok şov programlarıyla popülerleşen şovmenler ön plana çıkmıştır. *Cem Yılmaz*, *Yılmaz Erdoğan*, *Ata Demirel*, *Şahan Gökbağar*, *Şafak Sezer* gibi komedyenlerin genelde oynadığı filmler, bundan sonraki süreçte Türk anaakım güldürü filmlerine damgasını vurmuştur. 2000’li yılların başlarında vizyona giren *Abuzer Kadayıf* (2000), *Vizontele* (2001), *Ömerçip* (2003), *Vizontele 2* (2004), *Organize İşler* (2005) gibi filmler sektöre hareketlilik getirmiştir. Şahan Gökbağar’ın başlattığı *Recep İvedik* serisi, Cem Yılmaz’ın *GORA*, *AROG*, *Yahşi Batı* ve Ata Demirel’in *Eyyvah Eyyvah* serisi filmleri Türk komedi filmleri sinema salonlarına izleyicilerinin taleplerini artırmıştır. Cem Yılmaz, filmlerinde Hollywood sinemasının klişelerinden beslenirken, Yılmaz Erdoğan’da Doğu Anadolu’nun toplumsal stereotiplerini, *Recep İvedik* serisiyle Şahan Gökbağar’da toplumun absürt klişe ve stereotiplerini kullanmıştır. Bu filmlerin çoğundan hareketle söylenebilir ki Türk komedi filmleri, naif bir mizah anlayışından ziyade; kaba, aşağılayıcı, argoya dayalı bir mizahı tercih etmektedir. Türk güldürülerinde bu mizah dili toplumda en yaygın kullanılan, basit ve anlaşılır espriler, küfür ve argo ile kurulan kelimeler ve cümlelere denk gelmektedir. Örneğin *Recep İvedik* prototipi toplumun basit, sıradan, kaba adam yapısından oluşmaktadır. *Recep İvedik* tiplmesiyle kullanılan bu stereotipe bakıldığında toplumsal anlamda olumsuzlanan bir adam prototipine dayanır ve bu adam tiplmesi derinlikten uzak, kaba, basit bir tiptir. Aslında *Recep İvedik* prototipin konuşmaları ve davranışları toplumda önemli bir kesimin gerçek prototipine denk gelmektedir. *Recep İvedik* karakteri kitschleşen¹ bir insan stereotipidir. Denilebilir ki sinemaya aktarılan bu prototiple insanların kendi

¹ Kitschleşen kavramı burada; niteliksizleşen, sahteleşen, bayağı, zevksiz, estetikten yoksun ve filmlerin metalaşmasına vurgu yapmaktadır.

sahici tarihleri ve gerçek kültürleriyle, bağ kurmasını engellenmektedir. Türk absürt komedi filmleriyle oluşturulan bu prototiplerle sosyal hafıza kısırlaştırılarak, kolektif semboller, kolektif değerlere zarar verilmekte, toplumun basit ve olumsuz kalıp yargıları ve tipler olumlanmaktadır.

Sinema estetiği ve tür bağlamında bakıldığında *Recep İvedik* filmleri gerçek güldürü/komediye denk gelmez. Çünkü gerçek güldürü/komedide bir eleştiri, bir başkaldırı ve ince bir mizah anlayışı vardır. Güldürüyle “ezilen, hor görülen halk ve kendi içlerinden çıkan kahramanlar güldürü öğeleriyle egemenlere, kendisine tepeden bakanlara karşı bir durum sergiler (Kara, 2012:33-34). Kısaca anaakım Türk sineması, toplumun en ucuz klişe ve stereotiplerinden beslenerek, sinemanın endüstrileşen eğlence anlayışıyla birer ticari nesneye dönüşmüştür. Kırmızıgül’ün filmleri de kaba komedi ve melodramlardaki klişeleri kullanarak, ticari olarak beğeni düzeyi yüksek ürünlerden oluşmaktadır.

6. Kırmızıgül’ün Filmlerinde Stereotip ve Klişelerin Kullanımı

Kırmızıgül’ün, filmlerinde toplumun çok önemli problemleri olan, damgalanmış kimlikler, çok kültürlülük, göç ve terör, aşk gibi temalara odaklandığı söylenebilir. Ancak gerçek yaşamdaki problemleri ve öyküleri masalsı bir anlatımla, sinemanın endüstriyel ve eğlence dünyasına terk ederek yaşamın gerçekliğini basite indirgenmekte, karakterler ağdalı, abartılı oyunculuklarla verilmekte ve hikayeler gerçeklikle bağı koparılarak, dramatize edilmektedir. Adorno’nun televizyon programları için söylediği “zaten bilinen ve beklentileri karşılayan türsel kalıp ve stereotipleştirme”ler (Kejanlıoğlu, 2005:195) cümlesi Kırmızıgül’ün filmlerindeki hikayelere, karakterlere, tiplere ve anaakım komedi filmlerinde kullanılan klişelere denk düşmektedir. Kırmızıgül, filmlerinde sinemanın klişevari dünyasından beslenerek, toplumun stereotiplerini komedi ve melodramın dünyasında donuklaştırmaktadır. Dolayısıyla Kırmızıgül’ün filmlerinin, *Recep İvedik* serisi, *Kutsal Damacana*, *Gora*, *Organize İşler*, *Eyvah Eyvah*, *Düğün Dernek* gibi komedi filmleriyle aynı kulvarda durduğu, aynı biçim ve üslupla karakterlerini oluşturduğu söylenebilir.

“Eskiden bir sanat yapıtının amacı, dünyaya ne olduğunu söylemek, nihai bir yargıda bulunmaktı; ancak günümüzde artık sanat yapıtları, kültür endüstrisine dönüşmüştür. “Kültür endüstrisi vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmaksızın aldatır” (Adorno ve Horkheimer, 2010:190-191). Sanat yapıtının bu özelliği günümüzde ortadan kalkmıştır. Günümüzün sanat yapıtları kültürel metalara dönüşmüştür. Gerçek niyet ve amaçlardan kopuk, rastgele, düzensiz duygular dizisine dönüşmüştür. Sanat, politika ve dinde olduğu gibi doğruluktan da koparılmıştır” (Horkheimer, 1998:82). Sanatın çağdaş anlamda önem verdiği şey benzerlik ve taklitle başarı değil, yaratıcılıktır. Gerçek sanat eseri ise mutlak benzerlikten ve stereotiplerden bağımsız bir şekilde hareket etmesiyle oluşur.

Savaş’a göre (2012:98), sinemada anlatılacağı öyküyü, taklit yerine, kendi dilinin sınırları içerisinde kalarak, nasıl anlatacağı keşfetmesidir ki, bu aynı zamanda filmin kendine ait yapısının, gramerinin de ortaya çıktığı aşamadır. Böyle bir sanatsal keşif ticari duyguların dışında bir gerçeklik ve hakikat arayışıyla mümkündür. Hakikati, ticari kurguların arkasında aramak gerçeği de saf dışı bırakmaktır. Kırmızıgül, *Beyaz Melek* kitabında, senaryo deneyimlerini anlatırken; yaşlı kişilerin gerçek hayat hikâyelerinden, söylemlerinden bahsetmektedir. Ancak bu kitapta yaşlılarla ilgili söyledikleriyle filmde kullandığı anlatım birbiriyle çelişmekte ve gerçek yaşamla bağı koparılmaktadır. *Beyaz Melek* (2012) kitabında komedi türünün ve Yeşilçam üslubunun eleştirisi yapılarak, bireyciliğin ve batı değerlerinin kötücül ve yok edici taraflarının vurgusu yapılır. Ancak bu kitaptaki anlatımla filmin öyküsü, dili ve anlatımı arasında bir çelişki vardır. Kitapta idealize edilen gerçekliğin anlatımı *Beyaz Melek* filminde gerçek dışı, fantastik, masalsı bir anlatıma bırakılmaktadır. Bu anlamda söylem ile eylem arasında büyük bir çelişki söz konusudur. Kırmızıgül’ün filmlerindeki anlatım dilinde, batının melodram ve Türk anaakım komedi filmlerinin birleşmesiyle oluşan melez bir üslup vardır. Öte yandan Kırmızıgül’ün filmlerinde teknik olarak hareketli kamera kullanımı, çekim planları, müziğin tınısı ve melodisi Hollywood ticari sinemasının klişeleriyle benzerlikler taşımaktadır. Adornocu bir terimle Kırmızıgül’ün filmleri “kültür endüstrisine” ait birer üründür. Kırmızıgül’ün filmleri beğeni düzeyleri düşük, daha çok kişilerin duygularına dokunan, kitschleşen beğeni düzeyiyle birer paket mamuldür.

Kuşkusuz endüstriyel zorlama yönetmeni, belirli aktörlerle canlandırılacak bir senaryoyla kendi markasını basmaya mecbur bırakılmış bir “zanaatçı” haline getirmiş ve imge metanın marka imajıyla karışmıştır (Ranciere, 2016:17). Bu anlamda Kırmızıgül’ün yönetmenliği “auteur” değil, endüstri sinemadaki yönetmenler gibi bir “zanaatçı” olduğu söylenebilir. Filmin yaratıcı kişisi yönetmendir, yönetmenin özgün kişiliğiyle filmler birer sanat eserine dönüşebilmektedir. Yaratıcı yönetmen kendine ait bir özgünlüğe sahip olan, özgün öykü ve diyalogu kurabilen, filmlerin temaları, karşıtlıkları kendi gerçekliği ve ruhu içinde üreten, sinema tekniğinden yararlanarak, kendi film dilini, tarzını oluşturabildiği ölçüde zanaatçı olmaktan kurtulabilir. Popüler kültüre dayalı, beğeni duygusu üzerine kurulu bir filmin sanatsallığından bahsedilmez. Löwenthal’ın (2017:31) dediği gibi “popüler kültürün karşıt kavramı sanattır.”

Gerçek estetik, sinema hem özü hem görüntüyü; gerçek dünyanın hem görünüşü hem de gerçeğini verebilen ayrıcalıklı bir biçimdir (Wollen, 2008:148). Bu estetik gerçeklik ancak ticari kaygıların dışında sanatsal bir duruşla mümkündür. Kırmızıgül'ün filmlerinde karakterlerin karmaşası üzerinden estetikten uzak minimal stereotipler, toplumun genel özellikleri olarak sunulur. *Mucize-1* filminde evlilik, kız isteme ritüelleri toplumun stereotiplerinden beslenir ve günlük sıradan köy yaşamına ait gerçeklik, absürt ve abartılmış komedinin bir parçasına dönüştürülerek anlatılır. 1960'lı yılların siyasi iklimi geçiştirilir, eşkıyalık, köydeki okulsuzluk, eğitimsizlik, yolsuzluk bir eğlence parodisine dönüştürülerek anlatılır. Filmin sonunda değişim ve dönüşümün tek nedeni aşka bağlanarak, müziğin ritmiyle melodramın yoğun bir duygusallığa bırakılır. Filmdeki toplumsal gerçeklikler, kendi gerçekliğinin dışında verilerek anlatılır.

Kırmızıgül ve filmleri senkronize bir şekilde melodrama ait ağlama; güldürü, gülme pleybekleriyle oluşturulmaktadır. Müziklerle coşturulan duygularda ucuz bir manipülasyonla izleyicinin düşünceleri devre dışı bırakılmakta, izleyicinin sadece duyguları harekete geçirilerek, izleyicide anlık bir rahatlama sağlanmaktadır. Bu anlamda Kırmızıgül'ün filmlerindeki amaç toplumsal problemlere, örselenmiş kimliklere odaklanmak değil, sinemanın ucuz klişe ve toplumun kalıp yargılarını kullanarak genel izleyici beğenisini kazanmaktır. Dolayısıyla filmleri, kendine ait bir özgünlük, derinlik ve yaratıcı sanatın özelliklerinden çok ticari sinemanın stereotipleri ve klişeleri kullanılarak oluşturulmaktadır.

“Gerçeklik izlenimi, sinemayı sanat olarak var eden, en temel estetik öğelerden birisidir ve sinema, bir sanat olarak varlığını sürdürdüğü sürece var olacaktır” (Parkan, 2004:39). Kırmızıgül'ün filmleri toplumsal sorunlara yaklaşımı gerçeklik bağı koparılarak verilmektedir. Kırmızıgül, toplumda damgalanmış kişileri yansıtırken (yaşlılar, sakatlar gibi) aşırı ajitasyonla izleyicide haz ve arınma duygularını abartarak, izleyicinin beklentisi ölçüsünde filmler üretmektedir. İzleyici filmleri izleme anında, karakterlerle özdeşleşerek yaşadığı gerilim, pişmanlık ve acı finalde mutlu sonla bitirilerek izleyicinin günlük beklentileri karşılanmaktadır. *Mucize1* filmi eğlenceden gerileme doğru giden ve finalde Aziz'in damgalanmış kişiliğinden kurtularak düzelmiş olarak geri gelmesi bu anlatımın en önemli örneğini oluşturmaktadır. Bu endüstrileşen sinemanın temel bir amacıdır.

Endüstriyel sinema yapay ve sahte gerilimlere karşılık; gerçekçi sinema hayatın içinde doğal ve içseldir, özgündür, orijinaldir. Gerçekçi sinemanın önemli örneklerinden olan Cafer Pinahi'nin çektiği *Ayna (The Mirror)* sadece İran sinemasının değil sinema tarihinin en deneysel örneklerinden biridir. Çocuk vesilesiyle hem çocuk doğasının evrensel bütünleştiriciliğinin sembolizmini taşır, hem de kurmaca olarak gerçekliğin, yarı saydam ve geçirgen bir merceğe dönüşmesi işlevini yerine getirir. Annesi okul çıkışı kendisini almaya gelmeyince bir başına eve gitmeye çalışan Mina'nın öyküsünü anlatan *Ayna'da*, Mina filmin ortasında neredeyse büyük aktrisleri aratmayan bir kaprislilikle “*Ben artık oynamak istemiyorum, sıkıldım üstümdeki kıyafetlerden*” der ve aniden filmi terk eder. Bu sinemanın gerçekçilik ve doğallığa yönelik ticari kaygıların dışında esteteze edilmeyen bir anlatıdır. Burada filmin doğallık ve gerçekliğin uyumu söz konusudur. Ticari kaygıların dışında bir anlatıma dayanmaktadır.

Kırmızıgül'ün filmlerinde Senaryo, çekim senaryosu, kurgu, senkronlaştırma, müziğin dramatik unsuru Hollywood burjuva sinemasının birer özelliğidir. Bunlar artık sinemada klişelere dönüşmüştür. Sinema-dram ve melodram ilkesi, seyirciyi herhangi bir duyguyla sarhoş etmek, bilinçaltına bir düşüncüyü, yargıyı yerleştirmek için ikna etmek, bir aşk, ya da gerçeğin kopyasıyla toplum masalını göz önüne sermektir. Kırmızıgül'ün filmleri *tür-biçim* kurallarına teslim olmuş ve melodramlı aşk filmlerinin tür kodlarının etkisinde kalmıştır. Onun için toplumun en önemli sorunları, gerçekliğinden koparılarak belirli klişelere hapsedilerek anlatılmaktadır.

7. Toplumsal Gerçekliği Klişelerin Dünyasında Damgalamak

Fiziksel ve sosyal damgalanma tarihsel bir süreçte gelişen, insanlığın tarihi kadar eskidir. Damgalanmanın temelinde toplumsal önyargılar ve sosyal yaşamın içinde kişilerin öğrenmelerinde stereotiplerinin etkisi büyüktür. Damga, alçaltıcı olarak tanımlanan ve toplumsal açıdan onaylanmayan, sosyal mesafeye ve ayrımcılığa neden olan fiziksel ve sosyal özelliklerdir (Giddens ve Sutton, 2014:319). “İnsanlara ait belirli fiziksel görselemlere dayalı ön yargısal yaklaşımlar insanlığın tarihi kadar da eskidir. “Görsellikten faydalanma hususunda oldukça maharetli olan Yunanlılar, işaret edilen kişinin ahlaki statüsü olağan dışı, kötü ne varsa ifşa etmeye yönelik bedensel işaretleri kasteden damga terimini ilk kullananlardır” (Goffman, 2014:29). Goffman, çalışmalarında damgalanma sürecinin ayrımcılık yaratma konusunda nasıl işlediğini kuramsallaştırmış ve damgalanan insanın buna nasıl tepki verdiğini araştırmıştır. Damgalanan kişiler toplumsal yapının ortak kullanım alanlarından dışlandığını, onun için toplumda damgalanan kişilere karşı önyargı ve ayrımcılıklarının olduğunu saptamıştır.

Damga ve stereotipler bağlamında Anaakım Türk sinemasına bakıldığında; fiziksel olarak engelli kişilerin, toplumla uyumlu hale getirilmek için, mucizevi bir şekilde iyileştikleri görülmektedir. Anaakım sinemada hikayelerde fiziksel olarak sakat kişilerin, fiziksel engelleri giderildikten sonra toplumla bütünleşmiş, mutlu ve

uyumlu bir şekilde yaşayabilecekleri yargısı üzerine kurgulanmaktadır. Kısacası kişilerin fiziksel veya psikolojik eksiklikleri, toplumsal bir gerçeklik içinde değil, topluma uyumlu hale getirilmesi gereken bir adaptasyon ve rehabilitasyon süreci olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla kişiliklerin fiziksel durumları kendi gerçekliği içinde ele alınmaz, genelde kendi gerçekliğin dışında özlenen, arzu edilen, neredeyse ulaşılması imkânsız masalsi bir seremoniyle işlenir. Kişiliklerdeki fiziksel eksiklik, ruhsal bir hastalığın parçası gibi gösterilir. *Beyaz Melek* filmindeki yaşlıların fiziksel durumları, *Güneşi Gördüm* filminde sakat çocuklar, *Mucize 1* ve *Mucize 2: Aşk* filmlerindeki Aziz karakteri, *Vezir Parmağı* filminde farklı bedensel engelli birçok kişinin varlığı Türk sinemasındaki karakter stereotipleriyle benzerlik taşıyan, karakterlerin toplumsal gerçeklikle bağları kopararak, melodram sinemasının genel yapısıyla anlatılmaktadır.

Yeşilçam sinemasının bir devamı niteliğinde olan *Mucize 1* ve *Mucize 2: Aşk* filmindeki Aziz karakterinin dönüşümü, toplumsal gerçeklik içinde fiziksel eksikliği giderilerek sunulur. Filmde doğunun geleneksel yapısı ve gerçekliği dışında fantastik, masalımsı anlatımla Aziz karakterinin geri dönüşü, gerçeklikle uyummayan bir dönüştür. Bu durum toplumda damgalanmış ya da fiziksel yetersizliği olan kişilerin toplumda kabul görülmenin ötesinde, yeniden damgalanmasıdır. Çünkü kişinin fiziksel eksikliği giderilirse toplumda saygın bir toplumsal statü edineceği yargısı oluşturulmaktadır.

Kırmızıgül filmlerinde toplumdaki gerçek olayları ve sorunları ticari sinema kalıplarıyla anlatarak popüler kültür alanına dahil etmektedir. Böylece filmlerinde geleneksel topluma ait klişeler ve stereotiplerle popüler sinemanın birer nesnesi haline dönüşmektedir. Bu anlamda filmleri sinema sanatından uzaklaşır. Onun için Kırmızıgül’ün filmlerindeki anlatım dili, sanatsal anlatımının karşısına konumlanır. Gerçek yaşamdaki bir olayı veya öyküyü filmde işlemek, olaylar ve karakterler hakkında bir farkındalık veya bilişsel bir durum oluşturmaz. Nietzsche’nin dediği “sanatlardaki o modern sahte pratikler” gerçekliğin modern karşılaştırmalarıyla gerçekliğin duygusal bir travmayla içini boşaltılması söz konusudur. Ticari sinemanın en başat özelliği, izleyiciyi duygusal açıdan sömürerek filme bağımlı hale getirmektedir.

Kant’ın belirttiği, özel duyguların dile geldiği estetik yargı, nasıl topluluğa ait bir yargı olabilir? Sorusuna Horkheimer, “kitleler arasında yaygınlaşan duyguları açıklamak elbette çok basittir. Bunlar her zaman toplum düzeneklerinden kaynaklanırlar. Ama sanatın hitap ettiği birey de bulunan o gizli merci nedir? Sanatın karşıt yöndeki tüm deneyimlere inat, her zaman güvendiği o şaşmaz duygu nedir? Bu soruları Kant, her bireyin, kendi estetik yargısının ona eşitlediği bir ‘sensus communis aestheicus’ (ortak estetik duygu) kavram yardımıyla yanıtlamaya çalışır. Kant her bireyin estetik yargısının, içinde barındırdığı insanlık tarafından doldurulduğuna inanır (Horkheimer, 2012:486). Ancak bu estetik yargı günümüzde toplumun kendi oluşturduğu nesnel yargılardan ziyade endüstrinin oluşturduğu ticari kazançla göre şekillenmektedir. Dolayısıyla beğeni yargıları da özel anlamda ticari kalıplarının belirlenimi altında gelişmektedir.

“Sanatçı, çevresini ve kendi iç dünyasını, duygularını ve düşüncelerini “dilene aktarabilen, bir başka deyişle onlara teknik düzeyde bir biçim verebilen kişidir. Estetik bir bakış, belirli bir düşünce ve ruhun sonucudur. Bu estetik anlatım ve ruh ticari filmlerde, popüler kültürün bir işlevi, endüstrinin eğlendirici aracına dönüşmüştür. “Schiller, okurun sadece rahatlatma gereksinimi doyurmaya hizmet eden bir edebiyata sanat denilemeyeceğini söylemiştir” (Löwenthal, 2017:66). Kırmızıgül’ün bütün filmleri acının hazı üzerine kuruludur. Filmleri daha çok halkın beğenisine yönelik bir kaygıyla oluşturulmuştur. Olaylar ve karakterler gerçekliğin kılık değiştirmiş klişelerinden oluşur. Olay örgüsüyle izleyici şaşırtmak, izleyiciyi duygusallığın içine çekerek yüksek oranda bir duygu tatmini ve beğenisi yaratmaya çalışılmaktadır. *Mucize-1*, *Mucize 2: Aşk filmlerindeki Aziz*’in dönüşü tipik bir Hollywood filmlerindeki kahramanların dönüşüne benzemektedir.

Beyaz Melek, *Güneşi Gördüm*, *New Yorkta Beş Minare*, *Mucize 1* ve *Mucize 2: Aşk* filmlerinin olay örgüsündeki ortak özellik, ana tema duygusallıktır. Bağışlama ve pişmanlık, aşk gibi temalar işlenerek duygusallık zirveye taşınmaktadır ve bunlara yol açan eylemlerin nedenleri cinayet romanlarındaki gibi konuyla alakasızdır. *Mucize-1* filminde okulsuz köy gerçekliği, Aziz’in yaşam duygusallığı içinde fantastik ve egzotik öyküsüne dönüşmüştür. Huzurevi mekânı üzerine oluşturulan *Beyaz Melek* filmi, toplumsal gerçekliğin doruğunda izleyiciyi olayla ilgili düşünmek yerine, izleyicide bir haz duygusu bırakmaktadır. Gerçeklik duygusu içerisinde başlayan burası neresidir sorusuna “burası son duraktır, vefasızlığın son durağı, insanlar yaşlı anne babalarından sıkıldıklarında gelip buraya atarlar” klişe bir söylem üzerinden inşa edilen diyaloglar, küçük kız çocuğu Buse’nin (Cansu Aktay) içeriye girmesiyle bozulur. Bundan sonra filmde yaşlıların genel problemleri, toplumda dışlanmaları yerini eğlence duygusuna bırakır. Böylece hayata dair problemler birer oyun ve masal olarak kalır.

8. “Stereotiplerin ve Klişelerin Dünyasında Oyunculunun Dramedi’leşmesi”

Kırmızıgül’ün filmlerinde klişeleşen oyunculuklar, sürekli tekrarlar üzerinde kurulmaktadır. Türk filmlerinde zengin, fakir, görmüş geçirmiş öğretmen ya da doktor, gariban ve cahil bırakılmış köylü, kötürüm ya da fiziksel engelliler, iyi ve kötü kalpli ağa gibi tipler genelde Türk sinemasının vazgeçilemeyen karakter

tipleridir. Bu kalıp oyunculuklar aynı zamanda bir toplumun genel karakter tipolojisinin stereotiplerini de yansıtmaktadır. Kırmızıgül, Türk komedi ve dram filmleri Anadolu coğrafyasındaki insan tipolojisini kullanırken, absürt komedinin kalıp oyunculuklarından ve klişelerinden yararlanır. *Mucize-1* ve *Vezir Parmağı* filmlerinde karakterlerin hareketleri ve iş-yaşamla ilişkileri abartılarak anlatılır. Kırmızıgül, genelde filmlerinde melodram ve komedi kalıplarını bir arada kullanarak dramatikleştirilmektedir. Sinema oyuncusu, insancıl düşünce, duygu ve davranışlara karşı bütünüyle geçirgen, duyarlı ve yansıtıcı bir yapıya sahip olması gereken kişidir. Kırmızıgül, filmlerinde içsel yaşamdan ziyade dışsal yaşamın görünen gerçekliğini klişe ve abartılı oyunculuklarla anlatmaktadır.

Stereotipler, insanlar üzerinde basitleştirilmiş süreklilik gösteren temsillerden oluşmaktadır. Türk sineması stereotiplerin etkisiyle öykü ve oyunculuklar natüralist romanların içeriklerini andırır. Sinemadaki olay örgüsü belirli oyuncular üzerinde fantastik bir kurguyla kalıp oyunculuklar üzerine şekillenir. Onun için Türk sineması uzun bir süre yönetmen sineması sayılmamıştır. Kırmızıgül'ün sineması esteteze edilmiş, komedi ve melodram oyuncu kalıplarından beslenmektedir. Oyunculukların basit ve klişeler üzerine kurulduğu filmlerde önemli olan anlatıcı değil, söylenen söz, jest ve mimiklerin abartılmasıdır. *Beyaz Melek*, *Mucize1* gibi filmlerdeki gerçeklik, toplumsal yaşamdaki karakterlerden hareketle oluşturulmuş; ancak karakterler belirli oyunculuk kalıpları içerisinde, melodramlara dayalı, ağdalı ve abartılı bir anlatımla gerçek yaşamla bağı zayıflatılarak anlatılmıştır. Karakterlerin içsel doğaları gerçeklikten uzak bir şekilde dramatize edilerek, sadece gülen ve hüznlenen bir karakter stereotipi yaratılmaktadır. Kırmızıgül'ün filmlerinde geleneksel stereotipler, oyunculukların aşırı klişe kullanımlarıyla dramatize edilmektedir. Aktör rolünü önce içten yaşamak, sonra da o yaşayışa dıştan bir biçim vermek zorundadır. Sinemada gerçek yaşamdaki içsel tepkiye yaklaşmak için içsel bir yansıtma çabasının olması önemli bir unsurdur. Kırmızıgül'ün filmlerinde içsel tepki karakterlerde oluşturulmaz. *Mucize-1* filminde Kırmızıgül'ün oyunculuğu sürekli çokkuzuz yinelemelere, komedinin kalıp oyunculukları, mekanik bir hareketle ve sürekli bir söylem içerisinde inşa edilmiştir. Bu inşa baştan sona kadar karakterlerinin tipolojisi, taklide dayalı mekanik bir oyunculukla gerçekleşir. Konuşma tarzı belirli kalıplarla, mekanik hareketlerle, Kırmızıgül'ün de canlandırdığı karakterlerin makinemsi bir oyunculuk tarzıyla klasik klişelere dönüşür. Filmde kullanılan karakter tipolojileri çok fazla karikatürize edilir.

“Makinemsi aktör sahnede sesini yükselterek konuşur, geniş hareketler yapar ve böylece gösterişli bir biçimde teatral etkileri daha fazla güçlendirmeye çalışma yöntemleri kullanır. Bu tarz oyunculuklar salt geleneksel teknik ve yinelemeye dayanır, gerçek duygular yerine hazır şablonlar kullanılır (İmancer, 2010:72). Tiyatro geleneği içinde oyuncunun şematize olmuş yüz ve mimikleriyle belirli duyguları yansıttığı bilinir. Bu sinema oyuncusu için geçerli değildir. Çünkü sinema oyuncusu abartılı jest, mimik ve hareketlerde bulunamaz, onun her bir hareketinin ölçüsü belirli bir doğallık ve gerçekliği vardır. Doğallık, sadelik, gerçeklik sinema oyuncusu için yegâne ölçüdür, bundan vazgeçemez. Kırmızıgül'ün filmlerinde; bu doğallığın dışında, bir ölçsüzlükle, doğallıktan uzak ve teatral bir atmosfer içinde karakterler rollerini icra ederler. Bu karakterler, sanat ve estetik ölçülerin çok dışında kalır. Her ne kadar saç ve makyaj gibi unsurlar doğallığı sağlasa da oyunculukların mekanikliği bu doğallığı bozmuştur. Açık bir ifadeyle saç-makyaj ve benzer unsurların doğallığı da tek başına yeterli unsurlar değildir. “Saç, makyajla birlikte oyuncunun ifadesini, karakterini, ekonomik durumunu, hatta ideolojik eğilimini ortaya koyabilir” (Kıraç, 2012:152). Kültürel ve sosyal sınıfa ait olan tipolojilerin, gerçekliği ve doğallığı, o toplumsal yapıya ait olan stereotiplere uygun bir makyaj ve saç doğallığıyla olur. *Mucize1* filmindeki bütün karakterlerin, sararmış ve çürümüş dişleri, toplumun gerçekliğine aykırı, doğallığın dışında gösterilmektedir. Bu dişlerle ilgili abartılarak oluşturulan mizansenler, Kırmızıgül'ün anlatmak istediği gerçeklikle sinema göstergeleri arasında bir tezat oluşturmaktadır.

Bu anlamda stereotipler geleneksel toplumun değer yargılarıdır. Kırmızıgül'ün filmleri bu değer yargılarını abartarak kutsallaştırırken, komedi unsurlarını gerçek mizah duygusunun dışında kalıp oyunculuklarla da bayağılaştırmaktadır. Kırmızıgül'ün filmlerinde, kadın/erkek kodları, engelli birey, terör olaylarının inşa edilmiş biçimi ile ilgili yaklaşım birçok anlamda sorunludur.

Kırmızıgül, filmlerinde batıya ait klişeleri, stereotipleri, yerel olan ile harmanlayarak melodrama ait gerçeklik kipini yerleştirir. Melodramın da bir tür, tarz olarak gerçeklikle güçlülük bağları vardır. Bu anlamda Kırmızıgül'ün filmleri çoğunlukla melodramlarla örtülü bir sinemadır. Kırmızıgül'ün filmlerinde melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler dış görünüşleriyle tanınırlar. İyi ve kötüyü seçerken toplumsal tiplere ve stereotiplere bakılmasının yanında, sinemada sık kullanılan, ticari olarak başarı getirebilecek klişeler kullanılır. Onun için filmlerdeki bütün karakterler abartılı jest ve mimiklerle sahnede rollerini büyük oynamaya çalışırlar. Bu kalıp ve tip oyunculukların altında yatan asıl neden ticari kaygılardır.

Vezir Parmağı filmi bu anlamda melodramlardan beslenen ve karakterlerin dış görünüşleriyle belirli bir tip içerisinde anlatılan filmlerden biridir. Film, savaş döneminde bütün erkeklerini kaybeden köy kadınlarının,

İstanbul’a bir mektup göndermesiyle başlar. Filmde erkeksiz olmak kadın için bir eksiklik olarak ifade edilir. Bu durum melodramların en önemli özelliklerinden biridir.

Vezir Parmağı filminde tiyatral bir anlatımla üç yaşlı kadının söylemleriyle filmin hikayesi özetlenmektedir. Kadınlarının ve köy erkeklerinin (köyün dedesi, bir çüce, köyün delisi) toplandığı avluda dönemin toplumsal gerçekliği; belirli bir karakter stereotipi ve kalıp oyunculuklarla anlatılmaktadır. Filmin başlarındaki ikinci sahne geniş bir avluda geçer. Avlu sahnesindeki toplantıda kadınların meramlarını köydeki erkeklere anlatması karakter ve mekân gerçekliğiyle bağı koparılarak salt komedi kalıpları içerisinde, belirli bir görsellik içerisinde anlatılmaktadır. Köyün dedesinin (Arif Erkin) kadınlara “*siz kaşınıyorsunuz*” söylemi üzerine kadınlardan bir tanesinin “*evet biz kaşınıyoruz; ama kaşıyan yok*” gibi basit söylemler ile başlayan film, döneme ilişkin birtakım problemleri kaba komedi düzeyinde ve komedi klişeleriyle anlatılmaktadır. *Vezir Parmağı* filminde dönemin toplumsal gerçekliği, savaş gerçekliği ve kadınların genel durumu belirli bir stereotip ve klişelerle geleneksel yapıyı da aşan bir anlatım içerisine hapsedilerek anlatılmaktadır. Burada, film belirli söylemlerle, ucuz esprilerle bir anlatım oluşturularak, toplumun ve komedi türünün klişelerini kullanarak endüstriyel bir kazanım elde etmektedir. Buradaki çaba ticari kaygılar içerisinde hareket eden anaakım sinemasının ticari kaygılarına denk düşmektedir. Dilin ağdalı, abartılı kullanımı, gerçekliğin sürekli espirilerle anlatılması, belirli kalıp tiplerin kullanılması, köy gerçekliğinin çarpıtılarak anlatılması bunun en açık göstergesini oluşturmaktadır.

9. Zaman-Mekânın Melodramlaşan Yapısı

Beyaz Melek filminde kent ve taşra üzerinden mekânsal farklılık, ikililikler ve çelişkiler huzurevindeki yaşlılar üzerinden anlatılmaya çalışılmaktadır. Doğuya ait yaşam iyi, güzel ve ideal bir şekilde gösterilerek, doğu ve güneydoğuya ait toplumdaki birçok çelişki, eşitsizlikler gizlenmiştir. Kırmızıgül, *Beyaz Melek* filmiyle başlattığı bu geleneksel/modern çelişkileri diğer filmleriyle de kent ve taşra mekânlarındaki imgeler üzerinde vermeye çalışmaktadır. Ancak kameranın taşraya uzak bakışı, taşradaki sırrı, asudeliği, çelişkiyi, güzelliğin yanında sıkıntıyı, darlığı, ufku, zenginliği ya da fakirliği, yoksulluğu, yoksunluğu göremez. Burada taşraya ait bakış kalıp düşüncelerin bir göstergesidir (Alver, 2017:10). Burada köy ya da taşra mekânı belirli bir bakış açısıyla belirli bir kalıp içerisinde anlatılmaktadır. Bu anlamda anaakım sinemanın taşra ve kentte bakışları klişelere dayanır. Endüstriyel sinema toplumsal kalıp yargılarına farklı bir şekilde yaklaşır. Toplumdaki klişeleri belirli dramatik yapı içerisinde ya aşırı dramatize edilerek ya da güldürü öğelerine başvurulmuş veya abartılarak anlatılmasıdır.

Beyaz Melek filminde *Mala Ahmet* (Arif Erkin *Güzelbeyoğlu*) karakteriyle anlatılan yaşlıların genel durumu, bilişsel düzeyde bir düşünmeyi devre dışı bırakır. Toplumun önemli bir gerçekliği olan yaşlıların toplumdan tecrit edilmeleri, damgalanmalarına, bir çözüm öneri sunmadığı gibi izleyicinin algısını kentsel yaşamdan kırsal yaşama doğru olumlama çabası vardır. Filmin en başında *Mala Ahmet* karakterinde, köydeki kardeşleri ve oğullarıyla gerçeklikten uzak inşa edilen bir oyuncu prototipi vardır. Aşiret reisi olan *Mala Ahmet* insanı özellikleri toplumun kalıp yargılarından sıyrılmış, meleksi bir görünümle anlatılmaktadır. Bu durum toplum içerisindeki bir karakterin toplumsal gerçekliğin tecrit edilmesidir. *Mala Ahmet*’in köyü, oğulları, çocukları da reel dünyadan soyutlanarak fantastik ve masalımsı bir şekilde zaman ve mekândan bağımsızlaştırılmaktadır. Bu durum mekânın gerçekliğiyle çelişmektedir.

Beyaz Melek filminde geleneksel toplumsal yapının beslendiği kodların, İstanbul’dan hareketle kent yaşamındaki toplumsal yozlaşma ile gösterilmeye çalışılmaktadır. Mala Ahmet karakterinin huzur evine sığınmasıyla başlayan hikâye İstanbul eleştirisine dönüşürken, ağalık sistemine dayalı toplumsal eşitsizler gizlenmektedir. Köydeki geleneksel, hiyerarşik yapı, kadınlarının silikleşen yaşamları geleneksel kalıp yargılarıyla birlikte güzel ve doğal bir durumun izlenimi olarak gösterilir. Bu anlatım sanatın kendi duruşuyla ilgili bir çelişkiyi ve yanlış konumlandırılmasını göstermektedir. “Sanat, insanın yanlış bütüne karşı en güçlü olduğu alandır” (Dellaloğlu 2014:124). Geleneksel yapıyla beslenen ağalık ve şeyhlik toplumun yanlış birer parçasıdır. Sanat bu yanlış parçaları övücü birtakım ritüeller ve seremonilerle yüceltmez.

“Melodramın güçlü duygusallığı, ahlaki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük, iyiye karşı kötülük ve erdemın ödüllendirilmesi, şişirilmiş ve abartılmış gerçekçilik (Brooks, akt. Akbulut, 2012:13) gibi melodram öğeleri neredeyse bütün anaakım sinemasının ortak özelliğidir. Kırmızıgül’ün filmleri de toplumsal gerçeklik adına yola çıkmış; ancak sinemanın klişelerini ve stereotiplerini aşamayan bir imgesel anlatıma dönüşmüştür. Bunun temel nedeni olayların gerçekliğinin aşırı dramatize edilmesidir. Kırmızıgül’ün filmlerindeki melodramlar, son derece kişisel inançları, korkuları, arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirir, hem de gelenekselleştirilmiş ahlak ve inanç stereotiplerini, sinemasal bir anlatım içerisinde yansıtmaktadır. Hayward’ın (2000:191) deyişimiyle melodramların bu yönüyle *nostaljik* olduğunu söyler. Kırmızıgül’ün filmlerinde melodramın temel özelliklerinden biri olan geçmiş, toplumsal düzenin bozulmamış saygın ideal bir zamanına gönderme yapar.

Beyaz Melek filminde büyük şehirdeki bozulmaya karşı, köyün/kırın geleneksel yaşamın düzeni, insancıl tarafları vurgulanmaktadır. *Beyaz Melek*'te korunmaya çalışılan değerler; geleneksel toplumlar için kangren olmuş ağalık sisteminin yüceltilmesiyle son bulur.

Geleneksel yaşamdaki toplumsal sınıflarının nötrleştirilerek anlatılması, melodramlarının geleneksel yaşamının koruma çabasına denk düşmektedir. Melodramlar toplumun stereotipleri ve klişelerinden beslenerek sadece düzenin savunuculuğunu yaparlar; onun için hem geleneksel yaşama hem de modern yaşama eklenilebilirler.

Beyaz Melek filminde yaşlıların toplumsal yaşamdaki problemleri hikâyenin genel örgüsü içinde kaybolmaktadır. *Güneşi Gördüm* filminde anlatılan tema zaman ve mekân gerçekliğiyle uyuşmayan bir anlatımla başlar ve devam eder. Toplumun önemli bir problemi olan terör meselesi hikâyenin ana temasını oluşturmasına rağmen; filmde yine geçerli olan melodramın temel ilkeleri olmuştur. Dönemin önemli tartışmaları olan Kürt kimliği, kadın kimliği, köylü kimliği ve diğer kimlikler; dönemin politik ve siyasi durumundan yalıtılarak verilmektedir. Filmde Davut'un (Altan Erkekli) çocuklarından biri illegal örgüte katılması, diğer bir çocuğunun da asker olması Türkiye gerçekliğine önemli bir vurgudur. Davut'un iki oğlu karşı karşıya geldiklerinde; "*sen ölürsen sana şehit, ben ölürsem bana terörist olduğumu söyleyecekler*" mottosunu yerleştirerek, politik olmaktan kaçmanın ötesinde gerçeği daha çok politize etmekte, kişilerin ve toplumun gerçekliğini, buldukları ruh halleri, aidiyet duygularından kopararak, zaman ve mekân gerçekliğin dışında verilmektedir. Sinemadaki zaman-mekân kişilik ilişkileri doğal mantığın işleyişi biçimine uymak zorundadır. Sadece belirli klişe ve kalıp yargılarıyla toplumsal gerçekliği anlatmak, gerçeği belirli bir söylem içerisine hapsedektir.

Taşra ve kent mekânı sürekli bir gerilim, çelişki, zıtlıkla sinemada yer bulmuştur. Türk anaakım sinemasında köy/kent ya da taşra/kent arasında organik bir bağ kurulmaz. *Beyaz Melek* filminde masum ve erdemli köy ya da taşra insanının tam karşısına; hırslı, gürültülü, sürekli çalışan, didişen, kavga eden bir şehirli stereotipi vardır. *Kırmızıgül*'ün filmlerinde bu iki karakter stereotipi arasından belirli ve net bir ayırım vardır. *Beyaz Melek* ve *Güneşi Gördüm* filmlerinde kır/köy mekânın dinginliğine karşılık, İstanbul mekanlarındaki insanların kötücül doğalarına vurgu yapılır. Bu bakış açısı Türk anaakım sinemasına yerleşen ve klişeleşen bir bakış açısıdır. Buradaki asıl problem *Kırmızıgül*'ün filmlerinde taşra mekânının çelişkileri ve gerçeklikleri abartılarak, sahicilikten uzak bir anlatımla, belirli kalıp yargılar ve klişelerle basit söylemsel düzeyde anlatılmasıdır.

Örneğin *Mucize 2: Aşk* filmindeki *Aziz* karakteri Amerikan filmlerdeki karakter stereotipleriyle örtüşmekte ve kahramanın dönüşü Amerikan kahramanlık klişeleriyle benzerlikler taşımaktadır. *Aziz* karakterinin mucizevi bir şekilde dönüşü dönemin imkanları ve mekânın gerçekliğiyle uyuşmamaktadır. *New York'ta Beş Minare* filminde Amerikan polisiye türünün kurgusu ve Amerikan teknik klişeleriyle oluşturulan bir anlatım tarzı vardır. Filmde Türkiye'nin önemli kimlik problemleri olarak görülen cemaatlere ilişkin mensubiyet ve aidiyet duygusu, Amerikan tarzı polisiye ve görsel şovlar içinde yok edilmektedir. *New York'ta Beş Minare* filmindeki *Hacı (Haluk Bilginer)* karakterinin zorlama bir şiveyle konuşması hem yaşadıkları mekânlar hem de karakterin yaşamış oldukları sosyal gerçekliğinin dışındadır. Zaman ve mekân gerçekliğini ters yüz etmektir. *Hacı* karakteri daha çocukken birtakım dini eğitimler görmüş, hapse girmiş ve çok uzun bir süre yurt dışında yaşamış, farklı dini mensubiyeti olan bir kadınla evlenmiş ve liderlik vasfı olan birinin yoğun şive kullanımı hem zaman hem de mekân için sorunludur, bu durum karakteri belirli bir stereotip içerisine hapsederek gerçekliği nostaljileştirmektedir. Nostalji; ise hep geçmişte kalan, bütün iyilik ve güzellikleri eski zaman ve mekanla birlikte resmi tasvir eder (Çelik, 2017:30). *New York'ta Beş Minare* filminde *Hacı*'nın yaşadığı kent mekânın karakteri ile ilgili çelişkili bir biçimde karakter nostaljileştirilmektedir. Bu taşradan kopan her kişinin geri dönülemez özlemini ifade eder. Ancak *Hacı*'nın yoğun şive kullanması yaşadığı toplum ve sürdürdüğü hayatla tezatlık oluşturmaktadır.

Karakterin zaman ve mekân gerçekliği üzerinden *Aziz* ve *Hacı* karakterlerinin karşılaştırılması yapıldığında karakterlerin mekân ve zamanla bağlantılarının çelişkili bir şekilde anlatıldığı görülmektedir. *Hacı* çocukken kendi toplumundan ayrılmış ve çok farklı yerlerde bir hayat sürdürmüştür, *Aziz* ise 30'lu yaşlara kadar fiziksel engelli ve geleneksel toplumun bütün kalıp yargılarıyla yetişmiş, hor görülmüş, hayatla birçok anlamda bağı kopmuştur. Ancak *Aziz* karakterinin kendi toplumun dışında yaklaşık 7 yıl geçmesine rağmen fiziksel engelleri bütünüyle düzelmiş, şivesi gitmiş; ve değişiminin nedenini "*çok aşık olduğumu*" söylemine bağlanarak anlatır. *New York'ta Beş Minare* filmiyle *Mucize 1* ve *Mucize 2: Aşk* filmlerinin önemli karakterlerine ve dildeki söyleme odaklandığında karakterlerinin oluşturulmasının problemleri olduğu görülebilir. Söylem ve karakter açısından bakıldığında *Hacı* karakterinin final sahnesinde avluda annesiyle konuşurken annesi *Hacı*'nın karısıyla Türkçe konuşmaya çalışması üzerine, *Hacı* duruma müdahale ederek "*anne Türkçe bilmez gavurdur*" söylemi, film boyunca tasvir edilen karakterin, belirli toplumsal kalıpyargılara hapsedilerek ve komedi

klişelerine başvurarak, karakter gerçekliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu karakter çelişkisi Kırmızıgül’ün neredeyse bütün filmlerinde tekrarlanmaktadır.

10. Sonuç

Kırmızıgül’ün filmlerinde stereotip ve klişe kavramlarının söylemsel analize tabi tutulması literatüre önemli bir katkı sağlamaktadır. Kırmızıgül sinemasının belirli kalıpyargılar ve klişelerden beslenerek hareket etmesi makalenin bütününde de ifade edildiği gibi endüstriyel sinemanın en temel özelliklerindedir. Endüstriyel sinema hâkim kültürün sinemasıdır.

Birbirine bağlı iki öge olan film ve onun alınlanması stereotipin oluşumunda önemli bir rol oynarken bunlar arasında diyalektik ilişki söz konusudur; yani filmin oluşumu ve filmler arası okumada da stereotipler etkili olmaktadır. Sinema, zaman, mekân ve iktidar kodlarındaki çelişkileri gizleyen bir araç değildir. Gerçekçi sinema yanlışı eleştiren ve onu gösteren filmlerden oluşur. Kırmızıgül filmlerinin eleştirisine odaklanan bu çalışmanın en temel noktası Kırmızıgül’ün toplum adına farklı toplumsal kimliklere odaklanma çabasıdır. Ancak Kırmızıgül’ün kullandığı sinema dili estetiği ve üslup filmlerini gerçekçilikten alıp komedi ve melodram türlerinin sınırlarına hapsedmektedir. Diğer bir eleştiri noktası ise Kırmızıgül’ün filmlerinde toplumsal gerçeklikleri fantastik bir anlatım tarzıyla ele alması ve mizaha başvurarak masalsi bir anlatımı tercih etmesidir. Toplumun gerçek sorunları lirik ve epik bir mizah anlayışla karakterize edilmektedir. Filmlerinde karakterize ettiği oyunculuklarla gerçeği, klişelerin ve stereotiplerin anlam dünyası içinde estetize edilerek yok edilmektedir. Dolayısıyla filmlerinde geriye kalan melodramların duygusallığı, teknik klişeler ve toplum stereotiplerinin abartılı yenilemeleridir. Bunun da en temel nedeni Kırmızıgül’ün filmlerini ticari sinemanın bir parçası olması ve ticari kaygılarla çekilmesidir.

Sinema sektörünün niceliksel başarısının uzun soluklu olabilmesi için film içeriklerinin ve filmdeki estetik değerlerin nitelik kazanması gerekmektedir. Sinema filmlerinin sektörel gelişimi ekonomik şartlara ve teknolojik gelişmelere bağımlı olsa da bu durumu uzun soluklu kılan niteliksel gelişimdir. Niteliksel gelişim salt bir teknik gelişim olarak düşünülmemelidir. Bir filmin niteliği önce özgünlüğü ile ilgilidir. Ticari sinemanın teknik klişeleri ve stereotipleri kullanılarak yapılan filmler sadece günün duygusal gelişimini sağlamak ve filmi özgünlükten uzaklaştırmaktadır. Bu bağlamda Kırmızıgül’ün sineması da arabesk, ticari ve melodram türü sinema filmlerinin kalıpları ve klişeleriyle örtüşmektedir. Bu yönüyle de endüstriyel sinemanın bir nesnesi haline gelmektedir.

Kırmızıgül, filmlerinde melodram türünün beslediği görsel kodları ve ikonografileri kullanır. Birçok yönüyle Kırmızıgül’ün filmleri tür sinemasının genel yapısıyla uyumlu bir şekilde var olmaya çalışır. Kırmızıgül, filmlerinin anlatı yapısı finalde kendi nedensel zincirlerini tamamlamaktadır. Finalde her gizem açıklığa kavuşur ve her çatışma bir sonuca bağlanır. Çoğu zaman seyircinin beklentileriyle uyumlu finaller yapılır ve finaller etkili bir şekilde biter. Bu bağlamda Kırmızıgül’ün filmlerindeki anlatı yapısı, anaakım sinema kodlarıyla örtüşmektedir.

Kaynaklar

- Adorno, T. W. (2012). *Minima Moralia (Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar)*. (Çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W.-Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. Nihat Ülner- Elif Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına “Melodramatik İmgelem”*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Alver, K. (2017). *Taşra Halleri*. Ed. Köksal Alver, Konya: Çizgi Yayınları, 9-27.
- Aronson, E., Wilson T. D. and Akert R. M. (2012). *Sosyal Psikoloji*. (Çev. Okhan Gündüz), İstanbul: Kaknüs Yayınları, 743-814.
- Berger, A. A. (2012). *Kültür Eleştirisi (Kültür Kavramlarına Giriş)*. (Çev. Özgür Emir), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü (Kavramlar, Yaklaşımlar)*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. İzmir: Aşına Kitaplar
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi (El Kitabı)*. (Çev: Ahmet Gürata), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çelik, C. (2017). Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru. *Taşra Halleri*. Ed. Köksal Alver, Konya: Çizgi Yayınları, 27-43.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Erden, A. (1998). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Goffman, E. (2014). *Damga (Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar)*. Ankara: Heretik Yayınları.

- Kültür Tarihi* (2014). Ed. B. Gülmez, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hall, S. (2017). Giriş. *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Ed. Stuart Hall, Çev. İdil Dündar, İstanbul: Pinhan Yayınları, 7-21.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: Key Concepts*. London-New York: Routledge.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, M. (2012). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*. (Çev: Muztafa Tüzel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Horkheimer, M. and Adorno, T. W. (2011). *Sosyolojik Açılımlar (Sunuşlar ve Tartışmalar)*. (Çev: M. Sezai Durgun- Adnan Gümüş), Ankara: Bilgesu Yayınları
- Hortaçsu, N. (2012). *En Güzel Psikoloji Sosyal Psikoloji*. Ankara: İmge Yayınları.
- Giddens, A. and Sutton, P. W. (2014). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (Çev. Ali Esgin), Ankara: Phoenix Yayınları.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kartarı, A. (2016). *Farklılıklarla Yaşamak (Kültürlerarası İletişim)*. (SS.213-227) Ankara: Ürün Yayınları.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Durağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kırmızıgül, M. (2012). *New York'ta Beş Minare*. İstanbul: And Yayınları.
- Kırmızıgül, M. (2012). *Beyaz Melek*. İstanbul: And Yayınları.
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. (Çev. Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Makal, O. (2017). *Yönetmen ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Mardin, Ş. (1997). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mesut, A. ve Türker, H. (2018). *Türk Komedi Filmlerinde Türkçe'nin Kullanımı*. (Ed: Nesrin Tan Akbulut, Eda Balkaş Erdoğan), Kitle İletişime Bakış, Konya: Eğitim Yayınları.
- İmancer, D. (2010). *Medyayı Anlamak (Stereotipler Değerler ve Söylem)*, İstanbul: Deki Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Özdemir, N. (2017). *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Parkan, M. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Renciére, J. (2016). *Sinematografik Masal*. (Çev. Tacettin Ertuğrul. İstanbul: Küre Yayınları. (2001).
- Savaş, H. (2012). *Sinema ve Aşk, Sekans Sinema Seçkisi 6, Sinema Dizisi*. Ankara: Tan Kitapevi Yayınları.
- Taylor S. E., Peplau, L., Anne, S. and David, O. (2007). *Sosyal Psikoloji*. (Çev: Ali Dönmez), Ankara: İmge Yayınları.
- Turgut, F. (2016). *Kişileri Aşmak: Sosyolojik Düşüncenin Ezberleri Üzerine*. Sosyolojik Divanı Dergisi. Yıl:4, Sayı:8, (ss.200-2014).
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Türkmen, F., (2005). *Er Töştük Destanındaki Stereotip Motiflerin Analizi*. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi /Journal of Turkish World Studies, Cilt: VI, Sayı 1, İzmir. (ss.235- 239).
- Birey ve Davranış* (2011). Ed. S. Ünlü, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2010). *Türk Sinemasında Yerli Bir Damar: Yücel Çakmaklı*, Ed. Abdurrahman Şen, Türk Sinemasında Yerli Arayışlar, (ss.367-377). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Zijderveld, A. C. (2010). *Kişilerin Diktatörlüğü*. (Çev: Kadir Canatan), İstanbul: Açılım Yayınları.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev.: Zafer Aracagök-Bülent Doğan), İstanbul: Metis Yayınları.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;

Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.

2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.

3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.

4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
